

ROSSIO

estudos de Lisboa



Direção Municipal de Cultura
Departamento de Património Cultural
gabineteestudos olisiponenses

nov 2013

2

publicação do Gabinete de Estudos Olisiponenses
ISSN 2183-1327

Diretor

Jorge Ramos de Carvalho

Conselho Editorial

Anabela Valente
Ana Cristina Leite
Hélia Silva
Rita Megre

Projeto Gráfico

João Rodrigues

Secretariado Executivo

Vanda Souto

Fotografia da Capa e separadores

João Rodrigues

Colaboradores neste número

Antoni Remesar (editor convidado)

Ana Brandão
Ana Julia Pinto
Cristovão Valente Pereira
Gonçalo Ribeiro Telles
Helena Elias
Inês Andrade Marques
Joana Cunha Leal
João Rocha Castro
M. A. Danae Esparza
Maria João Pereira Coutinho
Pedro Brandão
Rita Ochoa
Sílvia Barradas
Sílvia Ferreira
Sofia Águas
Vanda Rosa

Presidente da Câmara Municipal de Lisboa

António Costa

Vereadora da Cultura

Catarina Vaz Pinto

Diretor Municipal de Cultura

Manuel Veiga

Diretor do Departamento de Património Cultural

Jorge Ramos de Carvalho

Sinalética

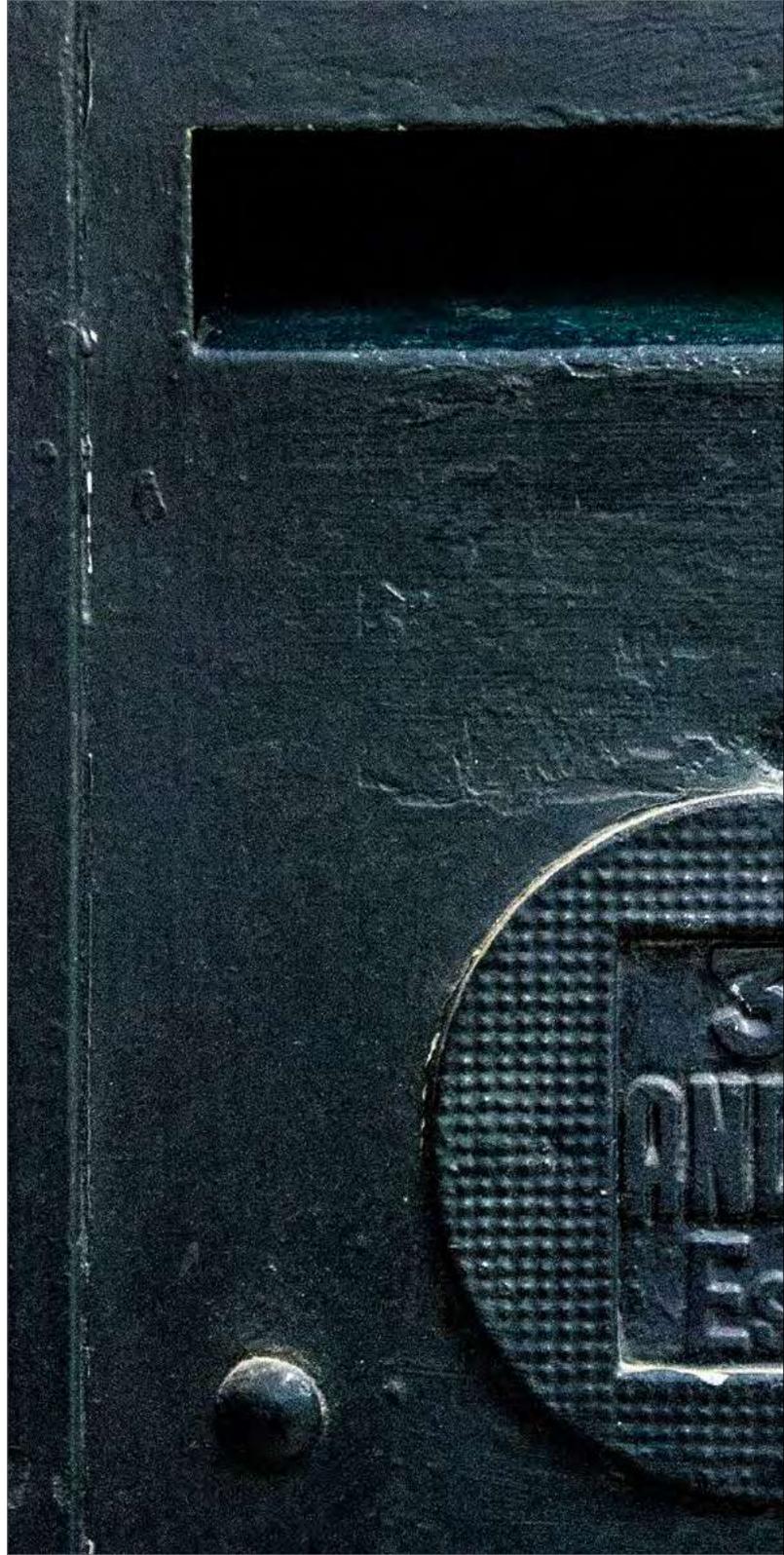
 Informação adicional (passar *mouse* sobre a imagem)

 Informação adicional (clicar sobre a imagem)

 Voltar ao índice (clicar)

 Activar visualização das Notas (clicar)

 Desactivar visualização das Notas (clicar)





EDITORIAL

Continuando o desenvolvimento das linhas previamente traçadas para a revista digital **rossio. estudos de Lisboa**, o n. 2 tem como tema o Espaço Público da Cidade e as formas artísticas que nele se inscrevem, quer considerando a sua história, quer na perspetiva das correntes artísticas que as moldaram. O editor deste número, Antoni Remesar, da Universidade de Barcelona, procurou dar-nos um olhar diversificado sobre o tema, convidando diferentes pessoas com diferentes formações a partilharem connosco as suas reflexões. São investigadores relacionados com a Universidade de Barcelona, e traduzem nos seus artigos a forma de trabalhar desta instituição. A interdisciplinaridade foi a linha orientadora da escolha dos autores, possibilitando que o mesmo tema pudesse ser apreendido com diversas visões. Esta pluralidade enriquece a informação sobre a cidade, considerada na multiplicidade dos olhares que sobre ela caem, e vai de encontro ao propósito inicial da revista: ser um espaço de troca e partilha, uma encruzilhada simbólica de caminhos, com diferentes inícios e vários fins. Os artigos que compõem o caderno *Varia* dão-nos conta de alguns dos muitos estudos históricos sobre Lisboa, e informam-nos também sobre o que de novo se faz, refletindo sobre o passado de Lisboa e divulgando o seu presente. Por fim, não podemos deixar de dar os parabéns ao Boletim *Olisipo*, pelos seus 75 anos, resultado de uma obrigação estatutária do Grupo Amigos de Lisboa, e que desde 1938 reflete o gosto pela olisipografia por parte desta Associação. Boletim este que teve sempre uma diversidade de colaboradores provenientes da investigação, da literatura, das artes plásticas e de muitos outros que tinham em comum a paixão pela cidade de Lisboa. De todos esses podemos destacar Almada Negreiros, que neste ano tem sido objeto de diversos eventos evocativos dos 120 anos do seu nascimento, e que foi responsável pelas capas do Boletim entre 1944 a 1950. Com esta revista digital, o Departamento de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa disponibiliza a todos um importante instrumento de divulgação de estudos olisiponenses, feito por e para todos os que se interessam pela História da Cidade. A todos que nos deram a honra de acolher os seus artigos, e aos que possibilitaram a realização deste número, o nosso muito obrigado.

Jorge Ramos de Carvalho

índice

CADERNO

LISBOA: ARTE E ESPAÇO PÚBLICO

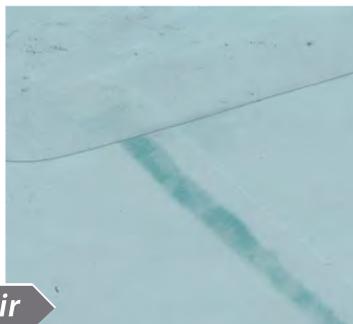


ir

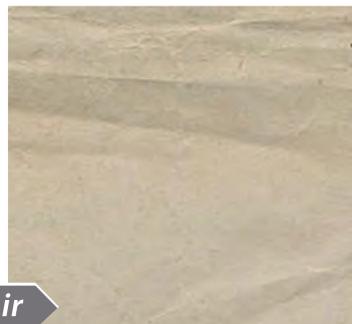
OS ESPAÇOS E A PAISAGEM



ir



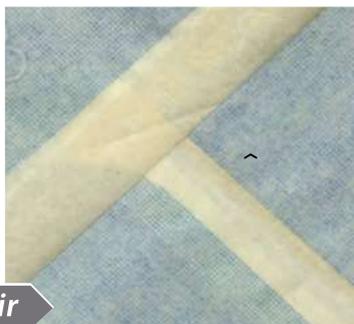
ir



ir



ir



ir



ir



ir



ir

A ARTE PÚBLICA



ir



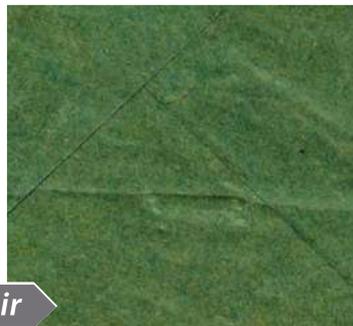
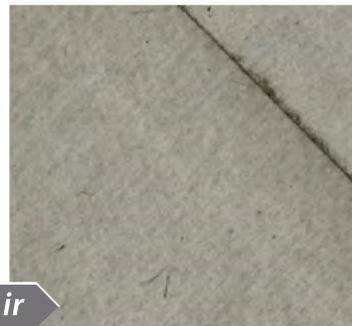
ir



ir

índice

VARIA



EIO



СОПДЕИО



APRESENTAÇÃO

Antoni Remesar

Doutor em Belas Artes.
Diretor programa doutoramento Espaço Público
e Regeneração Urbana. CR POLIS-SGR Art,
Ciutat, Societat, Universitat de Barcelona

Caixa da Louçã

96-3.000

Lisboa



El estudio de la ciudad, de su paisaje físico y humano, requiere aproximaciones diferenciadas en cuanto este paisaje es poliédrico, no es unidimensional. Este cuaderno de Rossio, recoge una serie de trabajos de investigación desarrollados en el marco del programa de doctorado *Espacio Público y Regeneración Urbana* y en el master en *Diseño Urbano*, ambos dos programas de la Universitat de Barcelona. A pesar de que muchos de los autores sean portugueses, el cuaderno no escapa a una óptica barcelonesa, a un modo de hacer e investigar, parcialmente distinto de los modos de hacer en otras Universidades. Así mismo recoge aportaciones de investigadores radicados en instituciones de Lisboa que colaboran estrechamente con los programas de Barcelona. ¿Qué particularidad tiene este cuaderno central? El abordaje interdisciplinar acerca de los temas tratados. Entre los que escriben hay arquitectos, designers, ingenieros, historiadores del arte, artistas, filósofos diletantes. Todos comparten la idea de que abordar la realidad de una ciudad como Lisboa requiere abandonar prejuicios y ganar espesor gracias a un enfoque amplio, centrado en un problema o situación urbana, y no en el despliegue de contenidos disciplinares. Todos comparten la convicción de que ir a las raíces-historia del problema es fundamental. Todos comparten el sentimiento de que la ciudad no se explica, únicamente desde los sesudos discursos de las disciplinas académicas. No, la ciudad se explica desde su urbanidad, desde su cultura material que la ha ido construyendo a lo largo de los siglos, que ha permitido generar un paisaje material constituido por piedras, azulejos, bancos, fuentes, farolas, pavimentos, fachadas..., en y entre los que se mueven las personas. No desde

9 el despliegue de contenidos disciplinares.

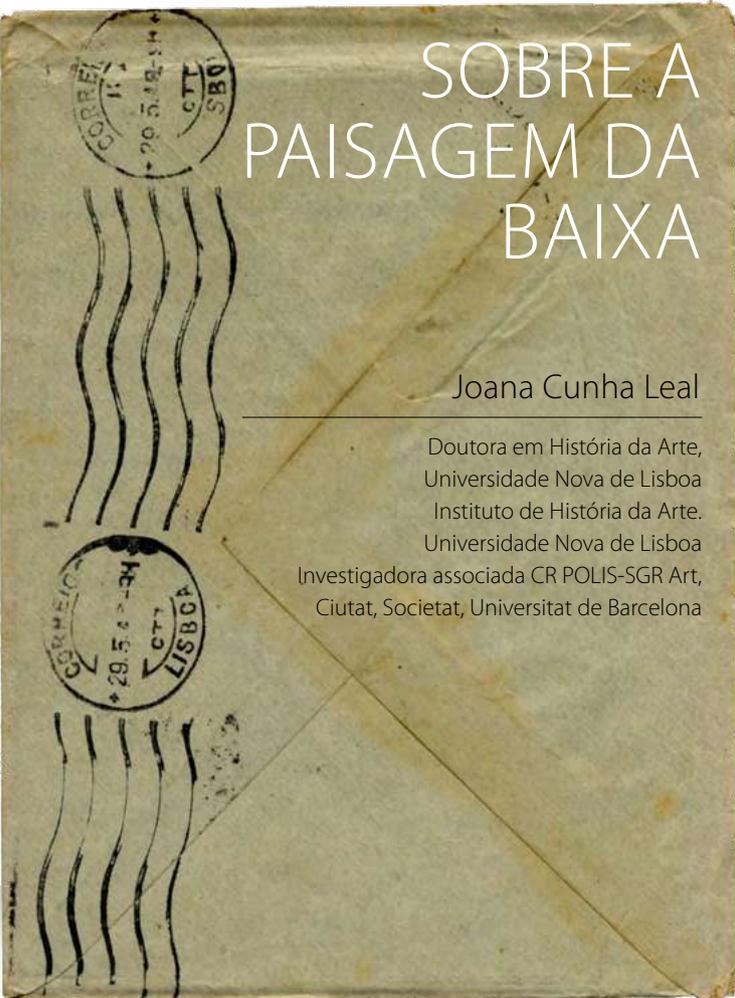
La apreciación de este paisaje material requiere, además, como bien demuestran algunos de los trabajos aquí presentes, de una óptica desenfadada y descreída que posibilite establecer relaciones e interrelaciones que la óptica habitual ha congelado y fijado en apreciaciones estereotipadas. Por desgracia, estos estereotipos, contribuyen a un fenómeno bastante extendido en la producción denominada científica que trata de la ciudad. El fundamento de sus avances son unas piedras angulares que no pueden generalizarse, como sucede en el territorio de las ciencias físicas. Estas piedras angulares ni nos son propias ni derivan de la experiencia material de la realidad que nos conforma. Forman parte de la axiología de unas corrientes académicas dominantes que, como se demuestra muy bien con la actual situación universitaria del sur de Europa, tienden al pensamiento único y al imperialismo cultural.

ORDINIO





COINDE



SOBRE A PAISAGEM DA BAIXA

Joana Cunha Leal

Doutora em História da Arte,
Universidade Nova de Lisboa
Instituto de História da Arte.
Universidade Nova de Lisboa
Investigadora associada CR POLIS-SGR Art,
Ciutat, Societat, Universitat de Barcelona

O interesse pela paisagem surge na história da arte normalmente associado aos estudos sobre um género de pintura: o paisagismo. Os estudos sobre as representações da paisagem valorizam em regra a sua qualidade de representação icónica, discutindo a pintura do ponto de vista da história dos artistas, das correntes geográficas, estilos formais, etc.¹ Mas cedo se abriram outras possibilidades de pesquisa. H. Wölfflin (1915) estuda os modos de modos de representação, afirmando “a própria visão tem uma história, e a revelação destes estratos visuais deve ser entendida como a principal tarefa da história da arte”². Esta via de trabalho foi aprofundada por E. Gombrich (1960) numa tese culturalista da visão, e vem sendo trabalhada até aos nossos dias.³ É a via que analisa as condições históricas da representação na sua relação com as condições históricas da percepção, com os modos de ver. Tais condições radicam em dados concretos, mas são social, cultural e ideologicamente informadas. São partilhadas e fundamentadas historicamente, pelo que não podem ser confundidas com qualquer dimensão apreciativa ou acantonadas numa esfera de subjectividade individual. A dimensão histórica dos modos de ver é um dado vital não apenas para analisar o paisagismo, mas também para enriquecer a discussão acerca da própria percepção do que nos rodeia como paisagem. Isto é, como passível de ser representado como paisagem (primeiro mentalmente, e depois por imagens). Mais ainda, como passível de submeter-se a um juízo estético que, dependente dos modos de ver e representar, é também histórica, cultural, ideológica e socialmente determinado. Este ponto de partida acerca da solidariedade histórica entre visão e representação é importante quando lidamos com objectos de estudo que, a juzante da sua aparente estabilidade, foram sendo experienciados e ajuizados de modo diferente, ou mesmo oposto, como é o caso da Baixa. Talvez se possa a partir daqui compreender um pouco melhor as discrepâncias na percepção, e por tanto na valoração, da cidade pombalina: a polarização extrema que distancia a imediata aceitação da obra da sua subsequente desvalorização durante mais de século e meio, e esta da recente reabilitação do seu valor artístico e patrimonial.⁴

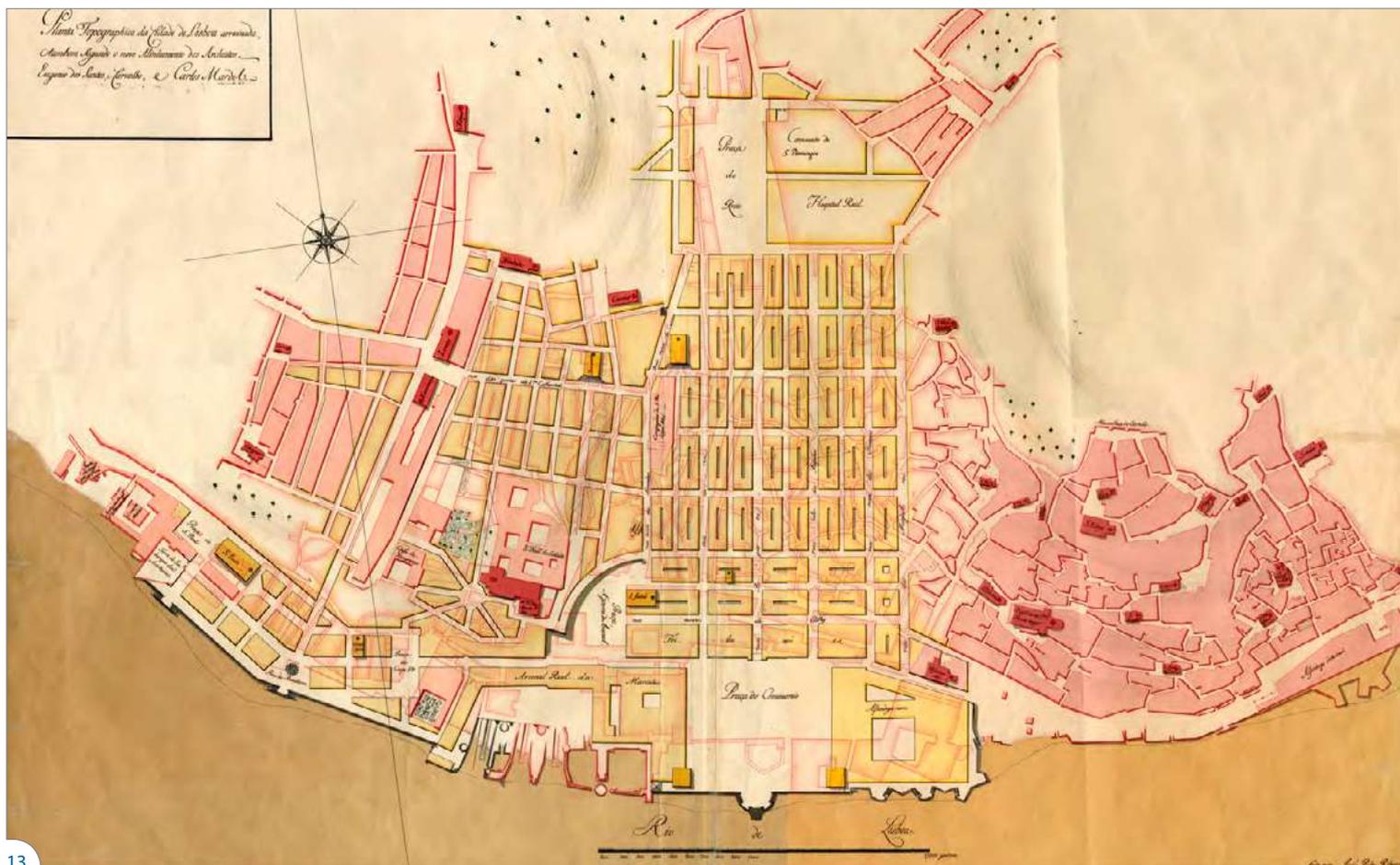
Imagem 1 Plano da Reconstrução

João Pinto Ribeiro, “Planta topográfica da Cidade de Lisboa arruinada também segundo o novo Alinhamento dos Architectos Eugénio dos Santos e Carvalho e Carlos Mardel” 12

Estudar a paisagem da Baixa implica começar por esclarecer que a reconstrução do centro de Lisboa após o Terramoto de 1755 produziu uma profunda alteração da imagem da cidade,⁵ tal como implica reconhecer que essa transformação não pode ser exclusivamente atribuída aos *elementos primários*⁶ da *cidade nova*: a grelha urbana desenhada por Eugénio dos Santos e Carlos Mardel e a monumental Praça do Comércio aberta sobre o Tejo.⁷ A radicalidade da transformação produzida só pode ser compreendida se se atender ao impacto que os novos prédios de rendimento tiveram na paisagem urbana. Assim, procurarei trazer à discussão dados para a compreensão das sucessivas apreciações da Baixa, seguindo não apenas a crítica e a historiografia, mas chamando a atenção para o efeito que o prédio de pombalino teve enquanto paradigma de desenho

arquitectónico em toda a cidade. Um paradigma de *regularidade* que conduzirá prospectivamente ao abandono dos modos de construção vernaculares e mesmo à correcção de fachadas nas áreas exteriores ao Plano de reconstrução ao longo do século XIX.

O Plano da reconstrução de Lisboa foi desenhado por um grupo de arquitectos e engenheiros militares – reunidos na *casa do risco* – segundo o programa definido pelo Engenheiro Mor do Reino, Manuel da Maia, na sua *Dissertação*⁸ (Imagem 1). Como especifica Maia, a cidade definida no plano de reconstrução (apresentado a 12 de Julho de 1758) deveria ser completamente nova, com uma malha urbana redesenhada segundo uma ampla exigência de *regularidade*.⁹ Esta exigência norteou todo o trabalho da reconstrução; nela radicam os



princípios da arquitectura e do urbanismo pombalinos, opostos à acentuada irregularidade do padrão urbano pré-existente (alheio a preocupações sanitárias, dominado por ruas estreitas, enredadas e preenchidas por construções vernaculares). O conceito de regularidade foi decisivo na orquestração dos vários requisitos implicados na reconstrução, e nele entroncam outras noções de graus de especificação diferente. As exigências mais pragmáticas encontram-se bem definidas, o que não acontece com a ideia geral de *melhoramento* da cidade que a regularização implicava. Assim, a noção emergente de *saúde pública* e a ideia de segurança dão origem a uma série de medidas concretas: a gaiola pombalina, a rede de abastecimento de água em fontanários públicos, o sistema de esgotos e o jardim público¹⁰ (Imagem 2). Inversamente, a noção do melhoramento é vaga e muito abrangente. Maia inclui aí não apenas a observação do interesse público através das medidas de saneamento e segurança, mas também o desejo de promover o *aformoseamento* da capital. Ou seja, a noção de melhoramento impregna a acção da casa do risco de uma preocupação estética: 1 - ao nível do plano urbano, o aformoseamento derivaria do desenho das ruas pelo efeito combinado do alinhamento e alargamento do seu traçado (que permite agora a marcação de passeios)¹¹; 2 - ao nível da arquitectura, o aformoseamento seria garantido pela uniformidade e simetria do edificado, isto é, por fachadas prediais controladas pelo desenho, em prospectos traçados segundo as normas básicas da tratadística clássica e referenciados na arquitectura erudita. Na *cidade nova* a regularidade da arquitectura prolongaria a regularidade das ruas. Precisamente por isso, Lisboa deveria ser desenhada por uma só mão¹² (Imagem 3).

Imagem 3 Alçado para os prédios da Baixa

“Prospecto das frontarias que han-de ter as ruas principaes que se mandão edificar em Lixboa baixa aruinada e se dividem com colunelos para separação do uso da gente de pé do das carruages”, Eugénio dos Santos e Carvalho, 1758, Arquivo Municipal de Lisboa, Cartulário Pombalino, doc. 1 PT/AMLSB/CMLSB/UROB-PU/01/001



Seguindo as expectativas de Maia, pode dizer-se que a uniformidade da arquitectura pombalina não resultou apenas da economia e do sistema de pré-fabricação. Foi antes o resultado de uma determinação positiva em criar composições regulares (e por isso belas) que, nos termos da síntese ideológica que ocorre no Iluminismo, associassem as orientações de uma política racional à vontade de respeitar exigências pragmáticas e estéticas.¹³ Mesmo não sendo sinónimo perfeito de aformoseamento, a regularidade é tida como a sua condição essencial¹⁴ (Imagem 4).

Imagem 4 Rua Augusta. Armando Seródio, 1968
Arquivo Municipal de Lisboa, N58786



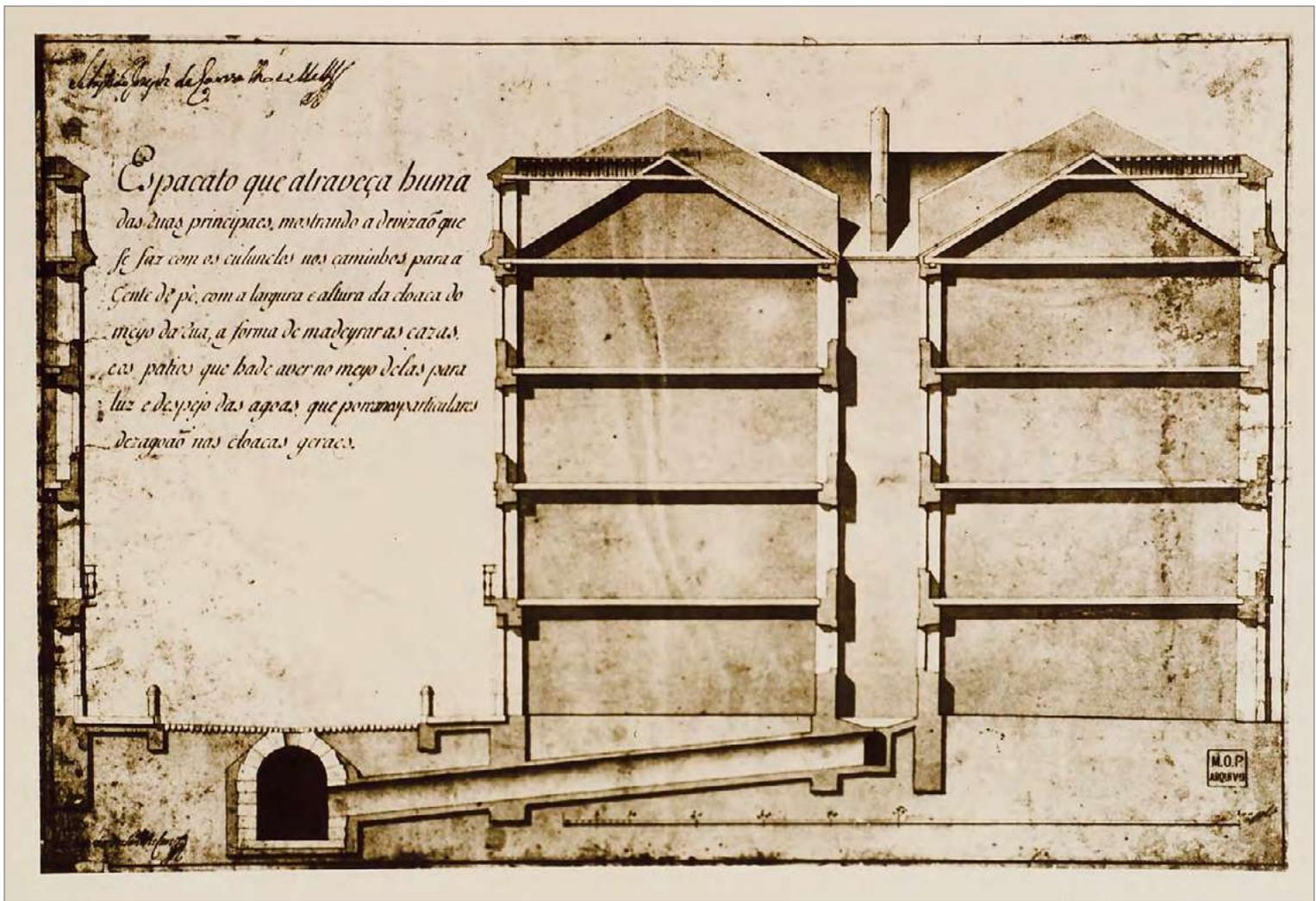


Imagem 2 Edifício Pombalino, corte mostrando a secção da rua e o sistema de despejos .

“Espacato que atraveça huma das ruas principaes, mostrando a devizão que se faz com os colunclos nos caminhos para a gente de pé com a largura e altura da cloaca do meyo da rua, a forma de madeyrar as cazas e os pateos que hade aver no meyo delas para luz e despejo das agoas, que por canos particulares dezagoão nas cloacas geraes”, Eugénio dos Santos e Carvalho, c. 1758.

Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas,
Transportes e Comunicações, D.15-1 A.L

Assim, a arquitectura pombalina foi desenhada, tal como a malha urbana para irradiar os modos de construção até então dominantes na cidade: estruturas de 1, 2 ou 3 pisos organizadas segundo critérios fixados primeiro pela legislação manuelina, reconhecíveis pelas suas composições assimétricas e irregulares – alternando áreas cegas ou rasgadas apenas por pequenas aberturas correspondentes à caixa de escadas, com zonas fenestradas (onde janelas de diferentes tamanhos conviviam facilmente), admitindo empenas e a ausência de pilastras laterais de remate¹⁵ (Imagem 5).

No contexto erudito da arquitectura pombalina tais facilidades “vernaculares” são impensáveis. Os prédios pombalinos – em regra com 4 andares, sacadas no 1º andar (no Chiado o 2º piso também tem sacadas) e águas-furtadas no último piso segundo uma lógica formal vertical correspondente à hierarquização social da oferta – são controlados pelo rigor do desenho dos conjuntos e respondem aos exigentes critérios da regularidade arquitectónica (Imagem 6).

As águas-furtadas são tomadas como elemento essencial de enobrecimento das fachadas no texto que acompanha o Plano de 12 de Julho de 1758.¹⁶ O texto define ainda que deveriam ser desenhadas à semelhança do que acontecia *noutras cortes Europeias*, numa clara referência ao panorama internacional da arquitectura predial erudita (Imagem 7).

Imagem 5 Edifício do séc. XVIII.

Rua Miguel Pais, n. 20-24. Foto

Joana Cunha Leal, 2005



Imagem 6

Alçado para a Rua das Portas de Santa Catarina (pormenor)

“Prospecto da Rua denominada Portaz de Santa Catharina (...)”, c. 1758,

Arquivo Municipal de Lisboa, Cartulário Pombalino, doc. 30 PT/AMLSB/CMLSB/ ROB-PU/01/030

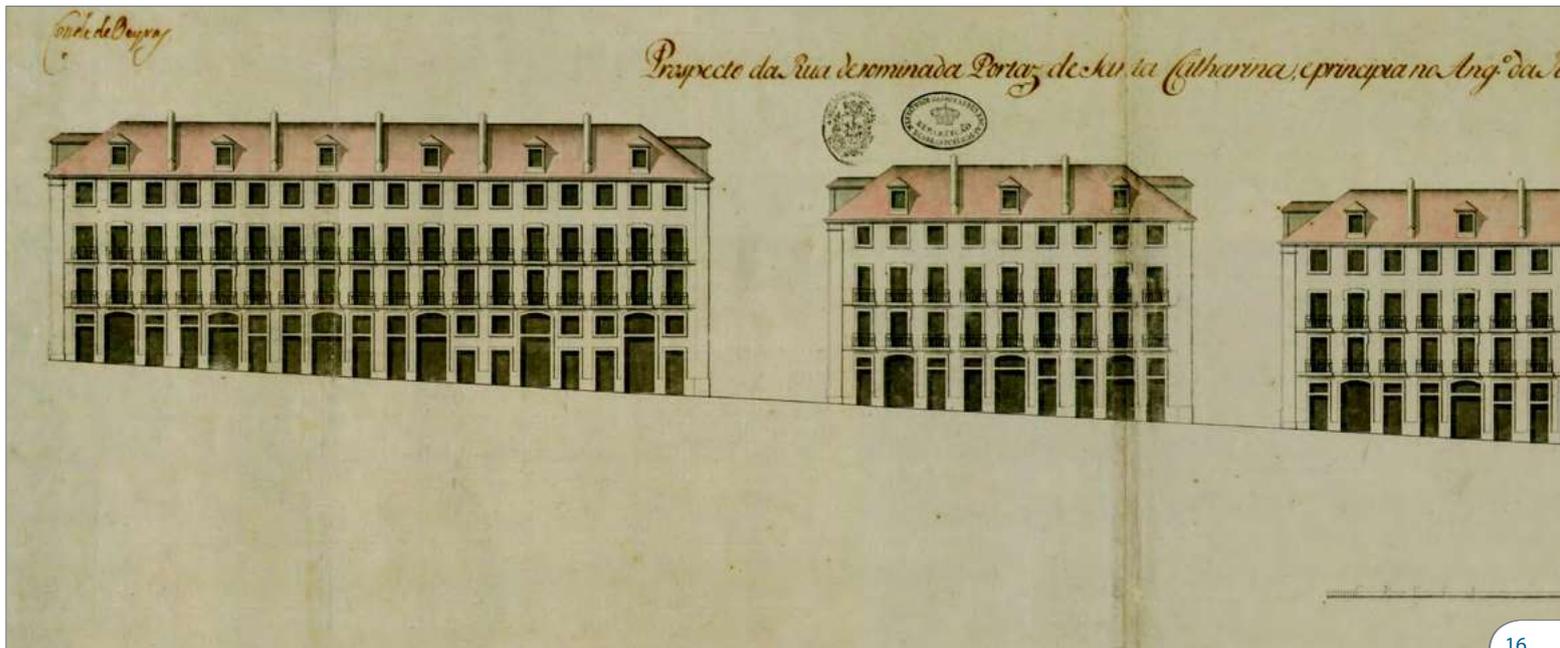


Imagem 7

Alçado para os edifícios de quatro plantas na praça do Rossio.

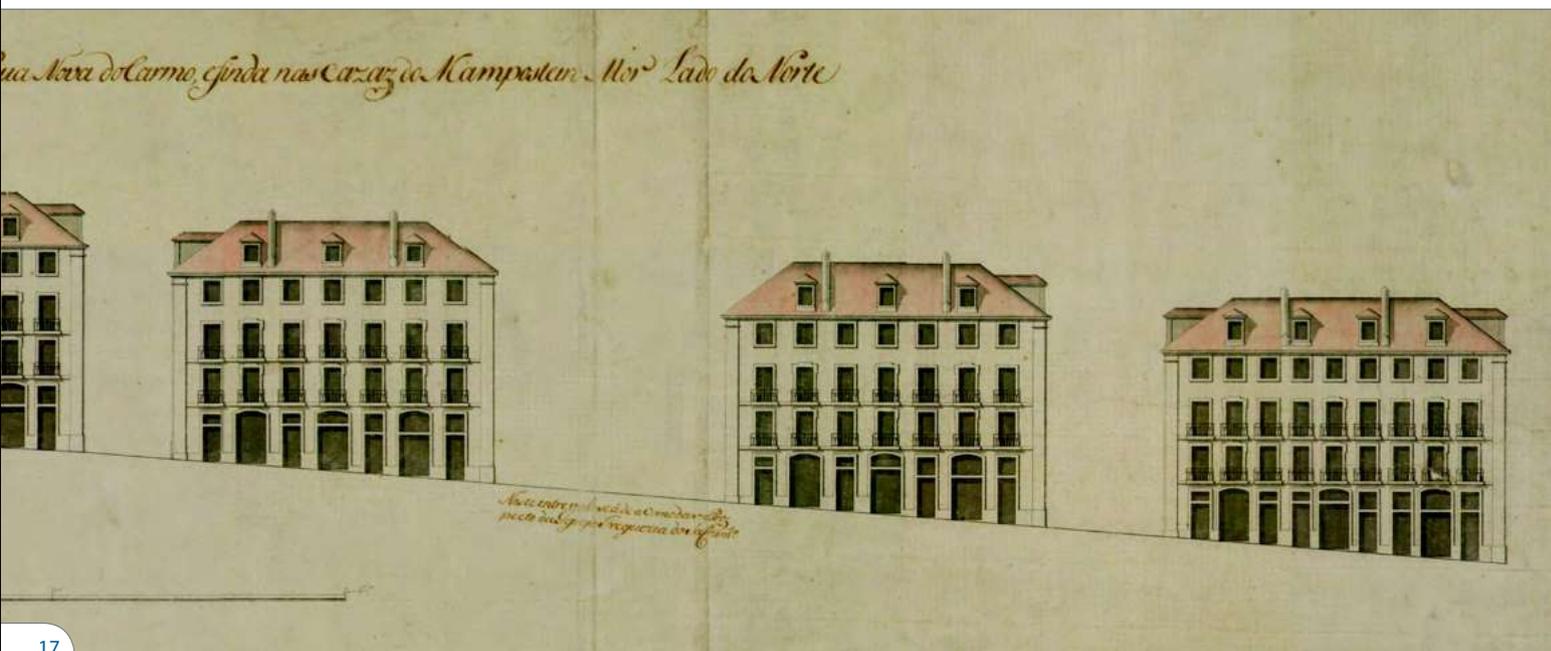
“Ellevação e plano de hum topo da Praça do Rocio”, Carlos Mardel, c. 1758

Arquivo Municipal de Lisboa, Cartulário Pombalino, doc. 21

PT/AMLSB/CMSLB/UROB-PU/01/021



A distância estética que a arquitectura pombalina produz no momento da sua criação e primeira recepção, ao destacar-se tão radicalmente do paradigma vernacular, foi ainda reforçada por um conjunto de soluções formais importadas do universo palaciano: a escala do quarteirão das ruas da Baixa, os cunhais monumentais, a articulação portal-sacada nos prédios do Rossio e do Chiado, e até as janelas de água-furtada são elementos comuns nesse universo de referência.¹⁷ Por último, a aproximação à arquitectura nobre implicou igualmente uma alteração dos padrões de construção dos espaços interiores, nomeadamente pela generalização de apartamentos com áreas próprias perfeitamente balizadas. Na Lisboa pombalina encontramos estruturas de habitação organizadas como soma de habitações independentes – uma ou duas por andar – servidas por partes comuns (entradas, corredores, escadas e patamares) e beneficiando de um aumento considerável dos espaços interiores.¹⁸ O prédio pombalino rompeu assim com modos de co-habitação associados à habitação comum, impondo a larga escala um padrão de *fogo-familia* que era anteriormente excepção.¹⁹ Embora seja hoje considerada como uma obra maior da cidade Iluminista,²⁰ a reconstrução de Lisboa nem sempre foi valorizada. Monotononia, pragmatismo, modéstia, falta de



originalidade, são falhas atribuídas à arquitectura pombalina por quantos comentam a reconstrução desde o final do século XVIII²¹. Tais anátemas, inicialmente elencados por arquitectos neoclássicos de formação académica,²² ensombraram a percepção da cidade: a Baixa não é percebida como um feito de valor artístico seguro, mas como obra marginal. Só em 1965, a publicação de *Lisboa Pombalina e o Iluminismo* por J.-A. França marcou um ponto de viragem consistente nas representações negativas da Baixa.²³ Seguindo as observações de Pardal Monteiro – que guiado pelas suas concepções modernistas reclamou para reconstrução pombalina a antecipação de muitos dos valores do Movimento Moderno²⁴ –, o estudo de França integrou a reconstrução na estética do Iluminismo e fundamentou a sua dimensão artística. O argumento assenta na eleição de dois elementos primários que, aptos a sustentar o valor artístico e simbólico da Baixa, permitiram ao historiador ultrapassar parcialmente as acusações de monotonia e pragmatismo. A praça do Comércio, único espaço monumental da reconstrução, é peça-chave neste processo de legitimação. O 2º elemento reporta-se à ideia de que a cidade nova “foi essencialmente um fenómeno urbano”.²⁵ Em oposição ao ritmo meramente quantitativo que atribui aos prédios,²⁶ França sublinha a variação produzida pelo contraste no alinhamento dos quarteirões, transversais e longitudinais, e pela diferente largura das ruas na zona na grelha ortogonal da Baixa. Tais soluções criaram um “ritmo dinâmico que vitaliza a malha urbana, salvando-a da monotonia aparente”²⁷. Nesta sequência, França defende a total submissão da arquitectura pombalina ao urbanismo. Pese embora sejam o edifício pombalino “por excelência”, os prédios desornamentados e seriais não podem ser “individualiza(dos) esteticamente esquecendo ou pondo de lado a sua razão de ser”²⁸: o desenho da grelha urbana (Imagem 8). Os problemas que decorrem desta abordagem são vários – da impossibilidade de definir um “estilo pombalino” ao esquecimento do Chiado como parte integrante da Lisboa pombalina, passando por uma visão preconceituada da engenharia militar²⁹ – mas importa sobretudo reter a insistência do historiador na condenação da arquitectura pombalina por monotonia e marginalidade estética. Estudar a paisagem da Baixa implica reconhecer, no entanto, a profunda transformação da cidade que a reconstrução impôs a partir também da disseminação de uma tipologia predial de desenho erudito. Independentemente da força dos elementos primários, a valorização da paisagem da Baixa não pode ser amputada do

seu parque residencial. Não se trata apenas da sua presença esmagadora, nem de garantir a unidade de um plano que reúne a grelha ortogonal da Baixa à zona acidentada do Chiado. É que finalmente, a desvalorização do prédio pombalino contrasta vivamente com o apreço que, a partir de final do século XVIII, os lisboetas por ele demonstraram. A densificação da cidade a partir dessa data e ao longo do século XIX demonstra-nos que a tipologia predial pombalina impregnou a totalidade do território urbano, ressurgindo ora como modelo apto a ser reinterpretado e enriquecido por novas construções, ora como base de re-avaliação estética da paisagem urbana das áreas exteriores ao Plano da reconstrução. Como sintetizei atrás, o prédio pombalino recuperou e redefiniu um programa para habitação burguesa de desenho regularizado. Tendo antecipado a sistematização diversos sintomas dessa renovação, ele não pôde deixar de produzir uma profunda reconfiguração do horizonte de expectativas³⁰ dos habitantes e construtores de Lisboa. Tal reconfiguração pode ser avaliada a partir das áreas exteriores ao Plano onde são detectáveis níveis crescentes de exigência quanto aos requisitos mínimos das habitações. É ao mesmo tempo detectável um decréscimo da tolerância a tudo o que desvirtuasse a regularidade da paisagem urbana: dos comportamentos inapropriados às soluções vernaculares na arquitectura. Estas transformações decorrem num longo período de tempo e dizem respeito, não apenas à longevidade e disseminação da tipologia pombalina, mas também, como se comprova a partir do *Livro dos Prospectos* à guarda do Arquivo Municipal do Arco do Cego,³¹ à condenação dos modos vernaculares por parte dos cidadãos comuns e dos proprietários sem qualquer formação arquitectónica. O *Livro dos Prospectos* (e a colecção de desenhos correspondentes) regista o conjunto das construções licenciadas pelo departamento da Câmara de Lisboa designado, a partir de 1852, como Repartição Técnica. Abrange um período que se estende sensivelmente de Outubro de 1845 (data em que o registo dos projectos se torna obrigatório) a 1874 (data em que o arquivo das obras é reorganizado). A informação aí reunida, a par dos desenhos existentes (correspondentes a cerca de 2/3 dos registos),³² permite localizar e datar as licenças de construção e, bem assim, conhecer a natureza das intervenções: construções de raiz, reedificações, acrescento de andares e/ou melhoramento das fachadas existentes.



Imagem 8 Fotografia aérea do Terreiro do Paço e da Baixa.

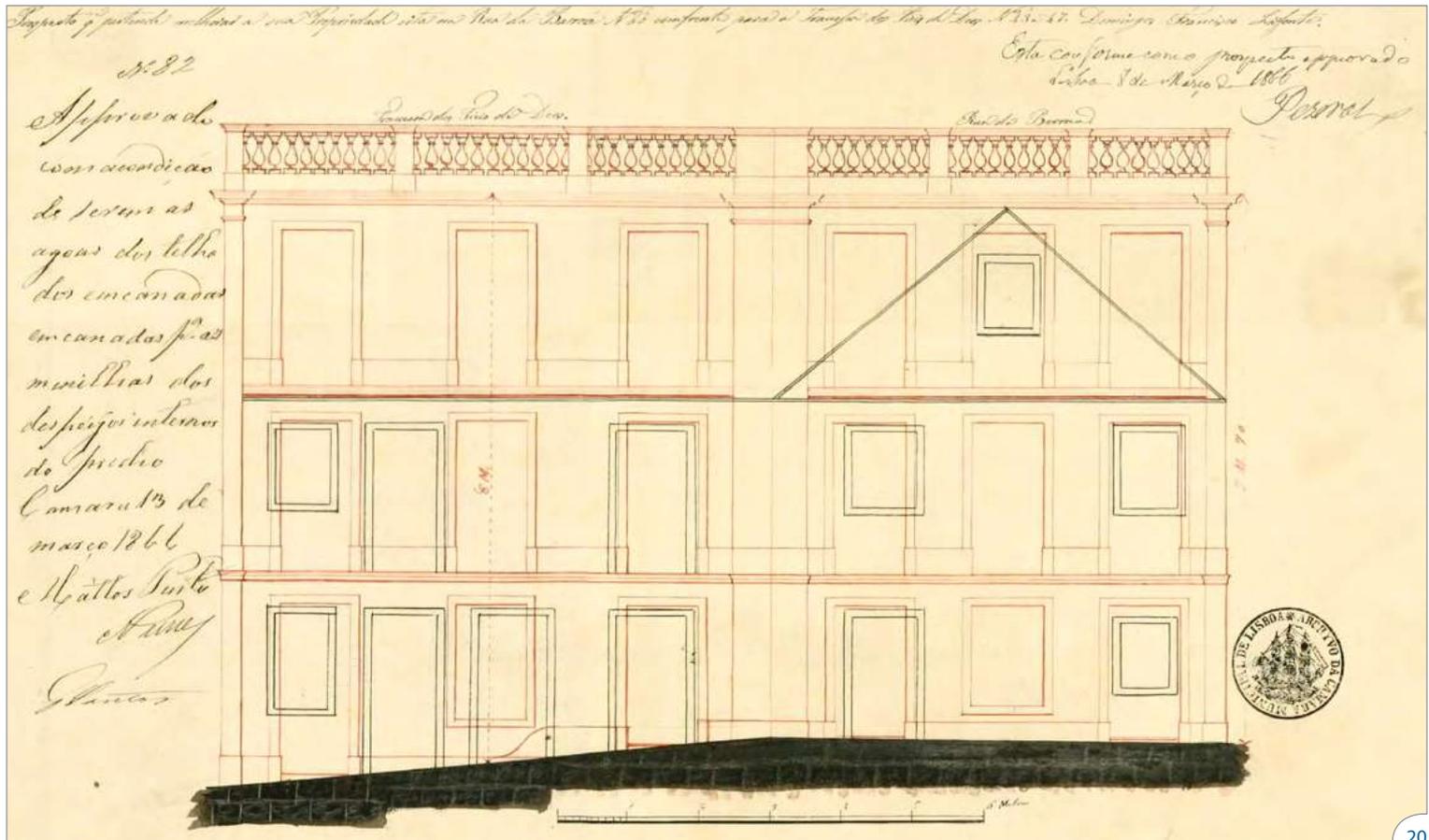
Armando Serôdio, 1965

Arquivo Municipal de Lisboa, FDM001627

Sendo um indicador fiável da dinâmica da construção em Lisboa, esta colecção de alçados anónimos demonstra que o valor da regularidade que orientou a obra pombalina acabou por reconfigurar o horizonte de expectativas dos lisboetas surgindo a curto prazo como princípio partilhado pela comunidade. A assimilação deste princípio foi assim uma das principais responsáveis pela maturação de um novo padrão de exigências básicas no domínio da arquitectura doméstica. Inclui-se aqui a tendência para a edificação de espaços interiores mais generosos, mas a mais clara expressão desta transformação é o volume de projectos orientados para a eliminação das casas-abarracadas (de madeira) e das assimetrias, falhas e liberdades compositivas vernaculares naturalizadas pelos modos construtivos fixados pela legislação manuelina que permaneceram como regra nestas áreas nos anos imediatamente subsequentes ao Terramoto (Imagens 9). Importa sublinhar o facto deste movimento contínuo a favor da correcção dos modos de construção alheios às novas

regras de regularização do desenho arquitectónico, não ter sido motivado por qualquer lei geral, regulamentação municipal ou por interferência de profissionais.

Trata-se de um movimento que resultou da consolidação da cultura arquitectónica da reconstrução, no sentido em que tornou visíveis as irregularidades compositivas que deplora e por isso investe na sua eliminação. Demonstra-nos assim que, no sentido inverso ao da crítica “especializada”, o apreço pela regularidade da Baixa impregnou o senso comum, convertendo-se numa força motriz de transformação da paisagem da cidade, tal como nos demonstra que os modos de ver, e os juízos estéticos que lhes estão associados, são historicamente determinados. Trabalhar sobre a historicidade da percepção da paisagem da Baixa, permite assim ultrapassar a discussão das limitações do objecto de estudo e compreender que percepção dessas limitações está frequentemente indexada a valores que conhecem oscilações e geram por isso, sem surpresa, dinâmicas contraditórias.



Notas

1 Kenneth Clark, *Landscape into art*. – London: John Murray, 1949

2 Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History writing* (translated by M.D. Hottinger). – New York: Dover, 1950

3 Por exemplo com o trabalho de Whitney Davis, *A General Theory of Visual Culture*. – Princeton: Princeton University Press, 2011

4 Como tive ocasião de desenvolver nos seguintes trabalhos: “Legitimação artística e patrimonial da Baixa pombalina. Um percurso pela crítica e pela história da arte portuguesas”, *Monumentos*. – N. 21 (Setembro), 2004, pp.6-17 e “Changing perspectives: historiography and critical discourses concerning the Pombaline Reconstruction of Lisbon”, *ACTA HISTORIAE ARTIUM* (redigit E. Marosi). – Budapest: Institut for Art History of the Hungarian Academy of Sciences, T. XLIX, 2008, pp. 247-254

5 Referências para o estudo da Lisboa pombalina são os trabalhos de José-Augusto França, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. – Lisboa: Bertrand, 1987 [1965]; Walter Rossa, *Além da Baixa: indícios de planeamento urbano na Lisboa Setecentista*. – Lisboa: IPPAR, 1998 [1990], *Lisboa 1758: o Plano da Baixa Hoje* (ed. A. Tostões e W. Rossa). – Lisboa: CML, 2008. Ver também *O Terramoto de 1755: Impactos Históricos* (eds. J.V. Serrão, W. Rossa, N.G. Monteiro, J.L. Cardoso, A.C. Araújo). – Lisboa: Horizonte, Instituto de Ciências Sociais, 2007

6 Aldo Rossi, *A Arquitectura da Cidade*. – Lisboa: Cosmos, 2000 (1966)

7 cf. José-Augusto França, *Lisboa Pombalina...*, 1987 [1965]

8 As três partes da “Dissertação” de Manuel da Maia estão publicadas em José-Augusto França, *Lisboa Pombalina...*, 1987 [1965], 311-326

9 Para uma discussão do conceito ver Warner Szambien, *Symétrie, goût, caractère*. – Paris: Picard, 1986, pp. 76-82.

10 José-Augusto França, “Espaces et commodités dans la Lisbonne de Pombal”, *Dix-Huitième Siècle: revue annuelle*. – Paris: Garnier Frères, 1977, pp. 161-169.

11 “Plano de 12 de Junho de 1758” publicado por José-Augusto França, *Lisboa Pombalina...*, 1987 [1965], pp. 331-337

12 “Dissertação”, José-Augusto França, *Lisboa Pombalina...*, 1987 [1965], pp. 311-326

13 A. Pracchi, “La Ciudad como campo característico del Iluminismo”, L. Patetta, *Historia de la Arquitectura [Antología Crítica]*. – Madrid: Celeste Ediciones, 1997 [1974], pp. 328-330; ver também Barry Bergdoll, “What is Enlightenment? The City and the Public”, *European Architecture 1750-1890*. – Oxford: University Press, 2000

14 A. Pracchi, “La Ciudad ...”, 1997 [1974], p. 329

15 Cf. Helder Carita, *O Bairro Alto: Tipologias e Modos Arquitectónicos*. – Lisboa: CML, 1994 [1993] e *Lisboa Manuelina*. – Lisboa: Livros Horizonte, 1999. Ver também Luísa Trindade (2002), *A Casa urbana em Coimbra. Dos finais da Idade Média aos inícios da Época Moderna*. – Coimbra: CMC, 2002.

16 “Plano de 12 de Junho de 1758”, José-Augusto França, *Lisboa Pombalina...*, 1987 [1965], p. 332

17 Joana Cunha Leal, *Arquitectura Privada, Política e Factos Urbanos em Lisboa* (tese de doutoramento). – Lisboa: FCSH-UNL, 2005 e “Habitar a cidade nova: expectativas e apropriações de primeiro grau”, *O Terramoto de 1755: Impactos Históricos* (eds. J.V. Serrão, W. Rossa, N.G. Monteiro, J.L. Cardoso, A.C. Araújo). – Lisboa: Horizonte, Instituto de Ciências Sociais, 2007, 395-404

18 Sobre as habitações uniloculares setecentistas ver Nuno Madureira, *Cidade: Espaço e Quotidiano (Lisboa 1740-1830)*. – Lisboa: Livros Horizonte, 1992. Ver também Joana Cunha Leal, *Arquitectura Privada, Política e Factos Urbanos em Lisboa...*, 2005, p. 157

19 Ver Helder Carita, *O Bairro Alto...*, 1994 [1993]. Ver também Joana Cunha Leal, *Arquitectura Privada, Política e Factos Urbanos em Lisboa...*, 2005, pp. 143 e ss. Referência internacional é J.-F. Cabestan, veja-se p. ex. “La naissance de l’immeuble d’appartements à Paris sous le règne de Louis XV”, *Paris Capitale des Arts sous Louis XV* (ed. Daniel Rabreau), 1997, p.168.

20 Barry Bergdoll, “What is Enlightenment? The City and the Public”, *European Architecture 1750-1890*. – Oxford: University Press, 2000

21 Joana Cunha Leal, “Changing perspectives...”, 2008, pp. 247-254 e “Legitimação artística e patrimonial da Baixa...”, 2004, pp.6-17

22 Cf. Paulo Varela Gomes, “Aspectos da teoria arquitectónica produzida em Portugal no século XVIII”, *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no século XVIII*, 1988, p. 94 e ss. Ver ainda Raquel Henriques da Silva, *Lisboa Romântica: Urbanismo e Arquitectura 1777-1874* (dissertação de doutoramento). – Lisboa: FCSH-UNL, 1997

23 A inscrição da Baixa nas listas do património sob protecção a 12 de Setembro de 1978 esteve directamente associada ao trabalho do historiador da arte (cf. J.-A. França, *Lisboa Pombalina...*, p.372, n.1) Foi-lhe então atribuída a categoria de “Imóvel de Interesse Público” que, embora inadequada, permanecia ainda no momento em que a candidatura a Património da Humanidade classificado pela Unesco teve início em 2004. Esta classificação foi alterada para “Conjunto de Interesse Público” pela Portaria nº 740-DV/2012 publicada no Diário da República, 2ª série – Nº 248 de 24 de Dezembro de 2012. Esta Portaria estendeu também a área classificada que passou a incluir a metade da Lisboa pombalina que é o Chiado.

24 Pardal Monteiro, *Os Portugueses precursores da Arquitectura Moderna e do Urbanismo*. - Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, 1949 e Eugénio dos Santos precursor do Urbanismo e da Arquitectura Moderna. - Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1950. Ver também Paulo Varela Gomes, “O paradoxo do Rossio (entre o pombalino e o modernismo)”, *A Cultura Arquitectónica...*, 1988, pp.115 e ss e Joana Cunha Leal, “Changing perspectives...”, 2008, pp. 247-254 e “Legitimação artística e patrimonial da Baixa...”, 2004, pp.6-17

25 José-Augusto França, *Lisboa Pombalina...*, 1987 [1965], p. 173

26 Cf. José-Augusto França, *Lisboa Pombalina...*, 1987 [1965], p. 179

27 José-Augusto França, *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*. – Lisboa: Bib. Breve, ICLP, 1980, p. 46

28 José-Augusto França, *Lisboa Pombalina...*, 1987 [1965], p. 173

29 Joana Cunha Leal, *Arquitectura Privada, Política e Factos Urbanos em Lisboa...*, 2005, pp. 73 e ss

30 Cf. Hans Robert Jauss, *A literatura como provocação*. – Lisboa: Vega, 1993 [1967]

31 Cf. Joana Cunha Leal, *Arquitectura Privada...*, 2005, pp. 789 e ss

32 Dos 2299 registos do catálogo, 844 perderam o prospecto correspondente.

Imagem 9 Rua da Barroca e Travessa dos Fieis de Deus, 1866.

“Prospecto do prédio que Domingos Francisco Lafonte pretende reformar, na rua da Barroca nº 60, fazendo frente para a travessa dos Fieis de Deus nº 43 a 47” Arquivo Municipal de Lisboa, Livro dos prospectos do sec. XIX – Alçado 1264, PT/AMLSB/CMSLB/ADMG-E/08/1003



PARA UM GLOSSÁRIO DA PAISAGEM RIBEIRINHA, COMO SISTEMA... O ESPAÇO PÚBLICO À VOLTA, EM GLOSSÁRIO POÉTICO E ILUSTRADO.

Pedro Brandão

Doutor em Espaço Público e Regeneração
Urbana, Universitat de Barcelona
CESUR. Instituto Superior Técnico de Lisboa
Investigador associado CR POLIS-SGR Art,
Ciutat, Societat, Universitat de Barcelona

Introdução

Do estudo dos mundos desaparecidos poderemos certamente ter a aprender sobre o nosso. Mas como de nostalgias não se fará o futuro deste mundo, põem-se agora diferentes desafios. Um será o desafio dos mundos que ainda existem. Ao tomarmos as áreas ribeirinhas e em particular a de Lisboa, como um sistema, nele se radica uma paisagem, uma infra-estrutura e um espaço público. Ampliando esse “sistema” à escala metropolitana “ancoramos” a margem ribeirinha naquelas três noções, que devemos ver como complementares, sobre as qualidades da continuidade espacial, realizadas desde o mais pequeno lugar, ao conjunto de toda a margem metropolitana. Elaborei assim este ensaio epistemológico, na forma de **glossário poético** sobre o tema. Nos anos 80 do século passado um dos raros movimentos dos arquitectos que em Portugal alcançou influência pública, não motivado pela auto-imagem, mas por um sentido de causa, foi em torno da Zona Ribeirinha de Lisboa (ZRL), então uma área quase integralmente vedada ao público (exceptuando o acesso ao rio na área da Torre de Belém e na do Terreiro do Paço). Se quiser recordar outros momentos em que anteriormente a Arquitectura em Portugal afirmou uma responsabilidade pública apoiada em convicções, lembro o SAAL e a temática (ainda actual) da Habitação Social e, mais longe, a derrota do mito salazarista da “casa portuguesa”, com o estudo da Arquitectura Popular; Pouco mais. Lisboa era então gerida de um modo algo selvático pela mão de Abecassis, gulosa de qualquer ocupação inculta, quer lhe fosse ou não permitida, nas áreas mais valiosas da cidade (como foi o caso do projecto de umas “Torres do Tejo” ao lado dos Jerónimos, ou uns campos de ténis no Corpo Santo...). Noutro extremo, estava o porto, gerido por uma APL temerosa de perder a sua tutela imperial no domínio marítimo, nunca nada dispensando em toda a frente, da sua função comercial e industrial (o que talvez tenha tido o mérito conservador... de permitir conservar).

Farol
“Lisboa vista de Cacilhas”, António Passaporte,
c. 1957, Arquivo Municipal de Lisboa, No86378



À época, a Associação dos Arquitectos lançou várias campanhas de denúncia (o caso das Torres chegou à UNESCO e parou-se o processo) e lançou iniciativas pró-activas como um programa na televisão sobre as zonas ribeirinhas em Portugal, um seminário com a participação de peritos que noutras partes estavam a estudar e a lançar os primeiros projectos de reconversão de Waterfronts... e principalmente em 1987, um Concurso livre de Ideias sobre a ZRL. Apoiado por Mário Soares, Presidente da República, foi este concurso que criou a dinâmica favorável a várias mudanças, a menor não sendo a influencia na criação de uma nova “cultura” do espaço publico em Lisboa, e em particular na candidatura e na escolha do local para a Expo’98. Nas eleições autárquicas que se seguiram, Sampaio ganhava a Câmara com uma equipe em que a participação intensa dos arquitectos permitiria promover um programa de espaços públicos, tendo por cenário emblemático a Ribeirinha e incorporando várias das propostas premiadas

no Concurso, o qual se foi alargando a vários pontos da cidade e concretizando durante mais de uma década... e Marcelo R. Sousa ficou famoso pelo seu banho no Tejo. Passados 25 anos, hoje temos na área da Expo’98 o modelo mais consistente do ‘waterfront’ de Lisboa (que indiscutivelmente se localizou na zona oriental da ZRL por se ter tornado óbvia, na opinião pública, face a qualquer outra alternativa). Pouco a pouco, a frente da cidade abriu-se ao uso público... Perguntamo-nos se o que perdemos compensa o que ganhámos? A verdade é que a abertura do acesso e o usufruto do rio veio para ficar, mas não ganhámos nas margens, uma fonte do “leite e do mel”: o espaço público não oferece actividades diversificadas e, pelo contrário, perdemos a vida do rio, morto que está o movimento e o encontro, no plano de água...

A quem importa?...Será feito o balanço, entre ganhos e perdas?





Água (que passa por baixo das pontes)

O futuro da ribeirinha será o quê? Agora vamos lá, pelos lugares onde ontem os guindastes moviam cargas e os estaleiros martelavam chapas de metal. Será melhor assim, mas nalgumas das mudanças não soubemos prever, efeitos perversos. Apesar de nos alimentarmos frequentemente de um culto do desaparecido, não previmos o possível desaparecimento de qualidades, na transição entre um tempo e outro. Junto ao rio, a liquidez garante-nos, que das memórias de amanhã, hoje pouco sabemos... e a nossa falta de perícia na avaliação dos tais factores futuros, não se recupera na água já passada. Muita água passará e só o Tejo nos julgará?



Barcos – eles andam ainda no Tejo?

Ficou-nos este apego à proximidade do rio, de um tempo em que dele éramos afastados, por exemplo pela vedação do porto, pelos usos industriais, ou militares... e por isso o desejo que era, chegar ali ao pé da margem, quase clandestinos e olhar os barcos, mesmo não fazendo mais nada. E pergunto se é desses mesmos desejos, de desafiar a dificuldade, de estar ali, que se faz a paisagem? Encontrar barcos-alfaias na borda de água exige investimento persistente. Se for suficiente tal critério, na mudança de circunstâncias, se conservará o desejo, da Cidade, pelo Rio...

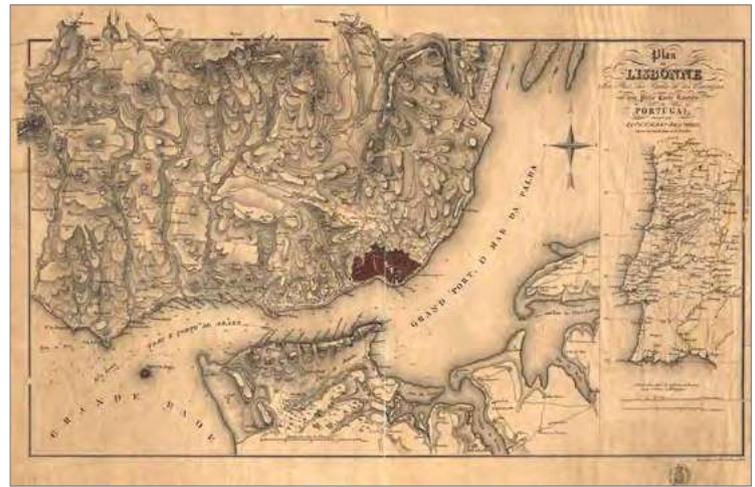


Caldeiradas

Vamos até Benavente almoçar e depois de um passeio para desmoer, naquele parque urbano que inunda com as chuvadas, ampliando a margem pela planície que então podemos navegar. É de passeio ribeirinho que ciclamos, do Terreiro do Paço até à praia do Guincho, que agora ganha extensão de referência, percorrendo o território à volta das duas margens. Na de lá (a outra), disseram que iriam tirar a indústria do Barreiro, a grua de Almada, talvez do Seixal o forno da siderurgia, para fazer ainda mais passeio do que na EXPO, e se vamos ter lá o aeroporto, teremos a cidade do aeroporto... Será o aeroporto um terreiro, um parque urbano, o centro?

Domínio Público

Terminologia dominante, com a qual se fundamenta a vedação, as restrições de acesso. Não foi por isso que se lhe chamou o “domínio público”, dando-lhe as tutelas mais fortes, a do Rei ou do Estado, para assegurar a sua maior duração, em nome da defesa, de um interesse “público”? Se hoje é maior a dimensão desse “espaço”, o termo é substituído por “domínio”. Como um “feudo”, a noção de poder legítima a posse, “dominial”, mas incomoda-se com a presença do público, na margem. Continuará ele a fluir, dominador, à frente dos cais, praias e passeios, que constrói na margem?

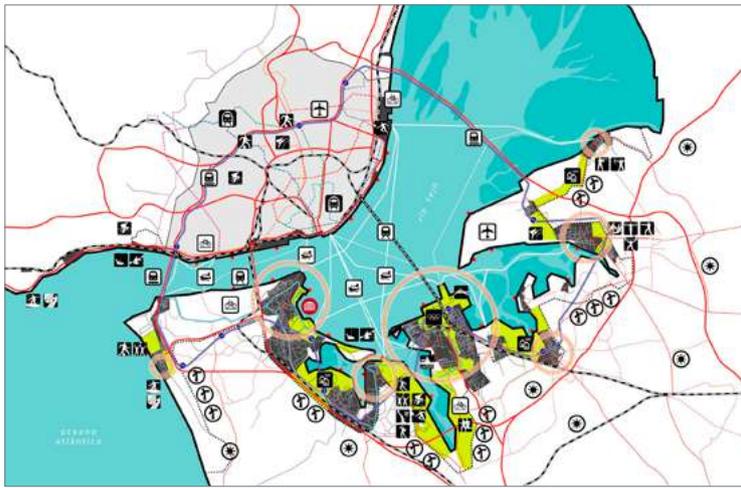


Espaço Público, chamamos agora à ribeirinha. Porquê? Público quer dizer “de todos”, e por isso uma posse segura do colectivo. Perene, mais que uma rua, efémeros prédios ou a instantânea publicidade, o Tejo acolher-se-á de noite, entre luzes que acendemos na margem.... A frente do rio, é agora parte da amenidade, festa, e menos função infra-estruturante, ou de defesa de bens públicos. Lembrando o som de guindastes e ancoradouros, da produção, recolha e transporte (trigo, carvão, azeite, sal, cortiça...), hoje, ‘Waterfront’ é sinónimo polissémico, silencioso e agitado, de espaço público?



Encontros, são uma matriz da ribeirinha. A ribeirinha pode ser agora muitas coisas, talvez porque é, entre outras coisas, local de encontro. Procuramos ainda o desenho duma polissemia sistémica à dimensão da ‘malha’ de espaços, na cidade metropolitana, para que lhe chamemos no seu todo, a cidade? Talvez que de modo similar ao espaço público urbano, a partir das estradas-ruas se assegure a continuidade ao movimento e também ao encontro inter-pessoal, agora multimodal, dos vales, da arborização, das actividades, edificações e pontes entre si... Faremos da ribeirinha, um centro para tudo?





Escala (mínima e máxima)

Estende-se a margem do rio por ali a dentro. Toda a bacia do Tejo parece agora ser parte da grande metrópole e parece ter por margem, um mar, entre serras e praias e sapais. Vem desde lá longe a escala do círculo, o diâmetro crescente, de onde as linhas de água descem na vertigem do caminho, ladeando vias e pontes até ao ancoradouro? Como o pescador no molhe da margem, deveríamos saber - para que coisa nos serve hoje o rio, que outra coisa não sirva? Seremos capazes de refazer esse viveiro, horta ou estaleiro, do estuário ao mar, ou outro património... e refazer amanhã, tudo à volta?



Fotografia...

De onde nos vem, não sei, talvez dos postais ilustrados. Como qualquer turista que quer guardar numa imagem a experiência momentânea, julgamos ter a coisa na mão, com esse colecionismo de "pontos de vista". No estuário, parece que a imagem teima sempre em afirmar um 1º plano (cá) e um segundo (lá). A meio, acentua-se a vagareza, move-se numa dança lenta, um cacilheiro. Conhecer assim os lugares é um tipo de caça: de pintores de paisagens ou apanhadores de paisagens.



Gentrificação (de relvados e varandas e esplanadas).

Não parece que estas coisas façam por si só, o espaço público sustentável. A própria paisagem, pode ser pública, se o acesso a ela o não é? Refiro a gestão dum espaço, com vídeo-vigilância, cancelas, horários ou bilhete de entrada... e o próprio desenho do espaço, que proporciona exclusões, de potenciais utilizadores. Sabemos da gentrificação, que ela trata mesmo da substituição de populações. O melhor espaço é o que se vende melhor, com boa vista, música suave, bebidas frescas. Tanto nas feiras de aldeia como nas cidades, toda a mercadoria se vende... parece.

Imagem - quantas são as imagens da cidade?

Se as imaginamos roeminentes... como torre, ponte, edifício arrojado, miradouro donde se vê e se é visto, ponto alto, com panorama de rio a 'perder de vista'... será a doença que temos, de fixarmos a visão. Como se a visão dissesse o essencial a respeito da imagem de um lugar... Há quem lhe chame paisagem por isso, mas como palavra, paisagem é a descrição de um país. Se é do rio, aquilo que se vê da margem será imagem da outra-margem, ao contrário da vista do mar, que é para o infinito. Então a subtileza da visão ribeirinha, será o olhar, para a imagem do "Outro", na outra banda?

Industria

Não é tão diferente, a industria, de outra coisa. Processa-se uma matéria, eliminam-se resíduos, afina-se a função e o processo, encaminha-se para o mercado... Tal como noutros períodos é a novidade do trabalho, o trabalho nos fornos, nas gruas, nas máquinas a que ficam acorrentados os músculos dos homens, e a maleabilidade do futuro nas obras prodigiosas, que solicitam a maior admiração, os carris ampliaram a cidade e o seu hinterland, até lá longe... mesmo à Espanha ou ao "Portugal e Colónias"... Para lá, navios cheios de soldados, para cá tudo o mais... aguarda no molhe, no cais.



Lisboa (de duas margens)

Se uma coisa podemos distinguir claramente é como nela nos movemos: Quanto a eixos, de estradas e comboios, são agora públicos porque o uso é generalizado, entre as margens e em cada lado, atando a metrópole, na nova dimensão, de tempo, lugar, cidade. Quanto a vales, serras e lagunas, procuramos a continuidade em coisas vivas a que chamamos 'corredores', ou 'sistemas', verdes. E quanto a parques, passeios, ciclovias e praias, queremos garantir o acesso universal, à rede da qualidade espacial, pública, amigável, próxima e distante.



Manutenção

Designação simples que engloba actividades que devem ser parte da 'sustentabilidade' de um espaço público, cujo serviço ou valor criado, é suportado pelo uso diverso; A base da viabilidade física do espaço, no tempo, será a racionalidade e economia de um ciclo de vida alargado. Nos 18 quilómetros da frente ribeirinha de Lisboa, nos 100 do estuário, podemos perguntar se são os bares os sustentáculos económicos do espaço público, ou se é a oferta de metros quadrados construídos, ou o uso cultural que periodicamente ali se oferece, ou a calma das marés no sapal? Sabemos?



Paisagem-Espaço-Público-Infra-Estrutura?

Transformou-se em 20 anos a lisboa ribeirinha... em Paisagem que amenizamos com árvores de sombra e bancos de domingo, Espaço Público que habitamos diversamente, ou Infra-estrutura que construímos e operamos. Visto assim, será um híbrido, a ribeirinha? As categorias de espaço (paisagem, espaço público, infra-estrutura) designam coisas diferentes, ou designam uma mesma coisa - a qualidade públicas do espaço urbano alargado - mas vista de diferentes modos? Isso acontece porque há uma "partilha", entre partes implicadas na organização disciplinar instituída, de espaços autonomizados do saber?



Pássaros

Para eles, as 'paisagens' descrevem-se como coisas vivas - do alimento que ali nasce. Misteriosos sustentos, que se movimentam na borda-de-água e que sempre lhes permitem passar, de um lado a outro lado. Entendem-na como fluido, de águas subterrâneas, humidades aéreas, de ventos que transportam insectos e pólenes, que incitam as narinas com bons e maus odores, ou com boas e más cores. Coisas com que se pode contar, sempre de longe. Caminhos de ir e vir, os pássaros são os nossos vigilantes do rio, porque habitam-no seu próprio voo, antes de pousar, nas margens.

Pontes:

Do que falamos quando dizemos que são obras “públicas”?

Paisagens públicas, Infra-estruturas públicas, como outros espaços e domínios, públicos? Olhemos para a última Ponte, a que viabilizou o acesso da “outra banda” a Lisboa, quando cresceu, como nova montra da cidade, do novo espaço (público) da Expo. Teve de se proteger a paisagem dos peixes, com luzes indirectas, e precaver uma nova viabilidade das salinas, cujo sal se não apanha ainda. Mesmo sem estarmos seguros do que acontecerá na cidade futura, a ponte afirma que já é bom deixar viver... tanto o peixe como o sal.



Praias

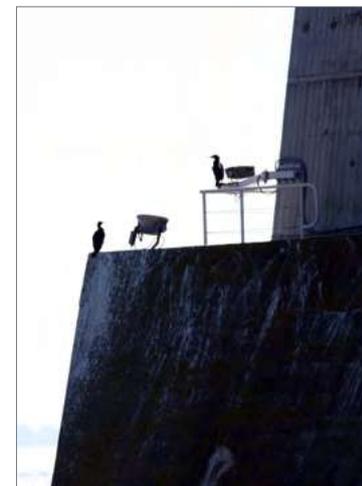
de rio, são outras praias, em sabor da água, em côr e textura, a areia com cheiro a limo e fundos escorregadios.

A relação com os povoados, faz da praia um verdadeiro espaço público, para socializar e outras curtições, na frente da povoação. Na proximidade do Oceano, na Linha, na Costa, até na Trafaria ou no Porto Brandão, a praia é por isso a fundadora do urbano, como abrigo, onde as próprias casas tivessem nascido na areia (e em alguns lugares nasceram...). As do estuário são outra coisa, pode-se aleijar os pés, sujar as mãos, e até há pouco, não ver quase ninguém. Até em Lisboa, de Pedrouços e Algés, a Santos: ainda há notícia das praias, nos nomes. A Rua da Praia é uma rua, na praia?

Reserva

O tempo gravou muitas histórias de vida na margem. A reserva infra-estrutural da vida, uma outra paisagem ribeirinha, seja a do natural cultivado, da recollecção, de alto ou baixo mar, seja ela a produtora de relações urbanas, como a feira, a dinâmica plataforma das trocas, ou seja a construção? A reserva natural será então, a reserva naturalmente de amanhã, a possibilidade futura. Precisaremos de margem para acostar navios de grande calado? De campos, e pescas, para criar alimento? De fábricas, para transformar e ter para trocar? De pilares cravados no lodo?

Da natureza também: a água, desde logo, a reserva da vida?





Superestrutura (ideológica) e **Infra-estrutura** (técnica)
Passou-se rapidamente das paisagens activas e produtivas, às retóricas e contemplativas. Foi quando quisemos que a cidade competisse bem, com as que pelo mundo fora mostravam já as novas imagens de “qualidade”, que na sua frente, fomos albergando museus, casinos e bares colaterais, grandes veleiros “premium” e um ambiente “beautiful people” na baía... foi então que arrelvámos a nossa borda-de-água, para ser contemplada e usada nos espaços-tempos de lazer. É só por isso, que agora lhe chamamos “Paisagem” ou “Espaço Público”? Será porque parece pouco, que noutras ocasiões, lhe chamam também uma cidade “criativa”?



Tejo-paisagem linear

Certos lugares são linhas, entre uma origem e um destino, marcando a inevitabilidade do movimento, o passar do tempo. Como as que temos ao longo de um rio, ou da estrada - mesmo que pela visão sejam abarcáveis como movimento, é a mudança sucessiva de pontos de vista, que dá a cinematografia, o ralenti, dum tempo panorâmico... Já o mapa diz-nos como se relacionam diferentes partes, num plano, mas não diz tudo - será uma ‘super-visão’, um olho-de-pássaro-satélite? À visão moderna falta o chão pisado, o cheiro e o som, a relação entre...?

“Terra”

É um modo mais integrado, ou cultural, o modo como os agricultores a definem (a paisagem). De certo modo também arquitectos da paisagem e geógrafos urbanos conseguem grafar mais sentidos na paisagem. Na beira-rio, a terra é apanha: de algas, de sal, de ameijoas. É também cultivo, de ostras e enguias e coisas que vêm a certas épocas e marés. A terra é também conquista, em aterros para acostar navios mas também para abrir, lavar, plantar... Pergunto-me o que é o “chão da cidade”: um espaço, humanizado? Um eco-sistema? Um pequeno detalhe... Pergunto-me se as árvores serão palmeiras ou pinheiros, mansos?

Imagens Fontes:

Imagens do autor, excepto as seguintes:

Farol - “Lisboa vista de Cacilhas”, António Passaporte, c.

1957, Arquivo Municipal de Lisboa, N086378

Caldeiradas – atelier NPK

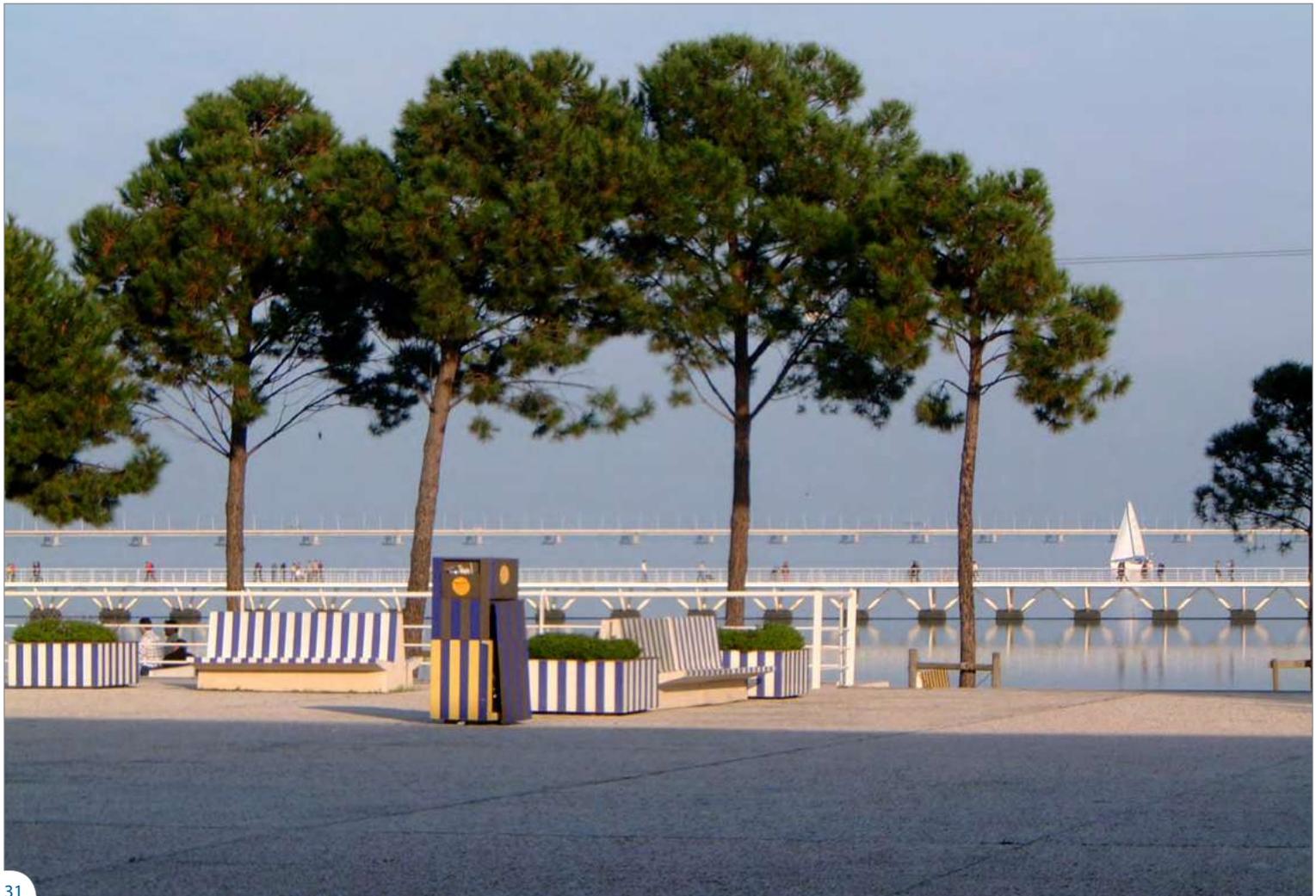
Dominio Publico - mapa do estuário do Tejo. autor desconhecido

Escala - “projecto 2020” – autor desconhecido

Fotografia - Ana Luisa Brandão

Gentrificação - Estoril - anuncio de imobiliária REMAX

Manutenção – Ana Luisa Brandão



LISBOA, PAISAGEM METROPOLITANA. DIVERSOS OLHARES SOBRE AS MARGENS

Ana Júlia Pinto

CESUR. Instituto Superior Técnico de Lisboa.
Doutoranda programa Espaço Público e
Regeneração Urbana. CR POLIS-SGR Art,
Ciutat, Societat, Universitat de Barcelona

Ana Brandão

CESUR. Instituto Superior Técnico de Lisboa.
Doutoranda programa Espaço Público e
Regeneração Urbana. CR POLIS-SGR Art,
Ciutat, Societat, Universitat de Barcelona

Resumo

A transformação de Lisboa numa cidade de âmbito metropolitano acrescenta uma multiplicidade de realidades, ocupações e significados que extravasam o seu centro consolidado. Propomos um percurso ilustrado pelos elementos que compõem e marcam a paisagem metropolitana de Lisboa, descrevendo as relações existentes e os espaços de referência que conformam a diversidade característica desta área.

INTRODUÇÃO

A relação próxima e privilegiada da cidade consolidada com o rio Tejo pode, por vezes, desviar-nos a atenção de outras relações existentes com uma noção de cidade mais alargada, formada tanto por unidades mais recentes, como por outras mais antigas, de escala e âmbito metropolitano. A mudança de perspectiva sobre a cidade – extrapolando os limites administrativos para uma cidade extensa e complexa – implica incluir outras realidades e dinâmicas que acrescentam diversidade a Lisboa, e dão forma à paisagem metropolitana. Estas mudanças não se esgotam nos movimentos pendulares de pessoas, na expansão da urbanização em várias áreas ou na crescente multiplicidade social e cultural. A própria forma de nos relacionarmos com cidade é transformada pelas formas de deslocação e comunicação, pela oferta de serviços, actividades e pelas contínuas mudanças de uso e significado. Assim, propomos uma leitura temática e suportada em imagens, em que pretendemos discutir a natureza e o carácter das relações visuais, identitárias, representativas e produtivas, desta cidade. Para este olhar sobre a paisagem metropolitana centramo-nos em torno do Estuário do Tejo, como foco e intermediário das relações entre as distintas áreas da cidade. As vistas de um lado para o outro mostram como podem ser diversos os olhares sobre esta cidade.

1. ORIGENS

Lisboa é uma cidade claramente marcada pelo Estuário do Tejo, que conforma a vasta diversidade das suas margens. O estuário tem uma influência determinante no modo como funciona hoje esta cidade, tendo tido também uma presença determinante na sua génese. As condições naturais e posição abrigada – águas tranquilas, baías e recantos abrigados – torna o vasto ancoradouro do Estuário do Tejo um porto excepcionalmente seguro, reunindo condições favoráveis para a fixação de população¹. Por outro lado, a marcada presença das colinas, em ambas as margens, fortalece a visibilidade sobre o estuário, proporcionando condições para defesa dos invasores.

A forte expansão urbana da margem sul do estuário foi mais tardia do que a da margem norte, e também de génese distinta. Enquanto a cidade de Lisboa se desenvolveu em torno do seu porto, tendo sofrido ao longo dos séculos um processo de desenvolvimento urbano mais canónico, formando um tecido consolidado; a margem sul manteve os seus núcleos tradicionais até que o crescimento impulsionado pela industrialização e mais tarde pela suburbanização transformasse o território, nem sempre numa estrutura coesa e qualificada. É esta diversidade de realidades que dá hoje forma à paisagem metropolitana da cidade de Lisboa, onde já não se distinguem, com a facilidade de outros tempos, os seus limites.

Imagem 1 Vista panorâmica sobre o Estuário do Tejo, Antoni Remesar, 2013





2



3



4



5



6

2. VISTAS E ENQUADRAMENTOS

O estuário é um elemento marcante na paisagem metropolitana.

Se por um lado o podemos ver como um elemento uno que separa a margem norte da margem sul e que liga a cidade ao Atlântico, por outro também pode ser decomposto segundo os diferentes tipos de paisagem que proporciona através das suas baías, praias, sapais, esteiros, etc..

A sua complexa orografia assume um papel importante nas diferentes perspectivas que encontramos ao longo deste território.

A forma recortada e extensa do estuário dificulta uma visão "completa" do mesmo, isto é, uma vista que abarque o conjunto de diversidades presentes. Ainda assim vários são os pontos onde a relação visual é privilegiada - na beira-rio, o Terreiro do Paço ou a

"marginal" do Barreiro oferecem uma visão alargada da cidade que se vira para o estuário, com representações e significados distintos. Podemos ter outros pontos de vista, por exemplo dos miradouros distribuídos pelas vertentes viradas ao Tejo, que nos oferecem, no seu conjunto, uma vista contínua mas também enquadrada, do rio e das suas margens ocupadas. Nas colinas de Lisboa e Almada, são vários os espaços que se debruçam sobre o Tejo, enquanto nas zonas mais planas, estas situações são mais pontuais, com pequenas elevações sobre esteiros ou baías como acontece no Rosário e no Seixal. Nos espaços interiores do estuário é mais comum encontrarmos perspectivas sobre os vários esteiros e baías, onde a direccionalidade da margem oposta não é tão clara. Caracterizadas por uma variedade de ocupações urbanas, naturais e industriais que se confundem, estes enquadramentos surpreendem pelas relações de proximidade e de distância, pela sobreposição de paisagens e pelas referências que nelas encontramos. Estas particularidades influenciam directamente a forma e o desenvolvimento urbano da cidade, bem como o seu funcionamento, dinâmicas e fluxos, sendo determinantes na imagem que os moradores, visitantes e usuários têm das distintas áreas da cidade, marcando os seus olhares sobre a mesma.

Imagem 2 Vista aérea da Ponte 25 de Abril e da foz do rio Tejo. Antoni Remesar, 2013

Imagem 3 Vista da cidade de Lisboa a partir do miradouro do Castelo de S. Jorge, Lisboa, Autoras, 2007

Imagem 4 Vista da cidade de Lisboa, a partir da Quinta do Almaraz, Almada, Autoras, 2011

Imagem 5 Vista aérea do estuário do Tejo, em particular da margem esquerda, Antoni Remesar, 2012

Imagem 6 Vista do Terminal Fluvial do Seixal e de Lisboa, a partir da Quinta da Trindade, Seixal, Autoras, 2013

Imagem 7 Vista do estuário do Tejo a partir do Terreiro do Paço, Lisboa, Autoras, 2013





8



9



10



11



12

3. OCUPAÇÕES E USOS

Ocupação urbana

A natureza e tipologias da ocupação urbana estão directamente relacionadas com o estuário, com a diversidade de paisagens que ele proporciona e com as diferentes actividades económicas que lhe estão associadas. Embora as duas margens do estuário tenham tido evoluções de ocupação urbana distintas, em ambos os territórios que formam a cidade metropolitana de Lisboa podem encontrar-se áreas urbanas consolidadas. Tanto na margem norte como na margem sul existem núcleos urbanos antigos, nomeadamente

[Imagem 8](#) Vista de Lisboa e do rio Tejo, a partir do passeio ribeirinho do Barreiro, Autoras, 2013

[Imagem 9](#) Vista de Santos e do Seixal a partir da Lapa, Lisboa, Autoras, 2013

[Imagem 10](#) Vista de Lisboa e da Ponte 25 de Abril, a partir do Cristo-Rei, Almada, Autoras, 2012

[Imagem 11](#) Vista da baía do Seixal, Almada e Lisboa a partir do passeio ribeirinho do Seixal, Autoras, 2012

[Imagem 12](#) Visto do estuário do Tejo a partir do Terminal Fluvial do Montijo, Autoras, 2013

associados à actividade portuária ou piscatória (ex.: Porto Brandão, Seixal, Algés, etc.); áreas urbanas associadas à actividade industrial (ex.: Barreiro, Cacilhas, Poço do Bispo, etc.); ou centros históricos que remontam aos primórdios da ocupação urbana deste território (Alfama, centro histórico de Almada, etc.). Por outro lado, podemos também verificar a existência de outro tipo de ocupações urbanas mais recentes, com diversas formas de inserção e relação com o território. Algumas de carácter disperso, sobretudo de carácter residencial e próximas de eixos viários principais, continuando a revelar-se “desconectadas” da sua envolvente próxima e desarticuladas numa leitura panorâmica da paisagem². Outras mais recentes, cujo exemplo mais “inovador” ou diferenciado encontra expressão no crescimento da zona oriental de Lisboa, com a Expo 98. A reprodução do “modelo” – espaço público de qualidade, boas infraestruturas e equipamentos urbanos, imagem diferenciada, relação com o rio, etc. – que foi disseminada em várias áreas, sobretudo nas zonas ribeirinhas, com resultados diversos.

[Imagem 13](#) Vista do porto de Lisboa e de Almada Velha a partir do miradouro do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2013





14



15



16



17



18

Espaços de lazer

Se noutros tempos eram as actividades agrícolas, piscatórias, industriais ou portuárias que dominavam a ocupação das frentes ribeirinhas do Estuário do Tejo, hoje a realidade é um pouco diferente. Muito embora este tipo de actividades produtivas continue a ter um papel importante na beira-rio, muitas destas áreas estão hoje obsoletas, à “espera” de processos de regeneração urbana, ou deram já lugar a espaços de recreio e lazer, que procuram seguir o “modelo Waterfront”³, de que são exemplo o passeio ribeirinho da baía do Seixal – Amora, o passeio ribeirinho Augusto Cabrita no Barreiro, a frente ribeirinha do Parque das Nações, ou a recente intervenção na Ribeira das Naus.

Ao longo de toda a frente ribeirinha da cidade, a relação com o Estuário do Tejo marca indubitavelmente os espaços de recreio e lazer existentes, que através das actividades que promovem e através da sua forma ou desenho, procuram promover a relação e articulação com a frente de água⁴. Outro tipo de espaços de recreio e lazer que encontramos na frente ribeirinha são os parques, como o parque municipal José Afonso, na Baixa da Banheira, e as praias, onde se tira partido das características naturais particulares destas áreas e da relação directa com a frente de água. Recentemente têm vindo a ser feitos esforços no sentido de melhorar a qualidade ambiental destas praias, o que tem contribuído para um aumento da sua utilização, como são exemplo as praias do Samouco, Rosário ou Algés.

Imagem 14 Vista do Barreiro, zona consolidada e industrial a partir da Sé de Lisboa, Antoni Remesar, 2013

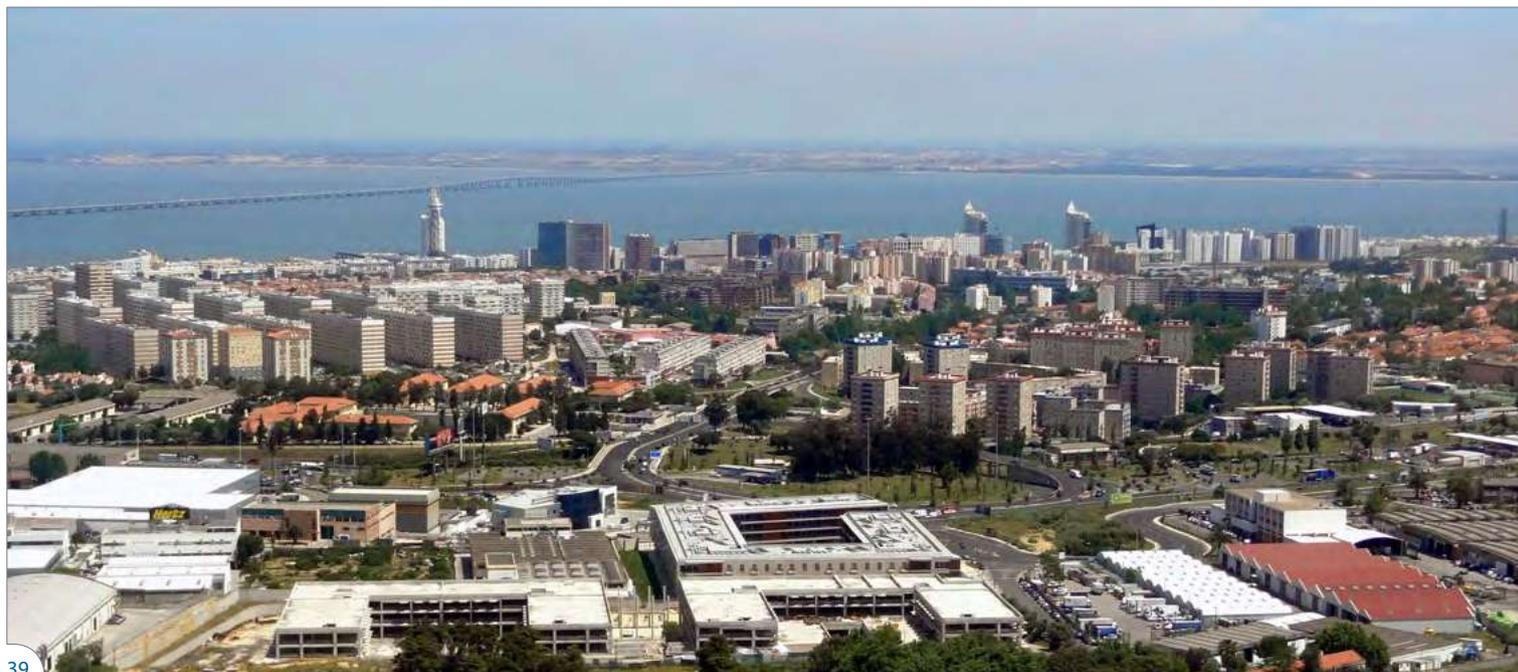
Imagem 15 Vista aérea de Porto Brandão e de Lisboa, Antoni Remesar, 2013

Imagem 16 Vista aérea de Almada, Antoni Remesar, 2013

Imagem 17 Vista aérea de Lisboa, Antoni Remesar, 2012

Imagem 18 Vista aérea da Amora, Antoni Remesar, 2013

Imagem 19 Vista aérea da zona oriental de Lisboa, Antoni Remesar, 2012





20



21



22



23



24

Indústria e Actividades Portuárias

Apesar da desindustrialização e terciarização das actividades que tem vindo a caracterizar as dinâmicas mais recentes da AML, as margens do estuário são ainda muito marcadas por uma ocupação industrial e portuária. Os espaços industriais são marcados pela perda de actividades, embora algumas fracções continuem activas e produtivas e com expressão nas dinâmicas metropolitanas. Estas áreas, com grandes passivos ambientais e integrações urbanas por “solucionar”, grandes conjuntos industriais – Margueira, Quimiparque e também Siderurgia Nacional – esperam outras hipóteses de regeneração urbana.

Os espaços portuários têm implantações mais diversificadas ao longo da paisagem, representativas desta ocupação longínqua dos espaços do estuário. É possível encontrar ligações entre a cidade e o porto⁵, desde os antigos cais de vila de alguns locais da Margem Sul até aos recentes interfaces de transportes que medeiam as deslocações diárias de muitas pessoas, dos pequenos portos piscatórios tradicionais até aos terminais de contentores que “pintam” outras fachadas à cidade. Na função de logística e armazenamentos, os diversos silos e depósitos distribuídos ao longo da margem, quer em escarpas apertadas, quer em avanços sobre a água, ganham protagonismo pela envergadura das suas dimensões e localizações.

Imagem 20 Passeio ribeirinho da baía do Seixal, Autoras, 2013

Imagem 21 Passeio ribeirinho no Parque das Nações, Lisboa, Autoras, 2013

Imagem 22 Passeio ribeirinho da Ribeira das Naus, Lisboa, Autoras, 2013

Imagem 23 Vista de Miratejo a partir do passeio ribeirinho do Seixal, Autoras, 2012

Imagem 24 Praia de Algés, Lisboa, Autoras, 2013

Imagem 25 Praia do Samouco, Autoras, 2013





26



27



28



29



30

Espaços naturais

Embora a ocupação urbana seja generalizada e constitua o traço mais representativo nesta paisagem, os espaços naturais ou de natureza assumem particular importância, beleza e potencial na estruturação da cidade metropolitana de Lisboa. De entre estes espaços naturais existem alguns elementos que se destacam, pela sua dimensão, localização ou mesmo pela sua natureza. Desde logo as serras de Sintra e da Arrábida, que pontuam os “limites” da Área Metropolitana de Lisboa, com impactes directos na diversidade climática e marítima, desempenhando ainda funções culturais e simbólicas¹.

Por outro lado, o elemento natural mais marcante na paisagem metropolitana é, sem dúvida, o Estuário do Tejo, que enquadra e define toda a cidade metropolitana e, enriquecendo a biodiversidade desta área, dá origem a diferentes tipos de paisagens que valorizam a diversidade da cidade. Destacam-se também elementos naturais menos visíveis, mas que contribuem fortemente para a valorização da paisagem metropolitana, tais como áreas de salinas, esteiros e sapais, parques, ou mesmo a ligação do estuário ao Oceano Atlântico.

Imagem 26 Silos e praia da Trafaria, Autoras, 2012

Imagem 27 Vista dos antigos estaleiros da Lisnave e de Almada a partir da Sé de Lisboa, Antoni Remesar, 2013

Imagem 28 Barcos tradicionais do Tejo em Sarilhos Pequenos, Autoras, 2011

Imagem 29 Vista da arriba de Almada e da Trafaria a partir do passeio ribeirinho de Belém, Lisboa, Autoras, 2013

Imagem 30 Vista da zona industrial do Barreiro e da serra da Arrábida ao fundo a partir da Sé de Lisboa, Antoni Remesar

Imagem 31 Vista do sapal da baía do Seixal e Corroios a partir da Ponta dos Corvos, Seixal, Autoras, 2012



4. MARCAS (E MARCOS) NA PAISAGEM

Esta cidade metropolitana, devido à complexa configuração do Estuário do Tejo (composto por braços, recantos, baías, esteiros, sapais, etc.) ao longo do qual se organiza, nem sempre tem uma leitura “óbvia”. Embora a extensão e a configuração desta paisagem dificulte uma leitura simples ao primeiro olhar, existe um conjunto de elementos que a pontuam, funcionando como referências para a orientação, mas também reflectindo outros significados e representações importantes. De entre estas referências existem elementos associados às funções e actividades que se desenvolvem ao longo do estuário, tais como embarcações típicas, ligadas às actividades piscatórias e as chaminés e depósitos (uns activos, outros inactivos), que continuam a marcar significativamente a paisagem deste território.

Outros elementos de referência estão associados às ligações entre as margens norte e sul, isto é, as duas pontes sobre o Tejo, mas também os cacilheiros e catamarans que diariamente cruzam o rio, transportando passageiros entre vários pontos das duas margens. Por outro lado, destaca-se também a estátua do Cristo Rei, cuja presença é de tal forma marcante na paisagem que faz dele um elemento identitário deste território. O facto de este se situar num ponto alto, mesmo junto à margem do rio, faz com que seja visível de um grande número de pontos na frente ribeirinha, inclusive dos espaços mais interiores do estuário. Estes marcos / elementos marcantes contribuem para a construção de uma imagem da cidade metropolitana, deixando a sua “marca” na paisagem e contribuindo para a formação de uma identidade colectiva.



32



33



34



35

CONCLUSÃO

A realidade urbana de Lisboa hoje, tanto no que se refere à sua estrutura, como ao seu funcionamento, leva-nos a crer que, para compreender esta cidade é necessário uma mudança de perspectiva para uma visão de escala mais ampla e abrangente. É necessário pensar Lisboa como uma cidade metropolitana, composta por várias realidades e dinâmicas que, embora distintas, compõem um todo diverso dotado de uma enorme complexidade.

Esta cidade metropolitana é fortemente marcada pela presença do Estuário do Tejo e suas margens, incluindo as dinâmicas e relações que se estabelecem. As relações entre as margens norte e sul, bem como as vistas que temos ao longo da cidade metropolitana não são nem óbvias nem fáceis de identificar. É necessária uma visão mais detalhada, de modo a poder decifrar as relações e as distintas partes que compõem o todo que é a cidade de Lisboa. Se à escala metropolitana é precisamente a diversidade, que emerge na paisagem que lemos na cidade, é também esta diversidade que constrói a unidade e identidade para a “Lisboa cidade alargada”.

Imagem 32 Salinas em Alcochete, Autoras, 2012

Imagem 33 Vista do sapal da baía do Seixal a partir de Miratejo, Seixal, Autoras, 2013

Imagem 34 Vista para a foz do estuário do Tejo a partir de Algés, Autoras, 2013

Imagem 35 Vista das Pontes Vasco da Gama e 25 de Abril a partir de Alcochete, Autoras, 2012

Imagem 36 Diversas de embarcações no estuário do Tejo, Autoras, 2013

Imagem 37 Diversos elementos marcantes industriais: pórtico da Lisnave, Almada; Terminal da Tanquiopor, Barreiro; Chaminé industrial, Barreiro, Depósitos de combustíveis, Trafaria; Chaminé industrial, Barreiro; Antoni Remesar e Autoras, 2013





38



39



40

46

Notas

- 1 Mattoso e Daveau, 2010, p.513
- 2 Pinto e Brandão, 2012, p.295
- 3 Remesar, 2000, p. 60
- 4 Ochoa, 2011, p. 113
- 5 Costa, 2007, p.14

Bibliografia

- COSTA, João Pedro, *La Ribera Entre Projectos. Formação y Transformación Del Territorio Portuario, a Partir Del Caso De Lisboa*. Tese de Doutoramento, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2007.
- MATTOSO, José; DAVEAU, Suzanne, *Portugal "o sabor da terra". Um retrato histórico e geográfico por regiões*. Lisboa, Circulo de Leitores, 2010.
- OCHOA, Ana Rita, *Cidade e Frente de Água. Papel articulador do espaço público*. 2011. Tese de Doutoramento, Barcelona, Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona, 2011.
- PINTO, Ana Júlia; BRANDÃO, Ana Luísa, *Structuring role of public space in scattered city: emerging centralities of Tagus South Bank*. In Pinto da Silva, Madalena (coord.). EURAU12 Porto | Espaço Público e Cidade Contemporânea: Actas do 6º European Symposium on Research in Architecture and Urban Design. Porto, FAUP, 2012.
- REMESAR, Antoni, *Waterfront, arte pública e cidadania*. Em Brandão, P.; Remesar, A. (coords.), *Espaços Público e Interdisciplinaridade*. Lisboa, CPD, 2000, p. 60-68.

Imagem 38 Vista da Ponte 25 de Abril a partir do miradouro do

Jardim do Palácio das Necessidades, Lisboa, Autoras, 2013

Imagem 39 Vista da ponte Vasco da Gama a partir do

parque ribeirinho do Parque das Nações, Lisboa

Imagem 40 Várias vistas do Cristo Rei a partir de: base, Ponta dos

Corvos, Terreiro do Paço, Alcochete, Almada Velha, Amora, Jardim

do Palácio das Necessidades e Cais do Sodré, Autoras, 2013

Imagem 41 Vista da Ponte 25 de Abril ao por do sol, a

partir da Sé de Lisboa, Antoni Remesar, 2013



O CHÃO DA CIDADE. LISBOA EM BARCELONA.¹

M.A. Danae Esparza

Doutoranda programa Espaço Público
e Regeneração Urbana.
CR POLIS-SGR Art, Ciutat, Societat,
Universitat de Barcelona

Resumen

Este artículo expone el caso de Barcelona como el primer lugar donde se utiliza la “calçada” portuguesa fuera de territorio lusófono, con anterioridad a las experiencias de París en 1900, de Manaus en 1905, o de Río de Janeiro en 1906. La “calçada” portuguesa se introduce en Barcelona a través de una patente en 1895 y poco tiempo después se utiliza para la pavimentación de los laterales del Salón de San Juan. Las imágenes de esta experiencia nos recuerdan que en Barcelona tuvimos la ocasión de pisar un fragmento de Lisboa.

La “calçada” portuguesa es un elemento importante de la identidad de Lisboa desde que la Câmara Municipal decide extender su utilización en la construcción de las aceras de la ciudad en 1895, después de los excelentes resultados mostrados en la pavimentación del “mar largo” en el Rossio en 1848 y pronto exportados a la plaza Dom Pedro de Porto en 1852 (Imagen 1 e 2). Fuera del territorio portugués se conocen los viajes de los *calceteiros* municipales que se desplazan para realizar este tipo de pavimentaciones a París con motivo de la Exposición Universal (1900), Manaus (1905), Río de Janeiro (1906), Ciudad de Cabo (1909), Génova y Nápoles (1913) y Sevilla con motivo de la Exposición Iberoamericana (1929)². Sin embargo, ninguna de las fuentes especializadas cita el caso de Barcelona a pesar de ser anterior en el tiempo a las de París, Manaus o Río de Janeiro, a diferencia de estos casos, no se trata de una iniciativa municipal sino privada, en la que un particular trata de hacer negocio a través de una patente de invención, por la cual cualquier utilización de esta técnica en España debe realizarse mediante el pago de los servicios al propietario de la patente.



Imagem 1 Praça D. Pedro IV, Lisboa. Paulo Guedes, Início do séc. XX
Arquivo Municipal de Lisboa, NUN000040

(pág. seguinte) Imagem 2 Praça D. Pedro IV, Porto, año?
Fuente: Centro Português de fotografia, Arquivo Aurélio Paz dos Reis, apr6545.
Fundo Aurélio da Paz dos Reis, Aspeto da Praça da Liberdade - D. Pedro IV,
Porto [1882-1949]. DGLAB / SEC , PT/CPF/APR/6545



La patente de mosaico portugués, Julio Cordeiro 1895

A finales del s. XIX el Ayuntamiento de Barcelona se encuentra ensayando numerosos pavimentos para la urbanización del nuevo ensanche de la ciudad que le permitan encontrar alternativas a la piedra de las canteras de Montjuïc empleada en la pavimentación del centro histórico, pero demasiado costosa para la gran extensión del ensanche.

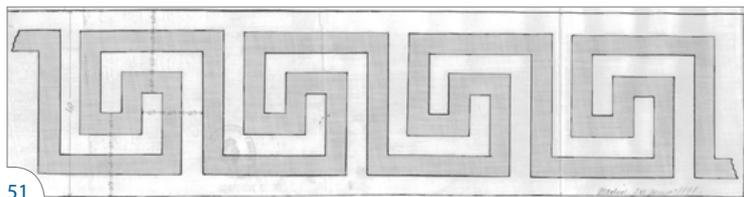
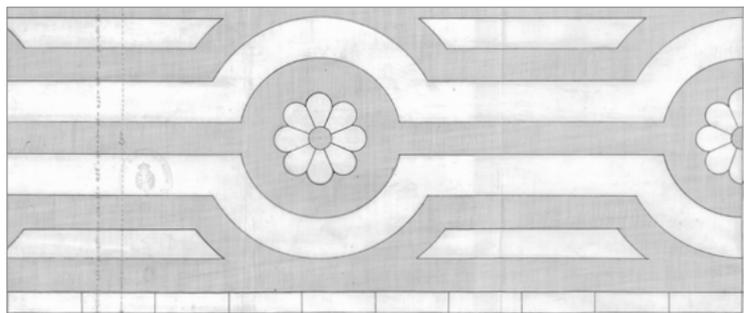
El Ayuntamiento recibirá un gran número de propuestas de constructores que abalados por sus ensayos en el extranjero, especialmente de aquellos realizados en París, presentaran propuestas para pavimentar la ciudad con adoquines de pórfido de Quenast (1882), tarugos de madera (1884), de cemento (1891) o asfalto natural (1894), entre otros.

El Ayuntamiento de Barcelona recibe una instancia³ el 17 d'abril de 1895 de Joaquin Marimón y Carbó proponiéndole la posibilidad de ensayar un sistema de pavimento denominado "Mosaico Portugués", un sistema de pavimentación que explica contar con excelentes resultados en Portugal y del que dispone de los derechos de explotación en España. Marimón ofrece al Ayuntamiento la posibilidad de realizar un ensayo de este pavimento en algún espacio de la ciudad destinado al tránsito peatonal y donde "*dicho pavimento pueda lucir como modelo de ornato*", por la cantidad de 12,5 pesetas el metro cuadrado y una superficie mínima de 500 metros cuadrados.

Imagen 3 e 3A Dibujos que acompañan la patente nº 17.496.

Ministerio de Industria, Energía y Turismo.

Oficina Española de Patentes y Marcas. Archivo Histórico.



Marimón presentará al Ayuntamiento los documentos correspondientes para demostrar que dispone de los derechos de explotación de la patente nº17.496 (Imagen 3 e 3A) registrada en el Ministerio de Fomento de Madrid el 24 de mayo de 1895 y con duración de 20 años por el comerciante portugués Julio Cesar Augusto Cordeiro⁵. Marimón representa a Luis Vidal Pagès, quien compró la patente a Julio Cordeiro a cambio del pago a éste del 15% de los beneficios. Después de haber examinado la propuesta, el arquitecto municipal Pere Falqués⁶ sugiere que se experimente este sistema en uno de los laterales del Salón de San Juan, (actual Passeig Lluís Companys) que une el Arco del Triunfo con el acceso principal al parque de la Ciutadella. Pere Falqués redacta el pliego de condiciones y los dibujos⁷ que servirán de muestra para su construcción, adaptando este sistema de pavimentación tan característico del paisaje portugués, a la simbología catalana a través de la incorporación del escudo de la ciudad, alternado con otros motivos muy similares a los que podemos encontrar actualmente en la Rua de São Bento, o la del Comércio u otras calles de la capital portuguesa (Imagen 4, 5 e 6).

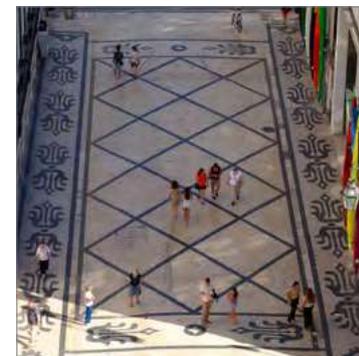


Imagen 4 Rua do Comercio

Imagen 5 Rua Augusta

Imagen 6 Rua do

Sacramento à Lapa 18

Los 500 m de pavimento mosaico portugués en uno de los laterales del Salón de San Juan quedan terminados el 5 de abril de 1896 (Imagen 7 e 8), transcurridos tres años, Pere Falqués redacta el acta oficial de la recepción definitiva: *“Del reconocimiento practicado ha resultado que el expresado pavimento se encuentra en perfecto estado de conservación demostrando excelentes cualidades que lo hacen recomendable sin que se note defecto alguno que perjudique ni su aspecto ni su solidez habiéndose cumplido todas las condiciones del contrato tanto respecto a la calidad de los materiales empleados como respecto a la mano de obra, presentando unas superficies uniformes y condiciones favorables al transito de aspecto agradable y decorativo”¹⁸.*

Imagen 7 Salón de San Juan, Barcelona. Carlos Soldevila,. 1952. Guía de Barcelona, p.201.



Imagen 8 Salón de San Juan, Barcelona. Agustí Duran i Sanpere. 1962. Barcelona: la vida, los museos la ciudad. Barcelona: Labor, p.72.



Completar el mosaico en el Salón de San Juan 1917

La vigencia de la patente de explotación del mosaico portugués terminará en 1915, momento a partir del cual cualquier persona tiene derecho a utilizar este sistema de empedrado en España. Durante la vigencia de la patente no hay constancia de que el Ayuntamiento realice ninguna otra pavimentación con este sistema. Sin embargo, una vez transcurridos estos veinte años, el Ayuntamiento utilizará la calçada portuguesa en el otro lateral del Salón de San Juan, completando así la obra iniciada en 1895 y, también, en dos espacios más de la ciudad como son los burladeros alrededor de las farolas del Cinco de Oros (en el cruce de la Diagonal con Paseo de Gracia) y también al pie de la fuente de Diana situada en frente del hotel Ritz (en la Gran Vía).

Esta decisión la retoma la Comisión de Ensanche en julio de 1916 *“A propuesta de los señores Durán y Dessy, ponentes designados para el estudio de cuanto se relaciona con el ornato de las vías públicas del Ensanche, se acordó que la sección facultativa formule el oportuno presupuesto para completar las fajas del Salón de San Juan con mosaico portugués, igual al construido en una parte de dicha vía”*. (Imagen 9)

Imagem 9 Passeig Lluís Companys 1932

Arxiu Fotogràfic de Barcelona. Autor desconocido, bcn002194.



Las obras en el otro lateral del Salón de San Juan dieron comienzo el 4 de diciembre de 1917, sin embargo no terminaron hasta febrero de 1920 debido a las dificultades con que se encuentra el contratista Antonio Piera: *“La marcha de las referidas obras sufre grandes dificultades, por la necesidad de aportar, por ferrocarril, de lejanas y distintas canteras, la piedra de colores blanco y negro que se necesitan para formar el mosaico y por la escasez de vagones debido a la crisis de transporte que se atraviesa. (...) También se tropieza con la gran dificultad de tratarse de un trabajo de carácter especialísimo y artístico, que se ejecuta con obreros, en su mayoría extranjeros cuyo número es ahora reducidísimo, en Barcelona, lo que no permite aumentar la marcha de la obra, a no ser que se sacrificase la buena ejecución tomando personal menos apto para la construcción de mosaicos”*¹⁰.

(Imagen 10, 10A e 10B)



Imagen 10 El paseo Lluís Companys antes de ser desmontado el mosaico, entre 1967 y 1975
Arxiu Fotogràfic de Barcelona.
Autor desconocido, C-120-086/ C-120-087/ C-120-088.



Alrededor de las cinco farolas en el cinco de Oros, 1917

Las seis farolas modernistas situadas en el Cinco de Oros, nombre con el que se conoce el cruce de la avenida Diagonal con el paseo de Gràcia, fueron diseñadas por el arquitecto municipal Pere Falquès e instaladas tras la reciente urbanización del cruce en 1909 alrededor de una rotonda central donde finalmente en 1934 será levantado el obelisco que actualmente persiste en el lugar. Las obras de colocación del mosaico alrededor de la base de cada una de estas farolas también sufrirán retrasos cuando Fomento de Obras y Construcciones se da cuenta de la existencia de tapas de registro de la Compañía Barcelonesa de Electricidad al pie de cada una de las farolas. Después de estudiar la posibilidad de recubrir las tapas con mosaico finalmente se resuelve sean suprimidas las tapas de registro y realizada la conexión de los cables en el interior de las farolas. Este imprevisto retrasa la terminación de la obra hasta enero de 1922.

(Imagen 11 e 12)

Si no fueron destruidos con anterioridad, éstos podrían haber desaparecieron en 1957 cuando las farolas fueron desmontadas y substituidas por lámparas de mercurio, debido a la reordenación del tráfico de la Diagonal.

(Imagen 13 e 14)

Imagen 11 Cruce Paseo de Gracia y Avenida Diagonal 1930-1932
Fuente: Arxiu Fotogràfic de Barcelona. Autor desconocido, bcn002153.



Imagem 12 Brangulí, 1910-1919. Arxiu Nacional de Catalunya, ANC1-42-N-28977.

Imagem13 Brangulí. 1919-1930. Arxiu Nacional de Catalunya, ANC1-42-N-29921.

Imagem 14 Diario de Barcelona, 14 febrero 1957, portada.

Empedrado en el cruce alrededor de la Fuente de Diana, 1919

En 1917 se decide colocar una escultura de Venancio Vallmitjana titulada Fuente de Diana en el cruce de la Gran Vía de las Cortes Catalanas con la calle Lauria, donde en aquel momento se encuentra en construcción el lujoso hotel Ritz. El Ingeniero Jefe de la Sección 6ª, Felipe Steva y Planas, desarrolla el proyecto de urbanización con el emplazamiento de la nueva fuente y de nuevo alumbrado, con cambios en el trazado de las vías del tranvía, el proyecto es aprobado en diciembre de 1917 por el Ayuntamiento.

La prensa comunica esta mejora *"En el cruce de los paseos laterales con el eje de esta última, hay dos burladeros con un poste de iluminación eléctrica y cestas para flores. Hay otro alrededor de la fuente, pavimentados todos ellos, con mosaico portugués. No dudamos de que una vez terminada esta mejora, contribuirá a embellecer los alrededores del hotel Ritz, cuya construcción en el indicado sitio es ya de por sí otra gran mejora"*¹.

(Imagen 15 e 16)

Imagen 16 Basamento de la Fuente, Poste de Iluminación y Poste de tranvía. Felipe Steva y Planas. Barcelona, noviembre 1917. En AMCB 1913

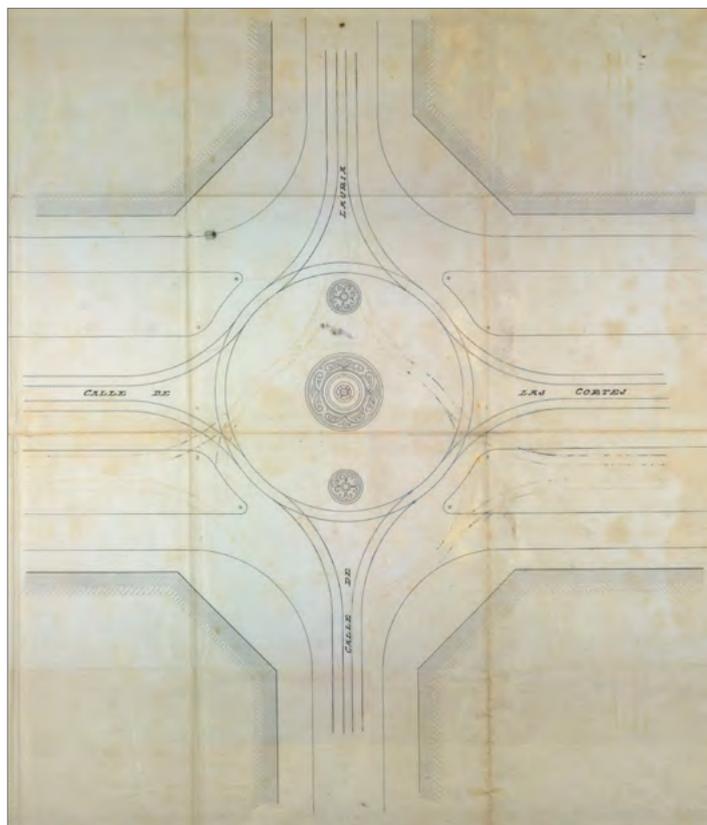
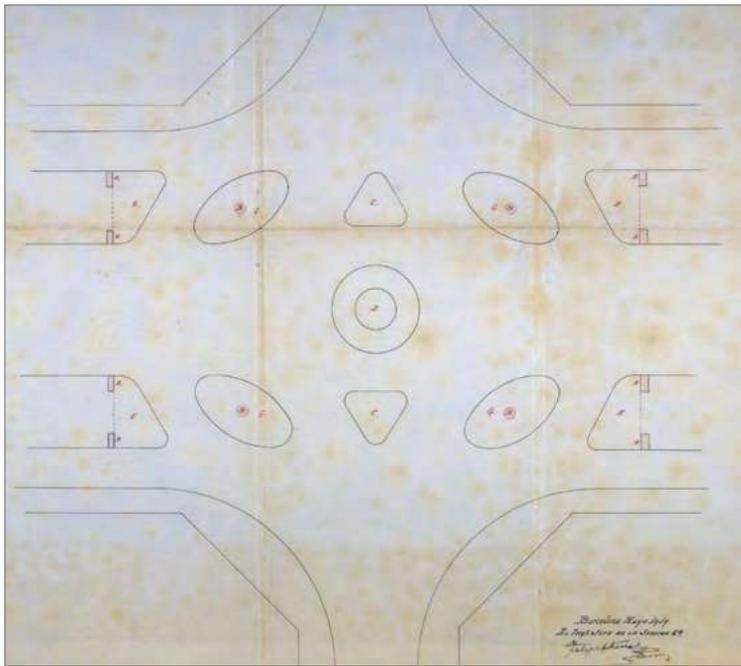
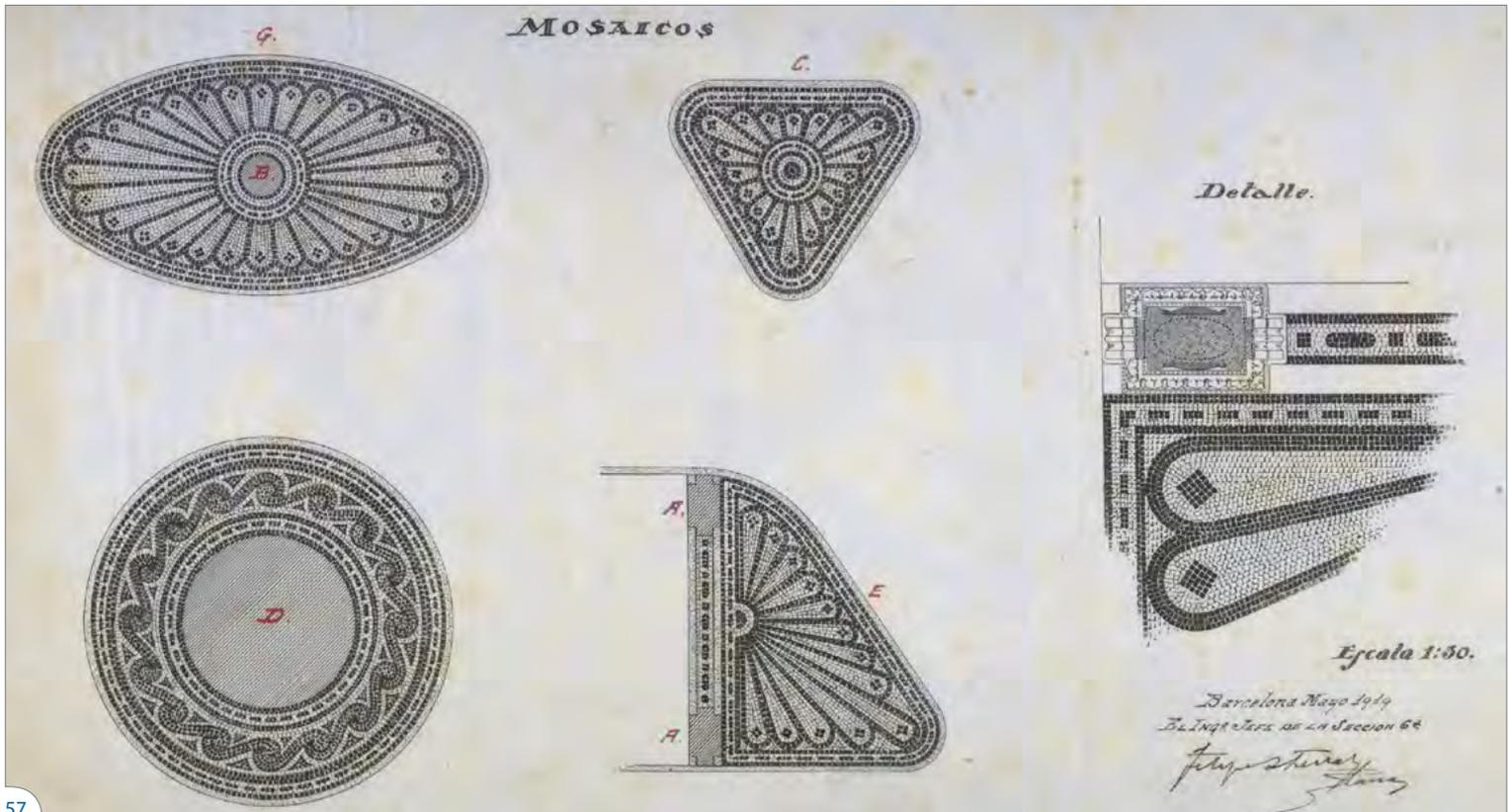


Imagen 15 Plano Emplazamiento.
Felipe Steva y Planas. noviembre 1917.
En AMCB 1913.



La Comisión de Ensanche en Junta del día 1 de agosto de 1918 acuerda delegar a Luis Callén, vocal de esta comisión, junto con el ingeniero jefe para formular un nuevo plano de urbanización de este cruce, sugiriendo sean suprimidos los burladeros existentes entre las vías de tránsito y se planteen de nuevos a continuación de los paseos para facilitar el tránsito pedestre¹². Este nuevo proyecto de urbanización, realizado por Luis Callén, vocal de la comisión de Ensanche, y Felipe Steva y Planas estipula: "Se construirá un mosaico llamado portugués, parecido al que existe en una de las aceras del paseo central del Salón de San Juan, en los burladeros y extremos de los pasos laterales de la calle de Cortes, de conformidad al plano de emplazamiento unido a este pliego y a los detalles respecto a los dibujos que deberán afectar cada uno de ellos"¹³ (Imagen 17 e 18)

Imagen 17 Plano Emplazamiento. Felipe Steva y Planas. mayo 1919. En AMCB 1919.



Finalmente, la Comisión de Ensanche aprueba el proyecto en junta del día 18 de septiembre de 1919 y solicita al ingeniero jefe de la sección 6ª que formule el presupuesto. El presupuesto incluye 420m² *“de mosaico llamado portugués y de conformidad a los dibujos que forman parte del Proyecto y de las condiciones estipuladas en el pliego”* a 35ptas/m², un total de 14.700pts. (Imagen 19 e 20)

Este mosaico desaparecerá en 1953 cuando se ejecuta un proyecto del Servicio de Edificios Artísticos y Arqueológicos¹⁴ para reformar la base del pedestal del monumento con motivo a una nueva urbanización de este tramo ocasionado por un cambio en el recorrido del tranvía.

Imagen 18 Farola, escudo y pedestal. Felipe Steva y Planas. mayo 1919. En AMCB 1919.

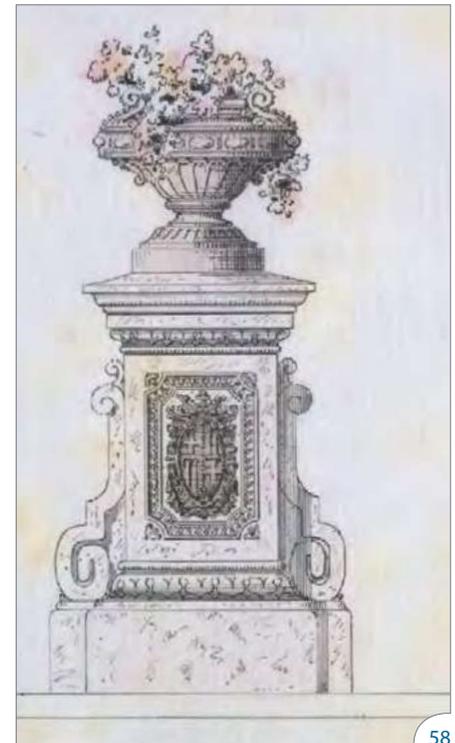




Imagem 19 Brangulí. 1920-1925.

Arxiu Nacional de Catalunya. ANC1-42-N-29598



Imagem 20 Brangulí. 1920-1925.

Arxiu Nacional de Catalunya. ANC1-42-N-29596

Conclusiones

Ninguna de estas tres intervenciones que ornamentaron lugares tan emblemáticos de la ciudad como el Salón de San Juan, el Cinco de Oros y el cruce frente el hotel Ritz, se pueden encontrar en la actualidad.

Más allá del primer ensayo en 1895, la patenté congelé cualquier posibilidad de utilizar el mosaico portugués en otros emplazamientos, hasta que una vez caducada la patente el Ayuntamiento puede emplear la "calçada" sin pagar los correspondientes derechos a su propietario.

En 1906 el Ayuntamiento de Barcelona estandariza la construcción de sus aceras con losetas de hormigón hidráulico de 20 x 20 x 4cm, todo un sistema que supone, tanto la estandarización de los materiales, como de los procedimientos de colocación de los mismos, suponiendo una impermeabilización de las aceras. Barcelona no llegó a dominar la técnica y se encontró, como hemos visto, con numerosos impedimentos a la hora de traer la piedra o los expertos *calceteiros* desde Portugal. Su desaparición se puede deber a la dificultad con la que el Ayuntamiento se encontraría a la hora de mantener y reparar estos mosaicos, además de su incompatibilidad con el sistema general adoptado para toda la ciudad.

Notas

- 1** Este trabajo forma parte del desarrollo de la Tesis doctoral de la autora en el programa Espacio Público y Regeneración Urbana de la Universitat de Barcelona, bajo la dirección del Dr. A. Remesar. El desarrollo de esta tesis se enmarca en los proyectos HAR 2009-13989-C02-01 del Ministerio de Economía y Competitividad de España y 20095GR903 de la Generalitat de Catalunya.
- 2** Câmara Municipal de Lisboa, 1939, p.80.
- 3** Marimón, Joaquín. Barcelona, 17 abril de 1895. En AMCB 1895.
- 4** Marimón Carbó, Joaquín. Instancia presentada al Ayuntamiento. Barcelona, 17 de abril de 1895. En AMCB 1895.
- 5** Julio Cesar Augusto Cordeiro fue un negociante portugués del que consta participó en diversos negocios relacionados con la construcción. En 1865, junto al ingeniero José Eugenio Chabert, se les concede patente por cinco años de un sistema de construcción de paredes de "*betume hidráulico comprimido, construídas de uma só peça ou por meio de tijolo massiço ou oco*". En 1880 Cordeiro es el suministrador de cemento para todos los pedidos que le solicite la Câmara Municipal de Lisboa durante ese año. En 1896 patenta la introducción de una nueva industria de refinados de óleos minerales, petróleos y sus derivados durante 10 años. A parte de sus negocios, en 1874 por orden del rey D. Luís I de Portugal es nombrado "Cavalleiro da Ordem Militar de Nosso Senhor Jesus Christo".
- 6** Pere Falquès Urpí (1850 – 1916). Obtuvo el título de arquitecto en 1873. Autor de dos palacios de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y del edificio de la Hidroeléctrica de Cataluña (1897-99). Arquitecto municipal jefe de Barcelona desde 1889 -cargo que ganó en competencia con Domènech i Montaner-, se dedicó sobre todo al diseño de monumentos y mobiliario urbano. Retrieved from: www.bcn.cat/artpublic
- 7** Tanto el Pliego de Condiciones como el artículo en prensa hablan de la existencia de los dibujos, que no han sido localizados.
- 8** Recepción definitiva de la obra. Barcelona, 4 de Abril de 1899, acta aprobada el 2 de Julio de 1899. En AMCB 1895.
- 9** La Vanguardia. 1916-07-09, p.4.
- 10** Piera Jané, Antonio. Instancia presentada al Ayuntamiento. Barcelona, 5 de Junio de 1918. En AMCB 1917.
- 11** La Vanguardia. 1917-12-19 p.4
- 12** Comisión de Ensanche. Barcelona, Junta del día 8 de Agosto de 1918. En AMCB 1910-1918.
- 13** Steva y Planas, Felipe. Pliego de Condiciones. Proyecto de Ornamentación de la nueva plaza de las Cortes Catalanas. Barcelona, 20 mayo 1919. En AMCB 1919.
- 14** Proyecto firmado por Adolf Florensa. En AMCB 1953.

Bibliografía

Câmara Municipal de Lisboa. (1939) Os passeios de Lisboa.

Revista Municipal, Año I, nº 2. Lisboa: CM.

Lecea, I; Remesar, A; Grandas, C. (ed.) *Art públic Barcelona. Sistema de Informació del Arte Público*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Universitat de Barcelona. Retrieved from: www.bcn.cat/artpublic.

Ajuntament de Barcelona. *Arxiu Municipal Contemporani (AMCB)*:

AMCB 1895. Assaig del paviment, mosaic portugues, en un dels passejos laterals del rierol Saló de Sant Joan. Promotor Sr. Joaquin Marimón. Obres Públiques, Q137, c-29774, v-6115.

AMCB 1917. Expediente relativo a la construcción del pavimento de mosaico en las aceras del Salón de San Juan y en cinco de los burladeros del cruce del paseo de Gracia y Argüelles. nº 17101, c-29930.

AMCB 1913. Expediente relativo a la adquisición de la fuente Diana y su instalación en el centro de las calles Cortes y Lauria (nueva urbanización de dicho cruce). Q137 Obres Públiques, Eixample Vells, nº 18166, C-29934.

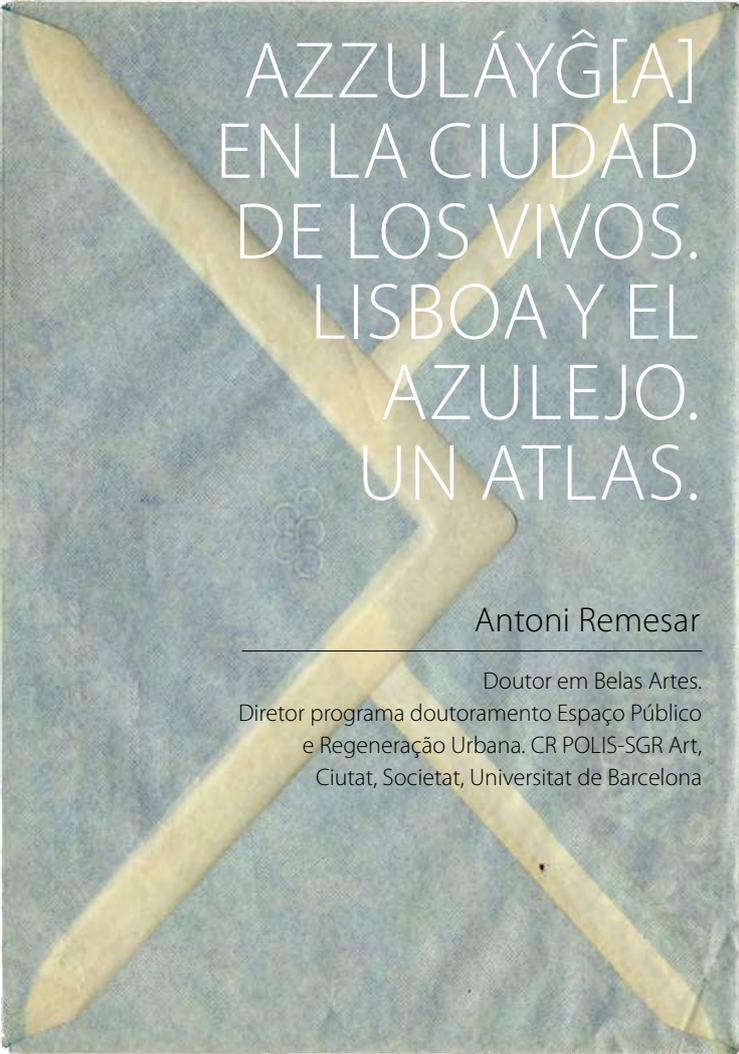
AMCB 1919. Ornamentación plaza Cortes. Q137 Obres Públiques, Eixample, nº 19995, C-29940.

AMCB 1953. Proyecto de Nuevo Monumento Surtidor Diana. Obras Públicas. Q147 C-46421-9165

Lisboa. Calceteiros. Foto Joshua Benoiel.1907.

Arquivo Municipal de Lisboa, JBN000190.





AZZULÁYĜ[A] EN LA CIUDAD DE LOS VIVOS. LISBOA Y EL AZULEJO. UN ATLAS.

Antoni Remesar

Doutor em Belas Artes.
Diretor programa doutoramento Espaço Público
e Regeneração Urbana. CR POLIS-SGR Art,
Ciutat, Societat, Universitat de Barcelona

Sorprende cuando se repara en ello. Sorprende cuando uno presta atención más allá de las recomendaciones de las guías turísticas (Imágenes 1, 2 e 3)

Sorprende casi tanto como el uso extensivo de la “calçada à portuguesa”. Sorprende por su utilización extensa. Sorprende por variedad. Sorprende por su carácter identitario. Sorprende por contraste viniendo de otras ciudades. Más adelante, cuando uno “pretende que conoce” la ciudad sorprende porqué reparamos que el azulejo pertenece a la ciudad de los vivos y no a la ciudad de los muertos. Normalmente, en los cementerios se utilizan los mismos materiales constructivos que en la ciudad de los vivos. Curiosamente, el azulejo es prácticamente inexistente en los cementerios de Lisboa, no así la “calçada”, la piedra de lioz o el hierro materiales habituales en el paisaje de la ciudad. (Imagen 4 e 5)



Imágenes 1, 2 e 3

Obras de Luís Ferreira conocido como "Ferreira das Tabuletas" - Rua da Trindade, 28 a 34, Largo do Intendente, Campo de Santa Clara, 124 .

Para saber más: <http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/azulejaria>

Imágenes 4 e 5

Uno de los pocos ejemplos de uso de azulejo en Cementerios. *Registo de Santos* no Alto de São João

Pero también sorprende, la emergencia del azulejo “privado” en el espacio público. Una ruta del azulejo en Lisboa nos permite valorar la extensa actividad de los procesos desamortizadores / expropiadores / adquisiciones ocurridos desde finales del XVIII. Efectivamente, un contingente enorme de antiguos palacios, fincas señoriales, conventos ahora propiedad de la Câmara Municipal o del Estado, marcan el paisaje lisboeta. (Imágenes 6 a 12.



Imágenes 6 a 12 Palácio de Galveias, Biblioteca Camões, Quinta Nª Senhora da Paz, Museu da Cidade, Junta Freguesia Penha de França, Comunidade dos Países de Língua Portuguesa - Rua de S. Mamede (ao Caldas), nº 21, Hospital de São José



COMUNICACIÓN

El nombre de las calles, la toponimia nos habla sobre la Historia de la Ciudad y se articula como un sistema de comunicación fundamental para la ordenación de los mapas cognitivos de los ciudadanos, aparte de ser un elemento fundamental para la gestión de la propiedad fundaria. Toponimia en azulejo, para situar a las personas en el espacio de la ciudad, denominar sus calles, decir sobre el lugar.... (Imágenes 13 a 16)

.... Azulejos informativos que podemos encontrar en la otra punta del mundo, La Habana Vieja (Imágenes 17 e 18).



YOU ARE HERE

Identidad

La importancia de determinar “donde estoy”, “en que territorio estoy”, en marcar los límites a los que Chillida daba la importancia de generar el espacio, ha supuesto, también, una práctica azulejar relacionada con los institucionales que gestionan el territorio (Imágenes 19, 20 e 21).



Imágenes 19, 20 e 21 Las Juntas de Freguesia se identifican por su blasón. Unas han optado por una representación más acorde con los materiales del paisaje urbano actual. Otras mantienen su identificación mediante la transposición del blasón a una estructura de azulejo



There, is... Los mapas del territorio

Los miradores de Lisboa conservan aún, panorámicas en azulejo que nos permiten identificar las distintas partes del paisaje que contemplamos. En algún lugar turístico el azulejo sirve de soporte para la información del territorio y organizar los recorridos (Imágenes 22 e 23)



Este es mi barrio. Esta es mi casa

El crecimiento de la ciudad a inicios del s. XX, tal y como sucede en toda Europa, supuso la necesidad de articular políticas de vivienda, tanto por parte de la administración pública como de los promotores privados. Lisboa desarrolla barrios "privados" y las famosas "vilas operárias". Alguno de los barrios y villas marcaban su entrada mediante plafones de azulejos. Lo mismo sucede con algunas de las compañías de seguros que promocionan vivienda (Imágenes 24 a 27).



Una casa y un barrio seguros

Cuando, paseando por la ciudad, uno recuerda que sufrió una devastación en 1755, puede llegar a la conclusión de que el miedo al fuego, orientó la práctica azulejar de los "registros de santos", este fenómeno antropológico que vincula la devoción popular y el territorio mediante la advocación. Los santos protegen mi casa, protegen mi barrio. Advocaciones repetidas, advocaciones específicas. Todas las épocas, todos los estilos. Azul y policromía. Originales y reproducciones (Imágenes 28 a 40).





SE VENS
POR BEM
PODES ENTRAR



MEMORIA

Se dice que sin conocer el pasado no es posible entender el presente ni proyectar el futuro. Los monumentos, en forma de estatua o en forma de placa, cumplen, en parte la misión de fijar algunos datos de la memoria

Placas conmemorativas

Es habitual que el mármol o el bronce sean los materiales de soporte para el recuerdo de aquellos que, de un modo u otro, han tenido un papel relevante para el barrio o la ciudad. Pero, en Lisboa, el azulejo se convierte, también en el soporte de la memoria. Unas veces para asociar el recuerdo al sitio concreto en que moraba aquel o aquella a quien recordamos (Imágenes 47 e 48). El recuerdo del territorio, de aquello que fue, orienta algunas intervenciones con azulejo (Imágenes 41 a 45).

Imágenes 41 a 45 Placas conmemorativas. Para saber más <http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/placasevocativas/Paginas/default.aspx>



MIXTIFICACION IDEOLOGICA

Otras veces, el recuerdo, mixtificado se convierte en una herramienta de propaganda, especialmente en periodos de pensamiento único y dictadura. Se destacan los mitos fundacionales de la identidad, las gestas heroicas que todos compartimos, las imágenes de un esplendor que, posiblemente, nunca existió (Imágenes 46 a 59).

Imágenes 46 a 49 Herramienta de propaganda. Para saber más <http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/azulejaria/pecas/Paginas/Paine-l-1-%C2%AA-Facanha-de-Nun--Alvares.aspx>



CUALIFICACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO

Desde mediados del s.XIX se instala en la Administración Local la preocupación de dotar al espacio público de unas condiciones de seguridad, confort y belleza con el objetivo de mejorar las condiciones de vida de los ciudadanos. Debemos recordar que la ciudad se define por su espacio público, por la caracterización de sus calles y plazas. Así, el espacio público se va a convertir en el soporte de las infraestructuras de servicios (agua, gas, luz, teléfono...) al mismo tiempo que requerirá la dotación de unos equipamientos vinculados con estas infraestructuras

Interfases relacionados con el agua

Las ciudades tienen sed y la provisión de agua se convierte en una de las preocupaciones fundamentales de los gobernantes. Lisboa, ya a mitad del s. XVIII se dota con una importante infraestructura de provisión de agua: El Aqueduto das Águas Livres (Imagem 50).



Imagem 51 Chafariz da Junqueira. Para saber más:
<http://www.servicoaguaslivres.com/> http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAInventory.aspx?id=5a50a873-6e92-4fed-822a-689fb5f005e3
<http://www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/chafariz-da-junqueira-ou-da-cordoaria>

El interfase entre el “sistema de águas livres” y el ciudadano van a ser los chafarizes, importantes y bellas realizaciones arquitectónicas realizadas en piedra. El crecimiento de la ciudad obliga a nuevas canalizaciones independientes del Acueducto. Este es el caso del Chafariz da Junqueira, que tras una operación de reordenamiento urbano en el primer tercio del s. XX, utilizan revestimientos de azulejo (Imagen 51). Hoy se nos hace casi impensable que las casas no estén dotadas de agua corriente. Sin embargo, en las grandes ciudades podemos encontrar todavía zonas o viviendas a las que todavía no ha llegado el agua corriente. Del mismo modo que durante siglos debíamos ir a la fuente o encargar a los “aguadeiros” la provisión doméstica de agua, la higiene corporal difícilmente se podía hacer en casa. De ahí la provisión de unos equipamientos públicos vinculados con esta higiene. Por una parte los “balnearios” donde podíamos tomar un baño. Por otra las “casas de banho” públicas, primero en hierro y dedicadas exclusivamente a la población masculina, más tarde en pequeños edificios accesibles por toda la población. En casi todos los casos, las entradas a estos equipamientos estaban decoradas con azulejos (Imágenes 52 a 55)

Imágenes 52 a 55 Casa de Banho Parque Silva Porto, Balneario en Alfama, Casa de Banho Poço do Bispo, Balneario en Alcântara. Saber más: <http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/azulejaria/autores/Paginas/Jos%C3%A9-Ant%C3%B3nio-Jorge-Pinto.aspx>



Interfases de Movilidad

La complejidad de la ciudad se traduce en su sistema de transporte público. Tren, Eléctrico, Autocarros, etc. forman un sistema complejo y, a veces lamentablemente poco eficiente, cuyo interfase con el usuario es la “estación”. Mientras que el eléctrico y posteriormente el autocarro optaban por unos interfaces ligeros y móviles, la contundencia de las redes de metro y conveio fijaban los interfaces de modo definitivo en el territorio. El mantenimiento e higiene de estos interfaces se vinculaba con la utilización del azulejo (Imágenes 56 e 57).

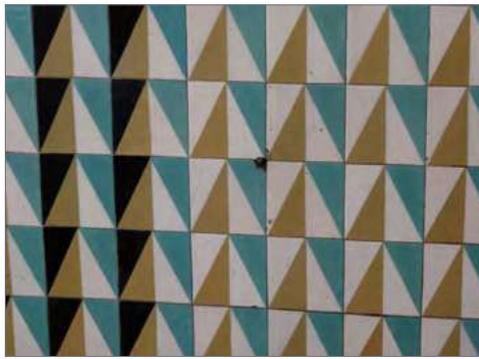


Imágenes 56 e 57 Estação do Cais do Sodré, Estação do Rossio. Saber más:

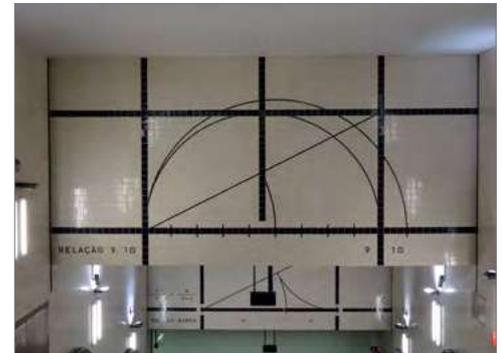
<http://www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/estacao-ferroviaria-do-cais-do-sodre>
- <http://www.refer.pt/MenuPrincipal/Passageiros/EstacoesnaRede/Estacao.aspx?stationid=945900>

Estaciones ferroviarias y del metropolitano

El caso del Metro de Lisboa es muy especial, Desde el inicio de su implantación, opta por una acción proactiva respecto a la cualificación del espacio mediante la introducción sistemática, de lo que hoy llamaríamos arte público. Realmente sorprende como esta política ha tenido continuidad hasta el momento actual (Imagens 58 a 67).



Imagens 58 a 67 Metro de Lisboa . Saber más:
<http://www.metrolisboa.pt/metro/a-arte-no-metro/>



La Calle

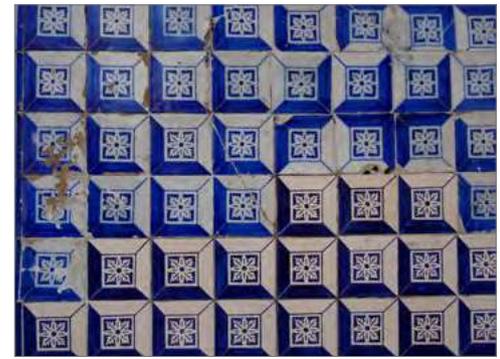
El sistema viario es la estructura fundamental del Espacio Público. En este sentido el espacio público se articula en tres planos: el horizontal, por debajo del cual se instalan las infraestructuras de servicios, y cuya superficie, la calzada y la vía, supone la necesidad solventar su pavimentación (calçada á portuguesa, asfaltado, etc) . El plano horizontal sirve también para la introducción de los distintos elementos de cualificación del espacio público, desde la iluminación al Arte Público. El plano vertical representa el límite entre lo público y lo privado y ya desde los tratadistas, es un plano que requiere de regulación y control. El control de la fachada. Por último el plano del aire es el vacío que se produce de la intersección de los otros planos. Hoy tiene tendencia a estar libre, vacío, pero durante mucho tiempo ha estado ocupado por parte de infraestructuras de servicios

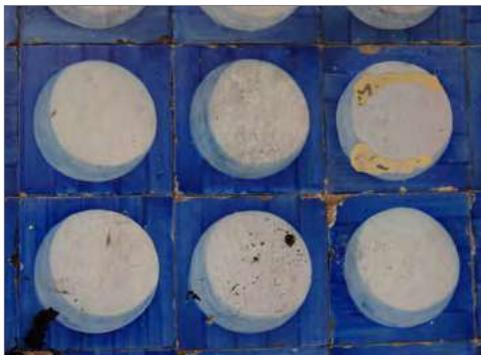
Azulejos de fachada

Si algo realmente sorprende en Lisboa es la utilización del azulejo de patrón en el revestimiento de las fachadas. Parece que es una práctica que se empieza a introducir en el primer tercio del s.XIX , que continúa a lo largo del s.XX con distintos estilos, implicando una salida importante para el famoso deseo de “integración de las artes” de la Arquitectura Moderna y que tiene continuidad hoy en algunas impresionantes intervenciones. Por otra parte, la regulación de las fachadas como soporte de la actividad comercial, nos proporciona un impresionante elenco de realizaciones. Las unas, como simples carteles anunciadores, las otras definiendo la entrada en el espacio comercial de modo claro y contundente

Azulejo de patrón: Revestimiento estructural

(Imágenes 68 a 83)

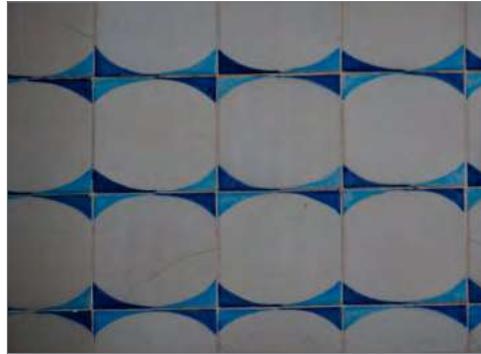
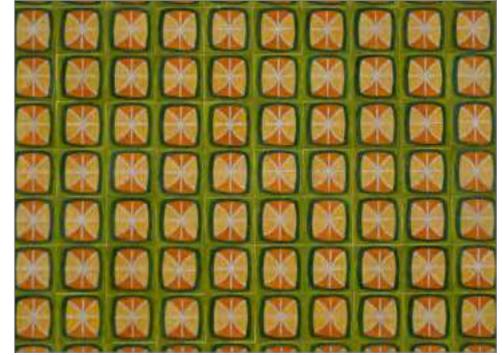
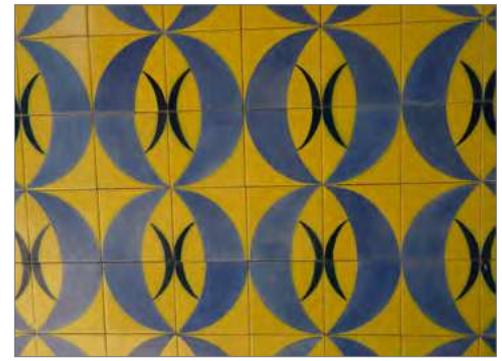
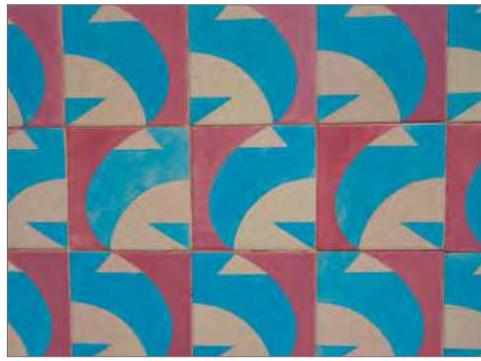




Azulejo de patrón y motivos ornamentales (Imágenes 84 a 94)



Azulejo de Fachada: Integración de las Artes?. Los patrones (Imágenes 95 a 105)



Azulejo de Fachada: Integración de las Artes?. Arte Público (Imágenes 106 a 122)





Azulejo de Fachada: post-Modern?

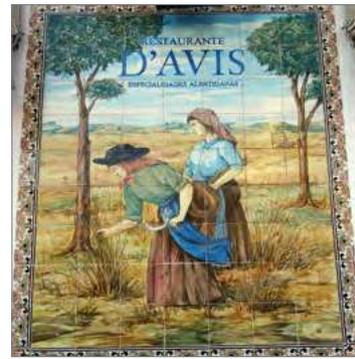
En los últimos años ha resurgido la utilización del azulejo de fachada como componente estructural. Su utilización oscila entre su aplicación por azulejo patrón y su aplicación como obra de arte (Imágenes 123 a 129).



... y con perdón de los benfiquistas
(Imágenes 130 e 131).



El Azulejo de fachada y su utilización comercial
(Imágenes 132 a 143).



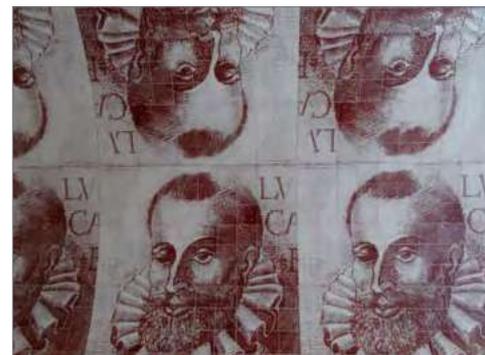
Sistema Viario

El aumento de la circulación y el concepto de vía imperante durante la segunda mitad del s.XX, conllevó una fracturación de la ciudad con la aparición de vías rápidas y los necesarios “puentes” para unir territorios; el surgimiento de nuevos espacios como son las zona vacías bajo los pasos elevados; los grandes muros de contención de tierras para “sujetar” pendientes; los pasos subterráneos, etc. El azulejo juega un papel importante en la calificación de estas nuevas infraestructuras. Del mismo modo que con las fachadas se alternan soluciones relativamente simples de azulejo de patrón, con otras más complejas que saltan a la categoría de arte público (Imágenes 144 a 153).



**El azulejo en actuaciones
de Arte Público**

**Programa
Lisboa Capital da Cultura 1994**
(Imágenes 154 a 156).



Expo 98 y posteriores
(Imágenes 157 a 161).



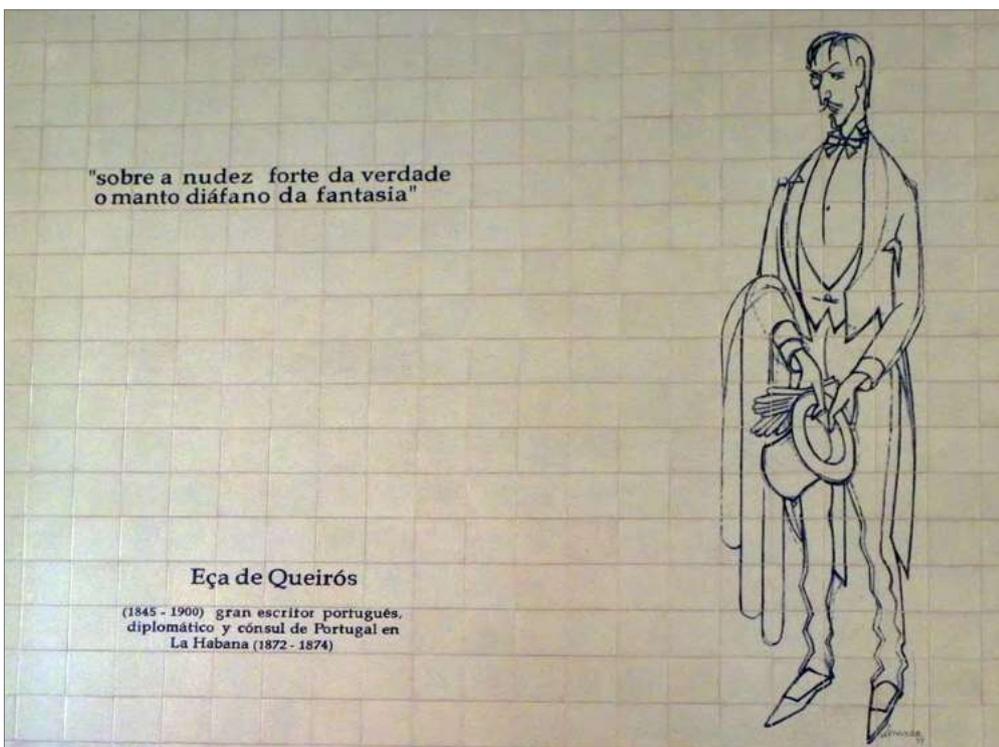
Arte Público en otros equipamientos y espacios públicos (Imágenes 162 a 172).



Algunas intervenciones privadas de Arte Público (Imágenes 173 a 177).



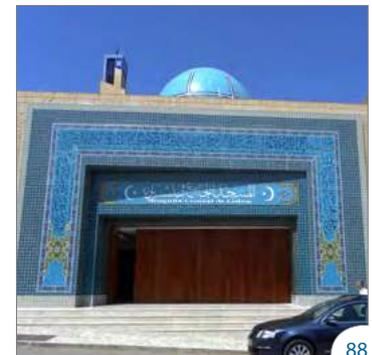
y... otra vez, na Casa de Cha de Habana Vieja (Imágen 178).



Espero que el lector no está decepcionado con este trabajo. Seguro que no está todo, tampoco se pretendía. Pretendía organizar la información, compleja que lo es. No se sorprenda el lector, en el fondo le estoy invitando a salir a la calle, a buscar y encontrar estos más de 200 ejemplos de utilización del azulejo en el espacio público. Todas están en la calle, todas son visibles desde la calle. No sé si ahora la Carris continuará enviando pistas, no sea que acontezca lo que aconteció a la “calçada” publicitaria, fugaz y temporal (Imágenes 179 e 180)



Para terminar, volvamos al origen. Se habrán percatado de que en el título azulejo era **azzuláyyġ[a]**, es decir iniciábamos nuestro relato con la denominación árabe de azulejo. Terminamos pues con la recomendación de visitar la mezquita de Lisboa, donde podremos contemplar unos buenos ejemplos de utilización no figurativa del azulejo (Imágenes 181 e 182).



El azulejo es un material fundamental en la construcción del paisaje alfacinha. No dejemos que, finalmente, se convierta en “cosas” al servicio del turismo global

.... Con el gran peligro de llegar a apreciar como nuestro lo que no es, sino, una mala copia, una mistificación (Imágenes 183 a 185).



Referencias

- AFONSO, Paola. (n.d.). Azulejo das fachadas de Lisboa. Retrieved August 27, 2013, from <http://paolafonso.com/Azulejo/livro.html>
- ARRUDA, Luisa. (1998). *Caminho do Oriente. Guia do Azulejo*. Lisboa: Livros Horizonte.
- AZULEJARIA DE LISBOA. (n.d.). Retrieved August 24, 2013, from <http://www.e-cultura.pt/Itinerarios.aspx?ID=15>
- BARRRIOS VELOSO, A.J., & ALMASQUE, Isabel. (1983a). Azulejos de fachada em Lisboa. *LISBOA, Revista Municipal, Ano XLIV, vol 3*.
- BARRRIOS VELOSO, A.J., & ALMASQUE, Isabel. (1983b). Azulejos de fachada em Lisboa II. *LISBOA, Revista Municipal, Ano XLIV, vol 4*.
- BARRRIOS VELOSO, A.J., & ALMASQUE, Isabel. (1984). Azulejos de fachada em Lisboa. *LISBOA, Revista Municipal, Ano XLV, vol 8,9,10*.
- Cronologia do Azulejo em Portugal. (n.d.). Museu Nacional do Azulejo. Retrieved from <http://www.museudoazulejo.pt/Data/Documents/Cronologia%20do%20Azulejo%20em%20Portugal.pdf>
- DOMINGUES, Ana Margarida Portela. (2009). *A ornamentação cerâmica na arquitetura do Romantismo em Portugal*. Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto., Porto.
- Edifício Franjinhas - Ruptura Silenciosa. (n.d.). Retrieved August 27, 2013, from <http://www.rupturasilenciosa.com/Edificio-Franjinhas>
- FRANÇA, José-Augusto. (1966). *A Arte em Portugal no s. XIX* (3ª, 1990th ed., Vol. primeiro). Lisboa: Bertrand Editora.
- HENRIQUES DA SILVA, Raquel. (1997). *Lisboa Romântica, Urbanismo e Arquitectura, 1777- 1874 (vol I)*. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- IGESPAR IP | PATRIMÓNIO. (n.d.). Retrieved August 27, 2013, from <http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/12493490/>
- LEITE, José. (n.d.). Restos da Coleção. Blog. Retrieved August 27, 2013, from <http://restosdecolecao.blogspot.pt/2012/01/palacio-da-justica-de-lisboa.html>
- LOUREIRO, José Carlos. (1962). *O Azulejo. Possibilidades da sua integração na Arquitectura Portuguesa*. Porto: Imp. Portuguesa.
- MECO, José. (1985). O Palácio da Mitra em Lisboa e os seus azulejos I. *LISBOA, Revista Municipal, XLVI, nº 12*.
- MECO, José. (1993). *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa.
- PEREIRA, Nuno Teotónio - Prédios e Vilas de Lisboa. (n.d.). Retrieved August 27, 2013, from <http://www-ext.lnec.pt/LNEC/DED/NA/arq/ntp/vilas/vilas.htm>
- PEREIRA, Nuno Teotónio - projectos e obras. (n.d.). Retrieved August 27, 2013, from <http://www-ext.lnec.pt/LNEC/DED/NA/arq/ntp/prjobr/p-prjobr.htm>
- Percurso a coleção. (n.d.). Museu Nacional do Azulejo. Retrieved from <http://www.museudoazulejo.pt/Data/Documents/Caderno%20de%20Actividades%203.pdf>
- RESENDE, Julio. (n.d.). O azulejo articulado de Eduardo Nery. Projeto Klein de Matemática em língua portuguesa. Retrieved from <http://klein.sbm.org.br/o-azulejo-articulado-de-eduardo-nery-jorge-rezende/o-azulejo-articulado-de-simões>
- SIMÕES, João Miguel dos Santos. (1974). *Azulejaria romântica. In Estética do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Grémio Literário.

FIM DA ESCURIDÃO. OS CANDEEIROS DE ILUMINAÇÃO PÚBLICA DE LISBOA: 1780-1928

Sofia Águas

Doutora em Espaço Público e Regeneração
Urbana, Universitat de Barcelona
Universidade Lusófona de Humanidades
e Tecnologias de Lisboa
CR-Polis Universidade de Barcelona

Introdução

A introdução da iluminação pública veio mudar profundamente a paisagem e a vivência da cidade, tanto a nível da sua dimensão urbana e arquitectónica, como na sua perspectiva estética e visão histórica, social e cultural. Este trabalho de investigação¹ apresenta a génese e desenvolvimento dos candeeiros de iluminação pública em Lisboa, enquanto objetos caracterizadores da paisagem urbana, desde as primeiras experiências a azeite, em 1780, até ao consolidar do sistema de iluminação a eletricidade, em 1928. O estudo investiga a origem dos lampiões, candelabros e candeeiros, a nível da sua evolução formal e técnica, através da análise a documentos oficiais e a publicações periódicas e também a gravuras, desenhos e fotografias, imprescindíveis na estruturação e caracterização do tema em análise.

Fim da escuridão

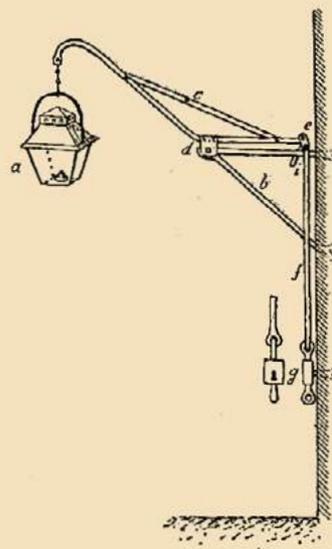
Em 1780, apesar da pouca segurança e apazibilidade que a cidade de Lisboa apresentava, ainda se encontrava praticamente imersa na escuridão. Os regulamentos policiais da época apenas determinavam que a circulação noturna se fizesse sempre protegida por meios de iluminação próprios, nomeadamente por archotes, tochas, candeias e lampião de velas². Até esta data são apenas conhecidos dois documentos históricos sobre a necessidade de iluminação, onde se denota a legítima apreensão pela falta de iluminação das ruas, por questões de insegurança e pelos riscos que a própria escuridão propiciava. O primeiro, do Regimento de Quadrilheiros – Regulamento da Polícia Noturna, é do reinado de D. Fernando (1315-1383) e estabelece que as ruas sejam iluminadas por candeias. O segundo data três séculos mais tarde, já do reinado de D. Pedro II (1648-1706), e apresenta os perigos de uma cidade imersa na escuridão³. Mas, apesar destas preocupações, as ruas de Lisboa continuaram na escuridão total até cerca de 1780, apenas iluminadas por “*raras lamparinas que a devoção dos crentes mantinha acesa em nichos, oratórios e cruzeiros*”⁴.

Só no reinado de D. Maria I (1734-1816) é que a iluminação das cidades portuguesas começa a ser encarada como uma necessidade básica para o desenvolvimento e o bem-estar público, especialmente devido à ação de Pina Manique (1733-1805). Decidido a criar e implementar a iluminação de Lisboa, Pina Manique pede ao ministro do Reino e aos secretários de Estado as verbas necessárias para esse projeto, vinte contos de réis, mas estes recusaram.

Toma então a iniciativa e custeia as primeiras despesas através das receitas da Intendência, ao mesmo tempo que obriga os 129 lateiros de Lisboa⁵ a executarem seis candeieiros cada um e impõe a cada morador das ruas iluminadas uma capitação de 100 réis. A *Gazeta de Lisboa* de 15 de Dezembro de 1780, referindo-se ao Edital do Intendente Geral da Polícia afixado em vários locais públicos, narra que “*as principaes ruas della ferão illuminadas defde o dia 17 defte mez. S. M. houve por bem fazer a despeza dos lampiões: e cada morador das ruas, em que elles ferão poftos, deverá contribuir com hum quartilho d’azeite em cada epaço de 27 dias*”.

A 17 de Dezembro de 1780 inicia-se a iluminação pública de Lisboa, onde são acesos 770 lampiões distribuídos pela Praça do Comércio, da Boa Vista à Tapada da Ajuda, Cruz da Pedra, Rossio, Chiado, Rua Nova do Almada, Mártires, Loreto, Calçada Nova do Carmo, Largo do Carmo, Calçada do Duque, de S. Roque ao Rato, da Calçada do Combro até à Esperança, Rua da Rosa, das Partilhas, do Carvalho, do Alecrim, Cais do Sodré, Arsenal, Rua 91 do Paraíso, Campo de Santana, S. Lourenço e S. Cristóvão.

LEGENDA E FUNCIONAMENTO



Lampião ou candeeiro de cegonha de iluminação das ruas de Lisboa, nos princípios do século XIX

a – Lanterna.
b – Palé em feitto de V, encastrada no muro.
c – Suporte da lanterna, articulado em *d* na palé, e em *e* na haste vertical *f*.
f – Barra da fechadura, apresentando em cima um dente *i* que encavalga no varão horizontal da palé, para fixar o suporte, impedindo as suas oscilações horizontais.

g – Fechadura, cuja lingueta prende num perno *j* encastrado no muro; esta fechadura tem dois olhais; no superior entra a haste *f* do suporte; no inferior encaixa o lampianista o gancho da corda de manobra.

Para baixar a lanterna, o lampianista mete o gancho da corda no olhal inferior da fechadura, e abrindo esta, solta-a do perno *j* da parede, agüentando e regulando com a corda a descida da lanterna pelo seu próprio pêso. Puxando depois pela corda, desce a fechadura e leva a lanterna ao seu lugar.

Cópia, pelo anotador, de um candeeiro de cegonha existente na quinta do Pombal, nas proximidades de Abrantes, cidade onde ainda não ha muitos anos eram utilizados na iluminação da terra estes candeeiros, que foram de Lisboa.

Imagem 1 Texto sobre o funcionamento do lampião ou candeeiro de cegonha. Júlio de Castilho, *Lisboa Antiga – Bairros Orientais*, vol. IX (2ª Edição revista e ampliada). Lisboa: S. Industriais da CML, 1937, pág. 169

Primeiros Lâmpioes a Azeite

Os primeiros lâmpioes a azeite instalados em Lisboa são atribuídos a Martinho António de Castro⁶. Eram constituídos por lanternas de suspensão que pendiam da extremidade de umas hastes de ferro horizontais de pouco mais de um metro de comprimento, fixas às fachadas. Noronha⁷ descreve-os como um *"lampeão que estava suspenso na extremidade de um braço longo e curvo, de uma alavanca de ferro, girando em torno do seu ponto apoio, sobre uma consola de ferro, montada sobre coluna ou frade de pedra, ou nas paredes das casas, tendo no outro braço uma parte de ferro, que descia até entrar em uma caixa com fechadura, que se fechava à chave, assim o lampeão ficava distante da parede para melhor iluminar a rua, fazia-se descer, para acender, apagar, atizar, limpar, ou introduzir azeite na lâmpada, e depois de novo se elevar ao seu lugar"* (Imagem 1 e 2). Existiam ainda outros modelos com um sistema de roldanas. Entre 1820 e 1826 a cidade encontrava-se iluminada desde o Beato António até ao Palácio do Marquês de Borba em Pedrouços.

Imagem 2 Lisboa. Largo do Loreto (Chiado). *Rua das Portas de Sta. Catharina, em Lisboa*. Litografia, Legrand, ca 1850.



Introdução da iluminação a Gás

Segundo Braga⁸, os primeiros candeeiros a gás foram acesos nas ruas da Boa-Vista, de S. Paulo, do Alecrim, do Loreto, do Chiado e da Boa-Hora, noticiando a *Revista Universal Lisbonense* que em Julho de 1848 existiam 26 candeeiros mas em Dezembro já eram 176; o ano de 1849 iniciou-se com 177 candeeiros e terminou com 402 candeeiros a 31 de Agosto⁹. Estes candeeiros tinham uma lanterna quadrada no topo e, no geral, uma coluna lisa sob uma base circular, e eram colocados “a distancia de 25 a 30 passos, e em alguns logares muito mais perto, como na praça dos Romulares”¹⁰

No geral, o desenho dos candeeiros eram simples cópias de modelos franceses ou ingleses, como o candeeiro de quatro globos situado no centro da Praça dos Romulares, atual Praça Duque de Terceira, de nítida influência britânica¹¹ (Imagem 3).

Imagem 3 Cais do Sodré, 1892
Arquivo Municipal de Lisboa, SEX000020



Os poucos desenhos portugueses desta época apresentam uma influência marcadamente francesa. A indústria francesa de ferro fundido era tão pungente na altura que a sua produção extravasava as próprias fronteiras e companhias como a *Sommevoire* (1836), *Wassy* (1839) e *Bar-le-Duc* (1852), em conjunto com a empresa Val d’Osne, tornaram-se líderes na produção industrial e dominadores estéticos e formais da época. Outro meio de transmissão do modelo parisiense foi a obra “*Les Promenades de Paris*”, de Alphand, publicada em 1867/73, que “*tipifica e descreve a panóplia completa dos artefactos que hoje chamaríamos Mobiliário urbano da cidade*”¹². Em 1848 surge um desenho de Jean Bonnard para a reestruturação do Passeio Público, onde apresenta um candeeiro de coluna a gás sobre um marco de pedra, com a base e capitel com motivos vegetalistas e com uma lanterna hexagonal, que não chega a ser realizado (Imagem 4).

Imagem 4 Desenho e pormenor do candeeiro de J. Bonnard para o Passeio Público, 1848
Arquivo Municipal de Lisboa, [Desenho de Bonnard para um novo projecto do Passeio Público] - PT/AMLSB/CMLSB/UROB-PU/11/508



No ano seguinte José Detry apresenta dois candeeiros para colocar no Rossio, integrados no “*Projecto de Illuminação a Gaz e a construção de um Repuxo e um Jardim*”.

O primeiro projeto, “*Plan d’un candelabre pour l’illumination à Gaz de la Place du Rocio*” (Imagem 5), de desenho original, custava “um conto e cem mil reis” mais “tresentos e cinquenta mil reis metal sonante” relativos ao pedestal, canalização e alicerces. O projeto alternativo, “*Candelabre pour l’illumination à gaz de la Place D. Pedro*” (Imagem 6), de custo igual ao anterior, apresenta já uma referência ao estilo neomanuelino que aparecerá mais tarde.

Imagem 5 Desenho de Candelabro para a Iluminação

a Gás da Praça do Rossio, de J. Detry

Arquivo Municipal de Lisboa, [Plan d’un Candelabre pour l’illumination à Gaz de la Place du Rocio] - PT/AMLSB/CMSLB/UROB-PU/11/77



Apesar destes projetos não terem sido executados continuava a desejar-se que a Câmara colocasse “*gratuitamente 50 ou 60 candelabros nas Praças do Commercio e de D. Pedro*”,¹³ sendo que a *Companhia Lisbonense de Illuminação de Gaz* esforçava-se por promover a indústria do país, mandando “*vir de França, uns poucos de fundidores, e de fabricantes de aparelhos de gaz*”¹⁴ para criar um bom ritmo de instalação de candeeiros em Lisboa. Em 1849 são colocados no largo do Passeio Público do Rossio¹⁵ uns candeeiros sobre os antigos marcos de pedra, que já antes tinham sustentado ferros e lampiões a azeite (Imagem 7). No seu interior, a longo da alameda principal, são colocados uns candeeiros de coluna meio vergada e inclinada a suportar as lanternas (Imagem 8).

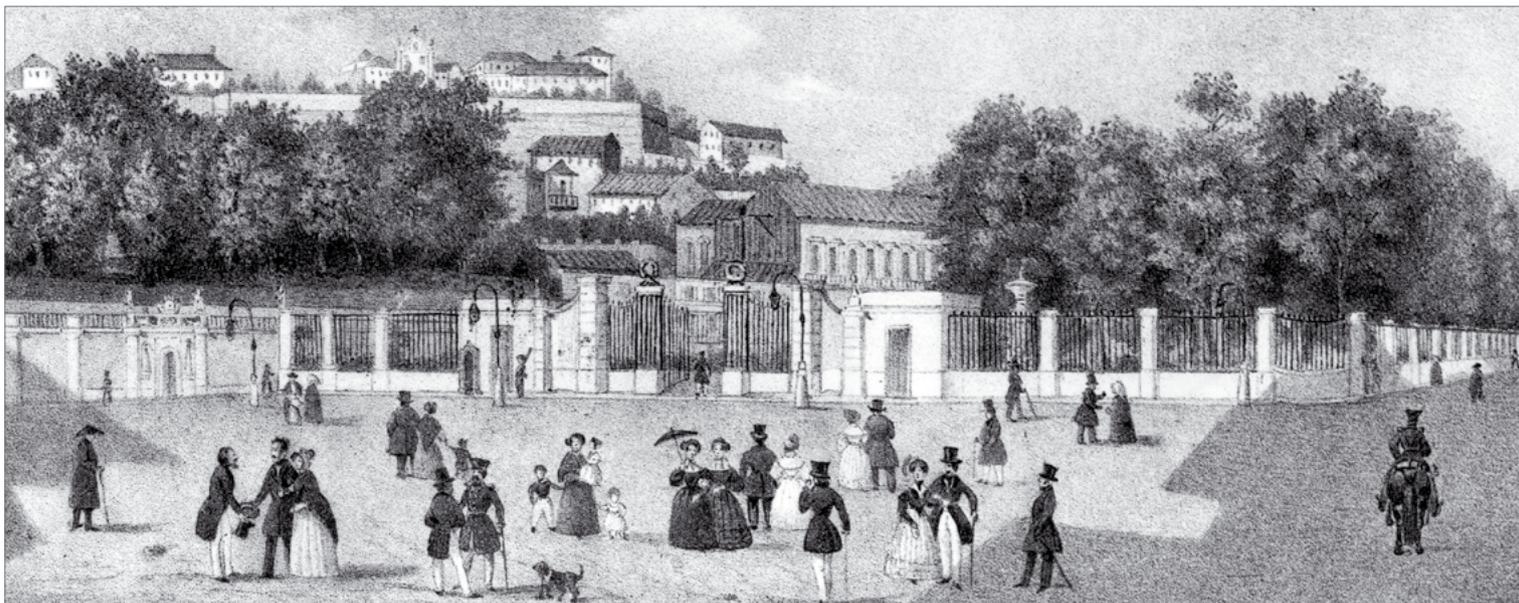
Imagem 6 Desenho de Candelabro para a Iluminação a Gás da Praça do

Rossio, de J. Detry. Arquivo Municipal de Lisboa, [Candelabre pour l’illumination à Gaz de la place D. Pedro] - PT/AMLSB/CMSLB/UROB-PU/11/775



Imagem 7 *O Passeio Publico em Lisboa*. Litografia de Legrand. *Universo Pittoresco* (22) 1839-40 s.p.

Imagem 8 Alameda Principal do Passeio Público, José Artur Leitão Bácia, ant. 1883 Arquivo Municipal de Lisboa, BAR000886



Iluminação da Praça do Comércio e Rossio.

No final de 1840 ainda existiam muitas obras, tanto emblemáticas como simples infraestruturas, por concluir na cidade de Lisboa, como o Arco Triunfal do Terreiro do Paço/ Rua Augusta, concluído em 1873 ou a fachada do Teatro D. Maria II, no Rossio, que só ficou pronta anos depois da sua inauguração em 1846, circunstâncias que os periódicos da época criticavam acrescentando “*que está desfeando a cidade a falta da iluminação por meio de gaz nos dois logares*”.¹⁶

A iluminação pública da Praça de Comércio só ficou concluída cerca de 1853, com uma série de candeeiros a rodear a praça e outros junto ao rio (Imagem 9).



A *Revista Universal Lisbonense* refere que “os candeeiros recentemente introduzidos apresentam uma iluminação brilhante, e os bicos, onde arde o gaz em forma de leque, são do tamanho dos da primeira classe, e eguaes aos da praça da Concordia em paris, aonde o luxo da iluminação é extraordinario”.¹⁷

A iluminação pública do Rossio, concluída desde 1849 com candeeiros de coluna (Imagem 10) foi, em 1951, substituída por uns modelos de candeeiros da autoria de José Maria de Magalhães (1909-1971)¹⁸, que atualmente são também característicos da paisagem urbana lisboeta. Na época a iluminação desta praça só se considerou completa com a iluminação do Teatro D. Maria II, onde na fachada principal foram colocados uns candeeiros de estilo neoclássico (Imagem 11) e nas fachadas laterais foram postos uns modelos mais simples, sobre marcos de pedra cilíndricos (Imagem 12), todos iluminados a gás.

Imagem 9 Praça do Comércio. Final séc. XIX
Arquivo Municipal de Lisboa, SEX000364

Imagem 10 Praça D. Pedro IV. C. 1880
Arquivo Municipal de Lisboa, SEX000448



Imagem 11 Candeeiros da fachada Principal do
Teatro D. Maria II. Eduardo Portugal, 1944
Arquivo Municipal de Lisboa, EDP000546

Imagem 12 Candeeiros da fachada lateral do Teatro
D. Maria II. Eduardo Portugal, 1940.
Arquivo Municipal de Lisboa, EDP000547 96



Desenhos Originais

Em 1883, José Luís Monteiro (1848-1942) apresenta o *"Projecto de Candelabros para collocar junto a entrada do Edifício dos Paços do Concelho"*, que não é executado, (Imagem 13) mas que segundo o autor *"o mesmo typo de candieiro mas com uma unica lanterna podera ser adoptado para os outros locaes da mesma praça do Pelourinho"*. Integrado no *"Projecto d' embelezamento na Praça do Commercio"*, da década de 80 ou 90, Monteiro apresenta um desenho de quatro *"Columnas rostraes"*, para colocar nos vértices da praça, que também não será realizado. Mas outros tipos de desenhos de candeeiros vão sendo instalados em Lisboa. A circundar o Obelisco dos Restauradores são implantados oito candeeiros oferecidos pelo município, que os comprou por dois contos de réis à *Empreza Industrial Portugueza*¹⁹. Inicialmente tinham uns grandes globos de vidro (Imagem 14) substituídos posteriormente por lanternas octogonais.

Imagem 13 *As Casas da Câmara de Lisboa*. Macedo, L.P. CML. 1951. Cap. VI. Est. extra nº 12. s.p

Imagem 14 Praça dos Restauradores.

Eduardo Portugal, 1944.

Arquivo Municipal de Lisboa, EDP000543



Uniformização no Desenho

A partir do final de 1888 assiste-se a uma uniformização nos desenhos dos candeeiros através da recém-criada *Companhia de Gaz de Lisboa*. Esta empresa apresenta cinco desenhos com os *“typos das columnas, braços e lanternas para a iluminação publica ordinaria da cidade de Lisboa”*²⁰ e começa logo a distribuí-los pela cidade, onde ainda hoje podemos encontrar alguns destes modelos a funcionar. O primeiro modelo, *“a columna N.º 1, de muito bonito effeito, e destinada as arterias principaes e as praças de maior importância”*²¹ (Imagem 15). A columna n.º 2 *“é destinada para as vias públicas de menor importância”*²² (Imagem 16). A *“columna N.º 3, para as ruas pequenas, é ainda muito mais elegante que a columna actual da cidade de Lisboa”*²³ (Imagem 17). O modelo n.º 4 é em consola e destinava-se a ser afixado nos edifícios das ruas estreitas (Imagens 18, 19 e 20). O último desenho desta série apresenta o modelo de lanterna utilizado para estes quatro tipos de candeeiros, com traçado de base quadrada, uma chaminé no topo e pequenas esferas de remate nos vértices. Este tipo de luminária, apelidada por muitos como a *“lanterna lisboeta”*, acabou por permanecer, enraizando-se na memória colectiva e tornando-se característica identitária da cidade.

[Imagem 15](#) Desenho do Candeeiro e pormenores da Coluna n.º 1
Arquivo Municipal de Lisboa,
[Candeeiro-tipo proposto pela
Sociedade Anónima Gás de
Lisboa: modelo n.º 1] - PT/AMLSB/
CMLSB/UROB-PU/11/771

[Imagem 16](#) Desenho do Candeeiro e pormenores da Coluna n.º 2.
Arquivo Municipal de Lisboa,
[Candeeiro-tipo proposto pela
Sociedade Anónima Gás de
Lisboa: modelo n.º 2] - PT/AMLSB/
CMLSB/UROB-PU/11/772

[Imagem 17](#) Candeeiro Modelo n.º 3.
Rua do Século. Eduardo Portugal, 1944.
Arquivo Municipal de
99 Lisboa, EDP00050





[Imagem 18](#) Desenho da Consola nº 4
Arquivo Municipal de Lisboa, [Candeeiro-tipo
proposto pela Sociedade Anónima Gás de Lisboa:
modelo n.º 4] - PT/AMLSB/CMLSB/UROB-PU/11/773

[Imagem 19](#) Candeeiro Modelo nº4. Rua de
Santa Marta. Eduardo Portugal. 1944
Arquivo Municipal de Lisboa, EDP000504

[Imagem 20](#) Praça dos Restauradores, João Rodrigues



Estética Francesa

A partir de 1889 começam a aparecer nas zonas nobres - Praça do Comércio, Rossio e Chiado - novos modelos de candeeiros, inspirados em pranchas da empresa *Lacarrière frères et Delatour*²⁴ (Imagens 21, 22 e 23). Outros modelos de tendência *davioudiana*²⁵ são colocados na Praça de S. Paulo e na Rocha do Conde de Óbidos mas adoptando a tradicional lanterna quadrada, tão ao gosto lisboeta e mais tarde um globo de vidro. Progressivamente a iluminação a gás vai-se estendendo por Lisboa, chegando também às zonas não representativas da cidade, como se observa no *Mappa da existencia de candeeiros d'illuminação publica no anno de 1895 comparada com a do anno de 1896*.

Imagem 21 Igreja dos Mártires, Chiado. Eduardo Portugal, 1944
Arquivo Municipal de Lisboa, EDP000584



Imagem 22 Limpeza de Candeeiros, Praça do Comércio. Paulo Guedes, C. 1900

Arquivo Municipal de Lisboa, PAG000133

Imagem 23 Chiado. Joshua Benoiel, 1911

Arquivo Municipal de Lisboa, JBN000436



Transformação da Paisagem Urbana

A introdução da eletricidade no quotidiano da paisagem urbana lisboeta veio alterar profundamente a sua fisionomia. A primeira experiência com iluminação eléctrica foi realizada em 1878, no Chiado, mas só em 1889 são encomendados os primeiros candeeiros a luz eléctrica, para instalar na Avenida da Liberdade. É então apresentado pela *Gaz de Lisbonne* o desenho dos candeeiros para a “*Eclairage Electrique de l’Avenue de la Liberte*”, que sugeriu um “*Candélabre*” de risco eclético (Imagem 24). Exibiu em alternativa outros dois modelos de risco muito semelhante, mas que foram preteridos pelo anterior (Imagem 25). A introdução destes novos candeeiros a eletricidade veio aos poucos modernizar a cidade, mas o sistema a gás ainda iria predominar por bastantes mais anos (o último candeeiro a gás só será apagado em 1965). Em 1891 Lisboa encontrava-se iluminada por 8000 candeeiros a gás, tendo a Avenida da Liberdade 45 lâmpadas eléctricas²⁶. Em 1901 as Companhias Reunidas de Gaz e Electricidade apresentam um “*Projecto para elevar a altura dos candelabros actuaes d’Avenida*” (Imagem 26), cujo desenho demonstra a diversidade formal da época e as soluções de compromisso utilizadas para aliar dois sistemas de iluminação distintos – gás e eléctrico.

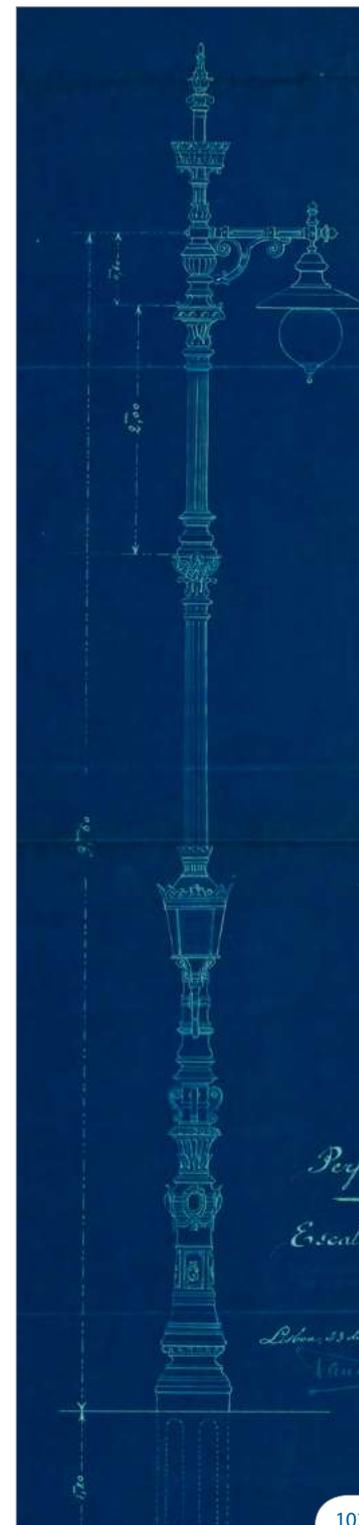
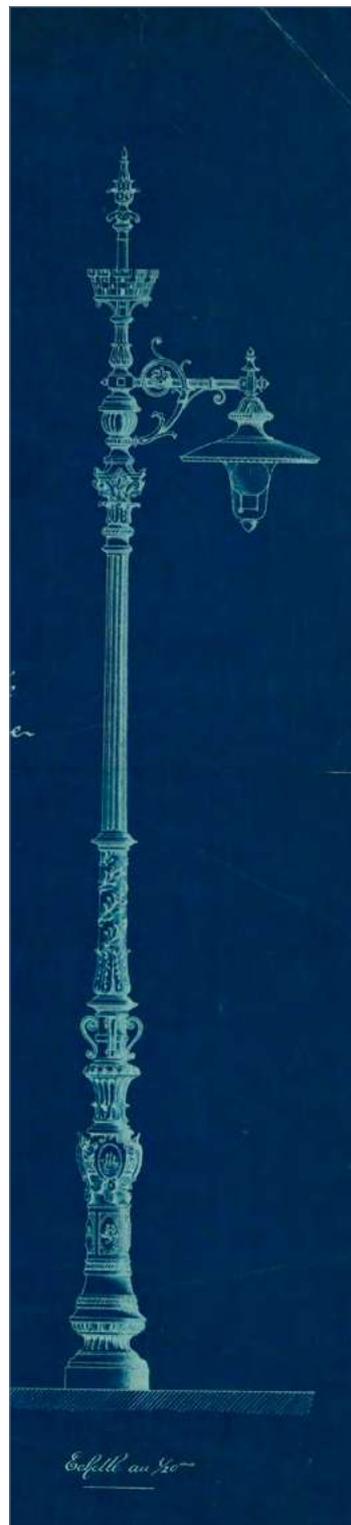
A eletricidade vai continuar a impor-se com vários modelos, alguns inéditos, como o projeto de “*Lâmpadas de suspensão para a Rua Nova do Carmo*”, composto por um cabo esticado entre dois edifícios, tendo suspensa no centro uma lâmpada eléctrica.



Imagem 24 Desenho do Candeeiro e pormenores do *Candélabre* da *Gaz de Lisbonne* para a Av. da Liberdade
Arquivo Municipal de Lisboa, *Gaz de Lisbonne*:
éclairage électrique de l’avenue - PT/
AMLSB/CMLSB/UROB-PU/11/642

Imagem 25 Cópia Marion do desenho e pormenores do Candeeiro da *Gaz de Lisbonne* para a Av. da Liberdade.
Arquivo Municipal de Lisboa, [Desenho de candeeiro]
Gaz de Lisbonne - PT/AMLSB/CMLSB/UROB-PU/11/765

Imagem 26 Cópia Marion do “*Projecto para elevar a altura dos candelabros actuaes d’Avenida*”.
Arquivo Municipal de Lisboa, *Projecto para elevar a altura dos candelabros* - PT/AMLSB/CMLSB/UROB-PU/11/759



Iluminação Pública como Símbolo de Modernidade

A partir de 1902, com a generalização da eletricidade, são colocados novos candeeiros no Rossio, Chiado, Praça do Comércio e nalgumas das placas centrais das Avenidas Novas e na Avenida 24 de Julho até à Praça de Afonso de Albuquerque, em Belém. Por vezes, estes novos elementos eram colocados ao lado dos velhos candeeiros a gás, utilizando-se os dois sistemas em simultâneo, cuja diversa gramática decorativa dotava a cidade de um ecletismo formal singular (Imagem 27). Em 1909 a Câmara decide racionalizar as despesas relativas à iluminação eléctrica e a gás e melhorar a iluminação pública em geral, através da instalação de bicos incandescentes. Ventura Terra (1866-1919) propõe *“um modelo de columnas e respectivas lanternas que, á falta de outro melhor, e menos dispendioso me parece apropriado para esta iluminação”*.²⁷ Realizam-se mais uma série de melhoramentos e reparações, documentadas nas atas das Sessões da Câmara entre 1910 e 1912 que, segundo Braga²⁸ *“são iniciativas tomadas pela vereação republicana que queria mostrar que conseguia gerir melhor o espaço urbano que as precedentes”*. Apesar das várias tentativas de melhorar a iluminação pública da cidade de Lisboa, só em 1928 é que são instalados novos modelos em ferro fundido, cujo globo de vidro, em forma semelhante a um nabo, logo lhes valeu o popular baptismo de candeeiros *“cabeça de nabo”* (Imagem 28). No 1º aniversário da nova iluminação eléctrica o *Notícias Ilustrado* dedicou uma página inteira aos *“novos e belos candieiros, modernos e elegantes”*, apresentando em reportagem fotográfica os *“diferentes tipos de candieiros da nova iluminação citadina que marcam, com o seu estilo, o acompanhamento de Lisboa no grande ritmo da civilização!”*²⁹. Estes candelabros tinham dois tipos de consolas - dois braços curvos no Rossio (Imagem 29), e dois braços rectos nos Restauradores (Imagem 30) e mais tarde na Praça Marquês de Pombal (Imagem 31). Em zonas como no Rossio, Restauradores e Avenida, além do remate em pinha de metal, os globos tinham uma cinta perfurada colocada a meio, também de metal. Noutros locais, como na Praça do Comércio, apenas foram substituídas as lanternas por globos *“nabos”*, mantendo-se as antigas columnas (Imagem 32).

Imagem 27 Panorâmica da Pç. do Comércio onde se observa a utilização dos dois sistemas de iluminação. Paulo Guedes Arquivo Municipal de Lisboa, PAG000447 (detalhe em baixo)



- [Imagem 28](#) Candeeiro. Largo da Boa Hora. Artur Inácio Bastos, 1963
Arquivo Municipal de Lisboa, A44287
- [Imagem 29](#) Praça D. Pedro IV, Rossio. Eduardo Portugal, 1944
Arquivo Municipal de Lisboa, EDP000545
- [Imagem 30](#) Praça dos Restauradores. Amadeu Ferrari



Conclusão

Pela análise realizada entre 1780 e 1928, depreende-se que as alterações provocadas pelas variações históricas no desenho dos candeeiros públicos de Lisboa, estão enquadradas numa dinâmica espaço-temporal e formalizadas na sua evolução formal, funcional e material. Estes elementos também assumiram um papel primordial na definição da paisagem urbana da cidade – tornando-se seu símbolo – mudando profundamente a sua imagem e a própria vivência urbana da população, concorrendo para a identidade e apropriação do espaço público lisboeta. A introdução da iluminação pública, primeiro a azeite, depois a gás e finalmente a electricidade, criou novos modos de organizar o espaço público, transformando para sempre os hábitos da população e a estética das ruas e avenidas, contribuindo definitivamente para a modernização da urbe lisboeta.

Imagem 31 Candeeiro na Praça Marquês de Pombal. Eduardo Portugal, 1944

Arquivo Municipal de Lisboa, EDP000540

Imagem 32 Candeeiro na Praça do Comércio. Eduardo Portugal, 1944

Arquivo Municipal de Lisboa, EDP000548



Notas

- 1 Investigação realizada no Programa de Doutoramento Espaço Público i Regeneració Urbana: Art, Teoria i Conservació del Patrimoni, da Universidade de Barcelona, com a tese *Design de Candeeiros de Iluminação Pública para a Sustentabilidade do Espaço Público*. (<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35429>)
- 2 Mariano, M. (1993). *História da electricidade*. Lisboa: EDP.
- 3 Costa, J.A. (1996). *Gás de Lisboa. Da Iluminação pública a gás na Lisboa romântica ao gás natural*. Lisboa: Lello Ed.
- 4 Fernandes, A. (1992). *Lisboa e a Electricidade*. Lisboa: EDP
- 5 Lapa, A. (1964). *História da policia de Lisboa*. Lisboa: Gráfica Santelmo, 2º Volume.
- 6 Leal, A. (1873-1890). *Portugal Antigo e Moderno*. 12 vol. Lisboa: Livraria Ed. Matos Moreira.
- 7 Noronha, E. (1923). *Pina Manique: o intendente de antes quebrar...: costumes, banditismo e policia*. Porto: Civilização.
- 8 Braga, P.B. (1995). *Mobiliário Urbano de Lisboa: 1838-1938*. Dissertação para a obtenção do grau de Mestre no Mestrado em História da Arte Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa, p. 50.
- 9 *Revista Universal Lisbonense (RUL)*, (45) 2.ª série, vol. I: 532
- 10 RUL (9) 1849: 98
- 11 Braga, *op. cit.*, p. 51
- 12 Remesar, A. (2004). *Do Ferro Fundido ao Design Urbano Global. Design Urbano Inclusivo*. Brandão, P. e Remesar, A. (eds) CPD.
- 13 RUL (9) 1849: 98
- 14 RUL (9) 1849: 99
- 15 RUL (32) 1849:383
- 16 RUL (47) 1849: 563
- 17 RUL (9) 1849: 98
- 18 CML (s.d.). *inf. Nº 3230*. (s.n.t.)
- 19 CML, (1986). *Exposição Comemorativa dos 100 Anos do Monumento aos Restauradores de 1640 (1886-1986)*, Lisboa, CML
- 20 CML-AAC, Cx. 115/SGO, 13 de Dezembro de 1888
- 21 Id., *ibid.*
- 22 Id., *ibid.*
- 23 Id., *ibid.*
- 24 Braga, *op. cit.*, p. 56
- 25 Em referência a Davioud, responsável pelo mobiliário urbano de Paris, que criou os exemplos destes elementos publicados na obra de Alphand *Les Promedades de Paris*. Ver: Remesar *et al.* (2005). *Do Projecto ao Objecto. Manual de Boas Práticas de Mobiliário Urbano em Centros Históricos*. CPD. Lisboa e Remesar, A; Esparza, D. (2012). *Imágenes Congeladas. la Imagen del Centro Histórico* (http://www.academia.edu/3849557/Imagenes_Congeladas._La_Imagen_del_centro_Historico)
- 26 Vilhena, T. (coord.) (1891). *Guia Ilustrada de Lisboa e suas Circumvisinhanças*. Lisboa: Typografia da Compª Nacional Editora.
- 27 CML-ACC, SGO cx. 111, ofício de nº 7, de 21 de Janeiro de 1910
- 28 Braga, *op. cit.*, p. 63
- 29 *Notícias Ilustrado*, 6 de Outubro de 1929, nº 69, série II: 17

O MOBILIÁRIO URBANO DE FUNDIÇÃO ARTÍSTICA EM LISBOA¹

Sílvia Barradas

Doutoranda do programa Espaço Público e Regeneração Urbana, Universitat de Barcelona

Resumo

Este artigo pretende inventariar algumas das tipologias de mobiliário urbano em ferro fundido que estiveram sob a influência da indústria de Fonte d'Art francesa – fundição artística – e que foram surgindo na cidade de Lisboa, entre a segunda metade do século XIX e princípios do século XX.

Uma das primeiras tipologias de mobiliário urbano a surgir na Lisboa oitocentista foi a tipologia *Banco*. De início era pouco visível nos espaços públicos oitocentistas, mas com o avançar do século, e com a introdução das novas necessidades de embelezamento urbano e das novas tecnologias na indústria da fundição, foram surgindo, por toda a cidade, diferentes modelos de bancos. Os primeiros a serem utilizados foram os modelos de bancos conhecidos como “sofás de ferro”. Surgiram no imaginário da capital, nomeadamente no Passeio da Estrela (Imagem 1), em 1859 pelas mãos do Instituto Industrial de Lisboa a pedido da autarquia lisboeta² e seguiam os modelos franceses pertencentes às Fundições M. André e da J.J. Ducell (Imagens 2 e 3).

Imagem 2 Prancha 323 pertencente ao Catálogo Tusey. Bancs de Jardins Montés. Hauts-Fourneaux Fonderies & Ateliers de Construction de Tusey. Catálogo Tusey.

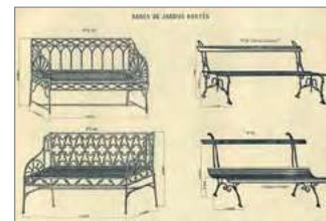


Imagem 3 Prancha nº 8. Magasin d'Ornements de fonte de fer de V. André, Maître de Forge. S.D. F Bibliothèque de l'Institut National de l'Histoire de l'Homme.

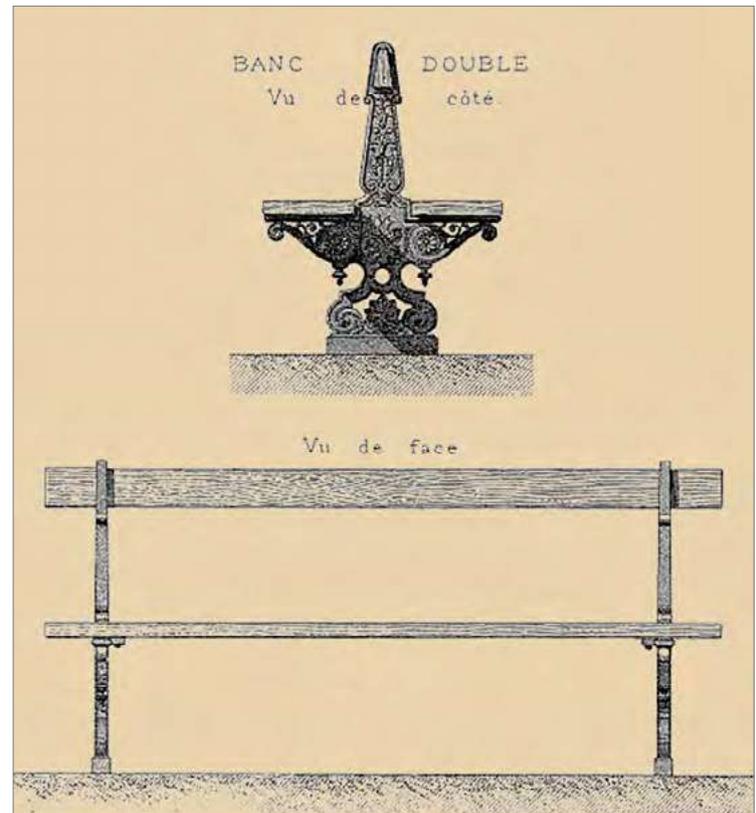




Outro novo modelo de banco surgiu em 1863 na Praça D. Pedro IV. Foram encomendados, 60 bancos pela autarquia e a empresa que os produziu foi a Companhia Perseverança. Este modelo seguia o modelo francês publicado no livro *Les Promenades de Paris* (Imagem 4), e nos catálogos da Fundação J.J.Ducell e na Fundação Val d'Osne (Imagens 5 e 6). Anos mais tarde, em 1882, por ocasião da alteração dos passeios laterais da mesma Praça foram colocados 24 novos bancos (Imagens 7 e 8). Este bancos apresentavam o mesmo desenho e modelo que os anteriormente colocados na placa central, sendo responsável pela sua colocação Augusto César dos Santos, arquitecto do município. Com a nova reforma da Praça, em 1919, todos os bancos da placa central foram transferidos para o Jardim do Príncipe Real, local onde ainda se encontram. (Imagens 9 e 10).

[Imagem 1](#) Jardim da Estrela. Lisboa. Eduardo Portugal, finais do século XIX. Arquivo Municipal de Lisboa, POR083068

[Imagem 4](#) Pormenor de banco de jardim. *Les Promenades de Paris*.



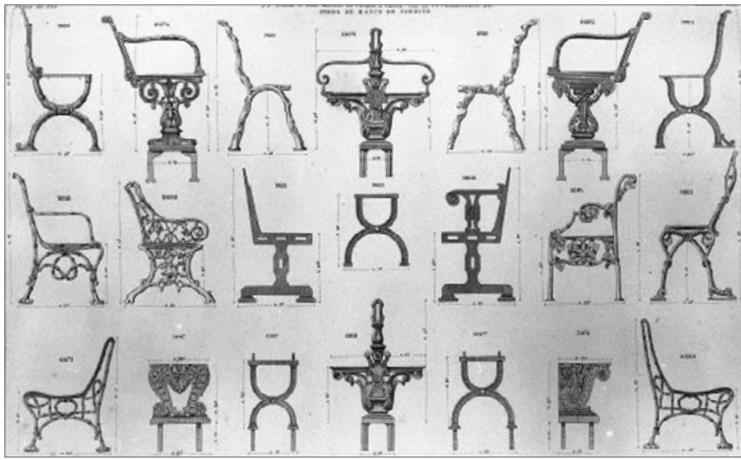


Imagem 5 Prancha Pied de Bancs des jardins. Catálogo J.J.Ducell.

Imagem 6 Prancha Bancs de Ville. Catálogo Val d'Osne.

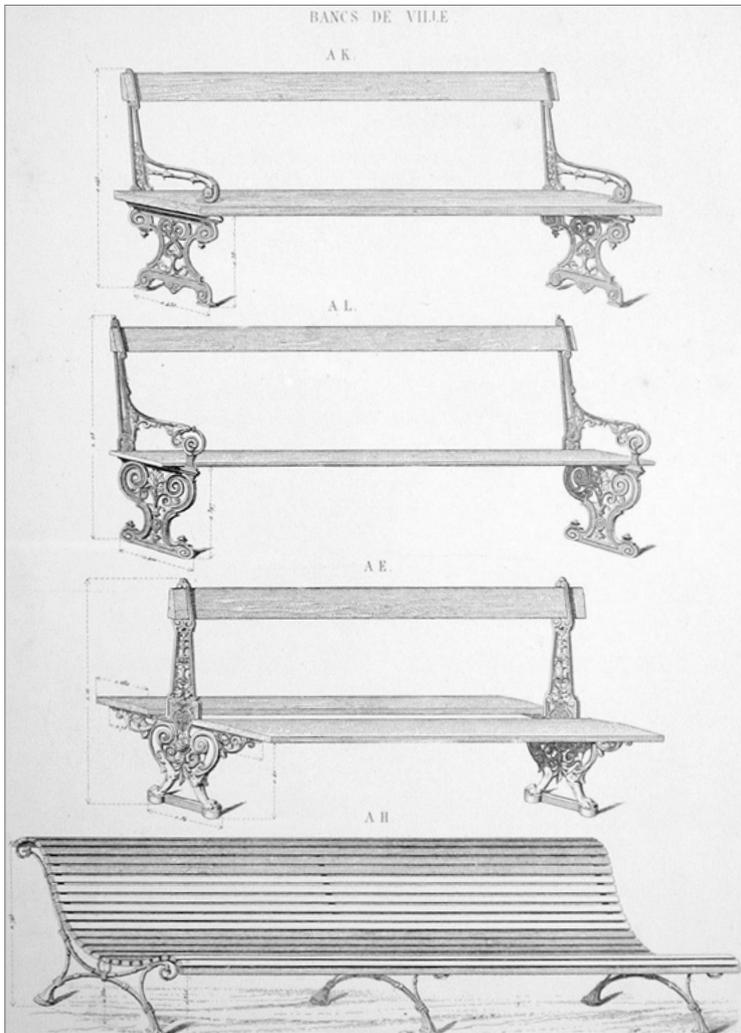
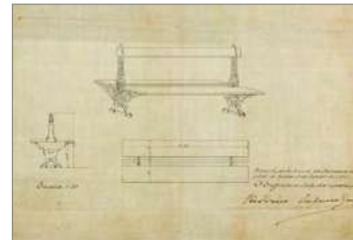


Imagem 7 Desenho tipo dos bancos para os novos passeios na Praça de D. Pedro. Ass. César dos Santos. Chefe da 2ª secção da Repartição Técnica, 9 de Junho de 1882. Arquivo Municipal de Lisboa, PT/AMLSB/CMLSB/UROB-PU/11/817

Imagem 8 Planta da localização dos bancos para os novos passeios laterais da Praça de D. Pedro. 1882. Arquivo Municipal de Lisboa, PT-AMLSB-CMLSB-UROB-PU-21-0387 - Folha 1

Imagem 9 Bancos duplos. Jardim do Príncipe Real. 2005.

Imagem 10 Bancos duplos. Jardim do Príncipe Real. 2005.



Outros dois novos modelos fizeram também parte do imaginário lisboeta oitocentista. Um era composto por duas tábuas de madeira, uma servindo de assento e outra de espaldar para as costas, suportadas por bases de ferro. Este modelo apresentava uma variante: uma só tábuas servia de costas para os dois assentos colocados sobre a mesma consola. O outro modelo era constituído por duas tábuas, no assento e nas costas, e por uma consola de ferro fundido com motivos vegetalistas, que faziam lembrar pequenos troncos de árvores. Teve a sua primeira aparição pública no ano de 1856, no Jardim de S. Pedro d' Alcântara. Aqui foram colocados 6 destes exemplares, tendo aumentado o seu número, no ano de 1862 (Imagem 11). Um ano mais tarde, em 1863, foi a vez do Jardim do Príncipe Real receber 30 bancos deste modelo (Imagem 12).

Imagem 11 Miradouro de S. Pedro de Alcântara.

Archivo Pittoresco. 1863

Imagem 12 Jardim do Príncipe Real.

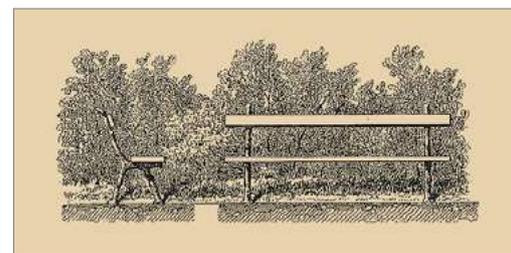
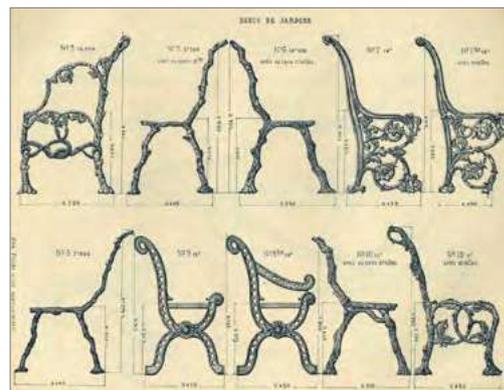


Todos estes modelos seguiam quase à risca, não só os modelos publicados em *Les Promenades de Paris*, como outros modelos ilustrados nos catálogos das indústrias de *Fonte d'Art*, como foi o caso da Fundação *Val d'Osne* ou da Fundação de *Tusey* ou da Fundação *Saint Dizier* (Imagens 13 e 14 e 15). A única diferença que podemos anotar refere-se aos pormenores decorativos de alguns elementos em ferro, nomeadamente os pés e as secções laterais. Nalguns casos apresentam elementos ornamentais mais vegetalistas e trabalhados, noutros menos ornamentados e mais simples. Lisboa foi crescendo e com ela surgiram novas tipologias de mobiliário urbano em ferro fundido, ligadas à higiene e à salubridade urbana. Destacamos as fontes bebedouros, as fontes monumentais e os urinóis. No caso das fontes bebedouros, foi no ano de 1882 que Lisboa viu nascer os seus três primeiros exemplares, colocados no Largo do Corpo Santo, no Largo dos Caminho de Ferro (Santa Apolónia) e na Praça do Comércio (Ilustração 16).

Imagem 13 Prancha 315 pertencente ao Catálogo Tusey. Bancs de Jardins. Hauts-Fourneaux Fonderies & Ateliers de Constructiom de Tusey. Catálogo Tusey.

Imagem 14 Banc de Voie Publique em Les Promenades de Paris. Les Promenades de Paris.

Imagem 15 Pieds de Bancs. Saint Dizier. Catálogo Saint Dizier.



Estes três exemplares foram oferecidos por Júlio de Andrade, em nome da *Sociedade Protectora dos Animais*. Eram todos em ferro fundido, compostos por uma coluna, três bacias em forma de concha, rematadas por um letreiro que servia de afixação da legislação municipal sobre os animais.

Em 1889, Júlio de Andrade doa e mais quatro novas fontes-bebedouros, situadas na Rua de S. Bento, no Largo de S. Roque (Imagem 17), no Pátio do Regedor e nas Portas do Arco do Cego, todos fabricados pela *Empreza Industrial Portuguesa*. No total foram mandadas colocar em Lisboa catorze fontes-bebedouros (Imagem 18).

Outro tipo de bebedouro que apareceu na Praça D Pedro IV na segunda metade do século XIX era de origem francesa e era conhecida, e ainda é, como “Fonte dos Anjinhos”. Foi produzida pela Fundação *A. Durenne/Sommevoire*, como consta na sua marca³, e a data da sua colocação terá sido posterior ao ano de 1882, por ocasião da nova distribuição dos candeeiros na parte central da Praça, como podemos observar na Imagens 19 e 20.

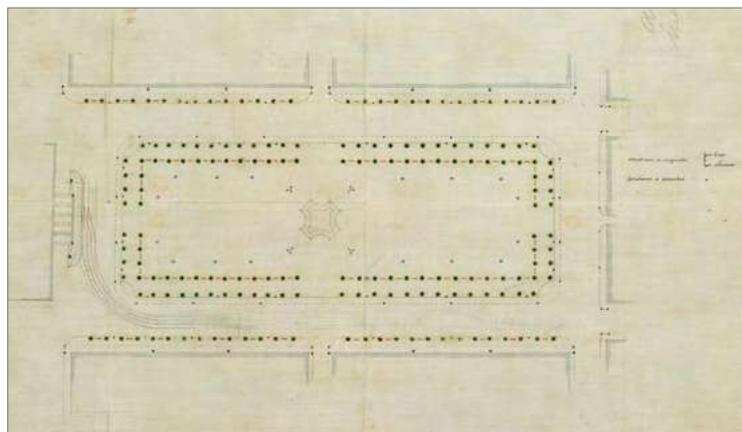
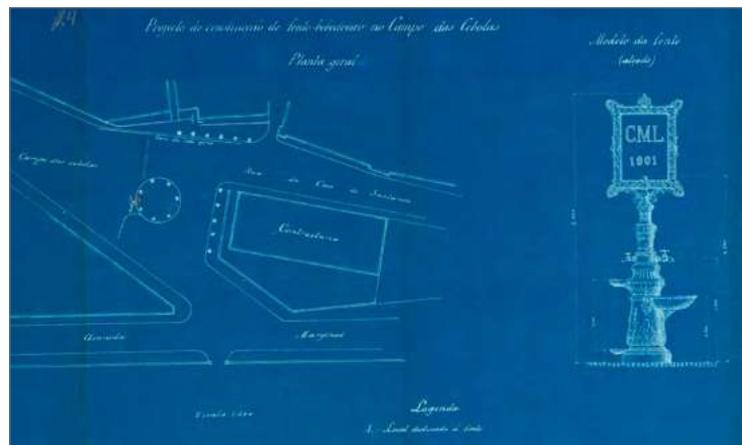


Imagem 16 Praça do Comércio. Joshua Benoliel, 1912

Arquivo Municipal de Lisboa, JBN000657

Imagem 17 Obras da Santa Casa da Misericórdia.

Largo Trindade Coelho. Paulo Guedes, C. 1900

Arquivo Municipal de Lisboa, PAG000102

Imagem 18 Pormenor da fonte-bebedouro para o Campo das Cebolas. 1901.

Arquivo Municipal de Lisboa, PT-AMLSB-CMLSB-UROB-E-23-1456 - Folha 4

Imagem 19 Planta da Praça de D. Pedro IV com a nova localização dos candeeiros. Fonte: Arquivo Arco Cego. C.M.L. PT/AMLSB/CMLSB/UROB-PU/11/817





Imagem 20 Aguadeiro abastecendo-se num marco fontanário. Rossio.
Joshua Benoliel, 1907. Arquivo Municipal de Lisboa, JBN001131

Em relação às duas fontes monumentais da Praça D. Pedro IV, a 10 Junho de 1887 foi proposto pelo vereador José da Costa Pedreira a sua colocação na placa central⁴. A Repartição Técnica, depois de analisar os vários trabalhos recebidos aquando da abertura do concurso, decide que os dois desenhos de fontes enviados pela *Société des hauts fourneaux et fonderies du Val d'Osne* tinham as dimensões apropriadas ao local e, por conseguinte, eram preferíveis aos que haviam sido projectados na mesma repartição, resolvendo assim adquirir as duas fontes nas condições declaradas pela referida Fundação⁵. Estes dois modelos foram importados directamente de França às fundições suas produtoras. As preocupações de ordem higienista que eclodiam na segunda década de Oitocentos fizeram emergir nos espaços públicos lisboetas um novo artefacto urbano, “eminentemente masculino”, denominado por *Urinol*. A primeira referência sobre a colocação destes elementos figura nos expedientes da Câmara Municipal e data de 3 de Agosto de 1869⁶. Esta referência remete-nos para o modelo francês de coluna urinol – *colonne Rambuteau* ou *Vespasiennes* (Imagens 21 e 22) – colocado em Paris por volta de 1839, pelas mãos do Perfeito Rambuteau.

Imagem 21 Charles Marville (1816-1878). “Album mobilier urbain : quai de l’Hôtel de Ville, modèle de vespasienne, dite colonne Rambuteau», 1865. Paris, Musée Carnavalet. www.parisenimages.fr/fr/galerie-des-collections-selection.html.

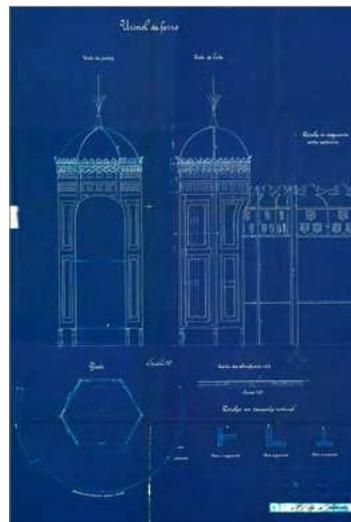
Imagem 22 Desenho de Urinóis a colocar nas praças públicas da cidade. Arquivo Municipal de Lisboa, PT-AMLSB-AL-CMLSB-UROB-E-23-1-5782 - Folha 2



Só no início da década de 70 é que começaram a surgir os primeiros urinóis desenhados pela Repartição Técnica da Câmara Municipal de Lisboa e assinados pelos seus funcionários. Na Calçada do Sacramento, junto à igreja, foi colocado um urinol de encosto, em ferro e de dois lugares, apresentado pela empresa de João Burnay. Este tipo de urinol era composto por um resguardo em ferro, com recorte de motivos vegetalistas no topo da chapa (Imagem 23). São estes dois modelos, com algumas variantes decorativas, que vão ser utilizados durante vários anos quer em urinóis de encosto quer nos urinóis de guarita. Deste último, o modelo mais divulgado foi o urinol do *typo francez*, de planta pentagonal, em ferro e vidro, de três ou cinco lugares. No ano de 1890 foi aberto um concurso para escolha da empresa responsável pela execução de 20 novos urinóis de *typo francez* a serem colocados em diversas praças de Lisboa. A Câmara adjudicou o fornecimento à Empresa Industrial Portuguesa, a única que tinha apresentado proposta. O desenho destes 20 urinóis foi assinado por Augusto César dos Santos, sendo 14 de 3 lugares e os restantes 6 de 5 lugares (Imagem 24).

Imagem 23 Urinol de ferro. Arquivo Municipal de Lisboa, PT-AMLSB-AL-CMLSB-UROB-PU-11-789 - Folha 2

Imagem 24 “Desenho junto ao programma das condições em que é posta em praça a execução por empreitada do fornecimento de 20 urinóis do typo francês. C.M.L. Serviço Geral das Obras Públicas. Março de 1890. Arquivo Municipal de Lisboa, PT-AMLSB-AL-CMLSB-UROB-PU-11-798 - Folha 3



Outra das tipologias de mobiliário urbano em ferro fundido que figurou nos espaços públicos lisboetas foi o Quiosque. A primeira referência sobre a sua colocação aparece nos expedientes da Câmara Municipal do ano de 1867, num pedido para a instalação dos primeiros quiosques a serem colocados na cidade de Lisboa, dirigido à Câmara por D. Tomás de Mello e proposto pelo Vereador Joaquim Rodrigues, a 4 de Novembro do mesmo ano⁷. Em resposta a este pedido foram mandados colocar 3 modelos de quiosque – de 1ª, 2ª e 3ª classe - em vários locais da cidade, de acordo com um sistema de hierarquização espacial. A sua colocação dependia da valorização, hierarquização e categorização dos espaços onde iriam ser colocados. Para a Praça de D. Pedro IV, Praça do Comércio, Passeio Público e Alameda de S. Pedro de Alcântara foram distribuídos os de 1ª classe. Os de 2ª classe foram colocados no Largo da Estação dos Caminhos de Ferro, Largo de S. Roque, Praça do Príncipe Real e Aterro da Boavista. Por último, os de 3ª classe foram colocados no Campo de Santa Clara, Campo Santana e na Praça das Armas. Na década de 80, um novo modelo de quiosque foi adoptado em Lisboa a pedido da empresa francesa Burke & Cº (Ilustração 25). Para incentivar a autarquia a importar estes novos modelos, a empresa informa, de um modo “cativante”, que Paris já possui este modelo desde 1857 e sugere, caso a autarquia julgasse necessário, a deslocação de um dos seus representantes a Lisboa “*levando um espécimen dos Kiosques que pretendemos erigir*”⁸. No entanto, foi só a partir de 1884 que este modelo começou a ser visto na cidade. Mais tardiamente, por volta de 1896, Lisboa vê surgir os primeiros modelos de artefactos urbanos em ferro fundido dedicados exclusivamente à publicidade. Falamos dos Painéis e Colunas Anunciadoras. Em 1896, D. Thomaz de Mello – o impulsionador dos primeiros quiosques (1869) na cidade – pede concessão à Câmara para colocar mobiliário urbano específico para publicidade. E no ano seguinte são colocados 32 painéis e 79 colunas em vários pontos da cidade⁹. Geralmente punha-se um por cada rua, calçada, largo, praça ou jardim, com excepção de locais como o Largo da Graça e a Rua da Junqueira onde foram colocados dois painéis. No caso das colunas a excepção foram a Alameda de S. Pedro de Alcântara, Praça de S. Paulo, Restauradores, Praça do Comércio, Praça D. Luís, Campo Mártires da Pátria e Campo de Santa Clara, que tiveram direito a duas colunas. No Rossio e no Campo Grande foram colocadas 4; na Avenida da Liberdade 7 e na Avenida 24 de Julho, 8. Embora não se tenha encontrado desenhos destas duas tipologias, supomos que seguem os mesmos modelos utilizados em Paris e apresentados por Davioud na prancha

Imagem 25 “Kiosques para a venda de jornaes.” Burke & Cº.

Arquivo Municipal de Lisboa, PT-AMLSB-AL-CMSLB-UROB-PU-11-828-Folha 1



de *Square de Batignolles. Details – Porte- Affiche* (Imagem 26) em *Les Promenades de Paris*, dado que foram encontradas fotografias no Arquivo Fotográfico de Lisboa (Imagens 27 e 28) que confirmam a sua existência. Mais uma vez, as diferenças encontradas residem apenas nos elementos decorativos. O resultado deste inventário revelou uma característica única: a procedência desses mesmos artefactos. Eram todos de origem francesa, nomeadamente das fundições artísticas francesas e de *Les Promenades de Paris*. Esta última foi a publicação que compilou todas as normas da regularização, regulamentação e introdução do mobiliário urbano de ferro fundido na paisagem urbana oitocentista. Nela estavam definidas as “regras” da nova concepção de espaço público proposta por *A. Alphand*. As diversas pranchas publicadas neste “manual” tornaram-se meios de informação fundamentais, pois incluíam todas as especificações e desenhos técnicos necessários para a compreensão da leitura global da cidade. Através de uma definição na localização da vegetação, com uma sistemática repetição nos critérios de colocação e adopção das diversas tipologias de mobiliário urbano, foram criados parâmetros de unificação espacial da cidade que *A. Remesar* denomina de *normalização da paisagem urbana*¹⁰ (Remesar: 2004). As fundições de *Fonte d’Art* francesa que influenciaram significativamente o cenário urbano lisboeta, por um período de quase um século, foram a *Burke & C^o*, a fundição *Tusey, du Val d’Osne* e a Fundição *Durenne/Sommevoire*. Esta presença veio revelar que os circuitos de importação entre Portugal e França começaram a ganhar estrutura a partir da segunda metade do século XIX, sendo a principal razão o papel de arquétipo cultural que França exibiu na época e que permitiu que Portugal recorresse a ele quando se tratou de “embelezar” as suas cidades.



Imagem 26 “Porte Affiche. Square dès Batignolles. Details”.
Les Promenades de Paris.



Imagem 27 Homenagem a Luís de Camões no aniversário da sua morte.

Joshua Benoliel, 1911. Arquivo Municipal de Lisboa, JBN001474



Imagem 28 Chegada a Lisboa do Chefe do Estado, Bernardino Machado. Painéis anunciadores no Rossio. Joshua Benoliel, 1916. Arquivo Municipal de Lisboa, JBN001715

Notas

- 1** Este artigo faz parte da Tese de Doutoramento *A produção de Mobiliário Urbano de fundição em Portugal. De 1850 a 192*, do programa “Espacio Público y Regeneración Urbana” da Universitat de Barcelona (em curso).
- 2** Actas do Município. CML. 35. 1859:1
- 3** “*Al estar firmada por la fundición Sommevoire, podríamos aventurar que su datación se situaría después de 1857, momento en que compra los hornos de Sommevoire e inicia la producción bajo la firma A. Durenne*” (Remesar, Antoni, 2004). Sobre este assunto ver artigo de Antoni Remesar “Historia de dos ciudades. Ciudades e habitats de inovação”. *Geoinova*, nº 10. 2004.
- 7** Acta das Sessões. CML. 1887.
- 5** Acta das Sessões. CML. 1888.
- 6** Acta das Sessões. CML. 1869.
- 7** Acta das Sessões. CML. 1867.
- 8** Acta das Sessões. CML. 1881.
- 9** AAC. AML-AL-PISO 1. Sala F. Arquivador A2, Gav.3. 1897
- 10** “*La normalización del paisaje urbano (arredamento, amenagement...) proviene de un largo proceso patente ya en los tratadistas clásicos que pretendía una organización funcional y estética de los lugares compartidos, espacios públicos, mediante su regulación (normativas de alineaciones, de pavimentación, etc) y va incorporando, de forma sistemática, la creación de los artefactos que actualmente conocemos como mobiliario urbano.*” (Remesar, A. “Historia de dos ciudades. Ciudades e habitats de inovação”. *Geoinova*, nº 10, 2004.

Bibliografía

- ALPHAND, A., *Les Promenades de Paris*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1984.
- BARBEZAT et Cie., *Ornements en fonte de fer; Usine du Val d’Osne. Haute-Marne. s/d*.
- BARRADAS, S., *Do Rossio à Praça D. Pedro IV. História do Mobiliário Urbano numa Praça de Lisboa. 1755 A 1930*. Universidade de Barcelona, 2004.
- CAEIRO, Baltazar Matos., *Os quiosques de Lisboa*. Lisboa: Distri Editora, 1987.
- CATALOGUE DURENNE, *Font de Fer*. Paris: Bibliothèque des Arts Décoratifs.
- CATALOGUE JJ DUCEL. Paris: Bibliothèque des Arts Décoratifs.
- CATALOGUE DE SOCIÉTÉ ANONYME DES HAUTES FOURNEAUX ET FONDERIE DE BROUSSEVAL. Paris: Bibliothèque des Arts Décoratifs.
- CHAMPEAUX, Alfred., *Dictionnaire des fondeurs, ciseleurs-modeleurs en bronze et doreurs depuis de Moyen âge jusqu’à l’époque actuelle*. Paris: J. Rouam, 1886.
- CHAMPIER, Victor, *Les Industries d’art à l’Exposition Universelle de 1889*. (2 Tomos). Paris : Union Centrale des Arts Décoratifs, 1889-1891.
- DECAMPS, A., *L’art et l’Industrie au XIX^e siècle*. Tomo 3. Revue Republicaine, 1834.
- DES CARS, Jean., *Paris Haussmann: le pari d’Haussmann*. Paris: Pavillion de l’Arsenal-Picard, 1991.
- REMESAR, A., «Historia de dos ciudades. Ciudades e habitats de inovação». *Geoinova*, nº 10, 2004.
- REMESAR, A; LECEA, I, GRANDAS, C., «La Fonte de las Très Gracias». *On the Waterfront*, nº5. Barcelona. 2004. www.ub.edu/escult/Water/N05/W05_2.pdf.
- REMESAR, A. (Coord Técnica), *Do projecto ao objecto. Manual de boas práticas de mobiliário urbano em centros históricos*. Lisboa: CPD, 2005
- REMESAR, A., «O estilo “Alphand-Hittorff” de Mobiliário Urbano nos centros históricos». *Jornal Arquitecturas*. Lisboa, Agosto 2007.
- RENARD, Jean-Claude., *L’Age de la fonte: un art, une industrie, 1800-1914; suivi d’un Dictionnaire des artistes*. Editions de l’Amateur, 1985.
- RIGALT, L., *Album Encyclopedico-Pitoresco de los Industriales*. Barcelona: Litografia de La Union, de Don Francisco Campaña, 1857.
- THÉZY, Marie de, «Histoire du mobilier urbain parisien du second Empire à nos jours». In BIBLIOTHÈQUE HISTÓRIQUE DE LA VILLE DE PARIS, *Paris : la rue : le mobilier urbain du second Empire à nos jours*. Paris, Société des Amis de la Bibliothèque Historique, 1976.

TRÊS CHAFARIZES DE LISBOA

Cristóvão Valente Pereira

Doutor em Espaço Público e Regeneração
Urbana, Universitat de Barcelona
Professor Auxiliar Design de Equipamento,
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Introdução

Os chafarizes de Lisboa foram protagonistas no abastecimento de água até bastante recentemente. Hoje, porém, são sobretudo um testemunho de importantes soluções para necessidades fundamentais de uma cidade já remota e em grande parte desaparecida, especialmente a que pereceu no terramoto de 1755. Preservar a sua memória é fundamental, quer para reabilitar o seu lugar na cidade contemporânea, quer porque constituem boa parte dos poucos equipamentos urbanos que sobreviveram à referida catástrofe.

A partir de uma primeira investigação sobre os chafarizes de Lisboa em geral¹, vamos aqui analisar mais aprofundadamente três desses chafarizes, de diferentes épocas e localizados em três sítios distintos da cidade, mas que têm como característica comum estar encimados por uma estátua de Neptuno (que não a de Machado de Castro actualmente na fonte da Praça de D. Estefânia). Para além da descrição destes chafarizes, apresentamos também um conjunto de indícios que poderão contribuir para a reconstituição de um percurso esquecido e sinuoso.

Imagem 1 Pormenor do desenho à pena “Rossio antes do Terramoto”, de Francisco Zuzarte, 1787. Coleção Celestino da Costa.

Imagem 2 Pormenor do painel de azulejo Rossio e Hospital Real de Todos-os-Santos, início do séc. XVIII Museu da Cidade, MC.AZU.PF.60

Imagem 3 Planta de Lisboa de João Nunes Tinoco de 1650, pormenor do Rossio em sobreposição com cartografia topográfica a esc. 1/1000 de 2009. Efectuado através de <http://lxi.cm-lisboa.pt/lxi/> em 9/7/2013



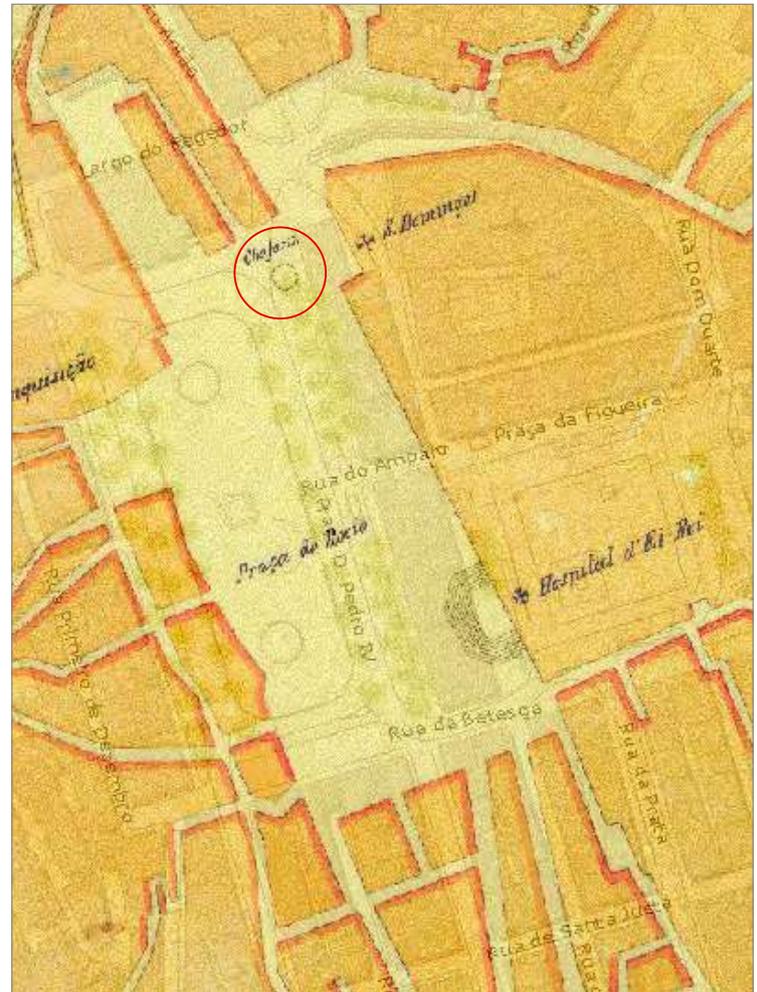
O chafariz do Rossio

Até ao séc. XVI, os chafarizes alimentados pelos mananciais locais, em especial o Chafariz d'El Rei², supririam suficientemente a cidade. Porém, quando Lisboa começa a expandir-se para ocidente com a construção do Bairro Alto, a questão do abastecimento de água começou a ser um problema crescente, exigindo uma solução cada vez maior.

Francisco da Holanda será o primeiro a propor um chafariz para o Rossio, dentro de um conjunto de soluções que apresenta em 1571³, mas só em 1606 é finalmente implantado esse chafariz. Da autoria de Nicolau Frias, e denominado Chafariz do Neptuno dada a estátua que o encimava, não recebeu as águas de Belas, conforme havia proposto Holanda, mas da Mouraria (Moita, García, e Leite, 1990). Poucas imagens suas chegaram aos nossos dias, e não sabemos ao certo como seria a sua configuração. No entanto, os apontamentos disponíveis revelam-nos uma estrutura central, com dois tanques junto ao solo, e outro mais alto, acessível por alguns degraus. No meio deste último, uma coluna de planta quadrada suportava a arca de água que alimentava quatro bicas com máscaras; esta estrutura culminava na referida estátua.



Segundo a planta de Joao Nunes Tinoco, o chafariz de Neptuno no Rossio estaria colocado defronte da Igreja de S. Domingos da época. Sobrepondo esta com a planta actual⁴ a localização seria defronte do actual nº73 do Rossio, a cerca de 7,5m (Imagens 1, 2 e 3). Será o primeiro chafariz em Lisboa com características distintas dos equipamentos da Idade Média. A temática da mitologia da antiguidade, especialmente aquela que se referia à água (Neptuno ou Poséidon, Oceanus, tritões, sereias), torna-se extremamente utilizada na Europa a partir do séc. XV (Symmes e Breisch, 1998); estes equipamentos passarão também a ser colocados nas ruas e nas praças segundo o novo critério urbanístico, com um cariz mais ornamental e monumental que por vezes chega a eliminar a sua função prática⁵.



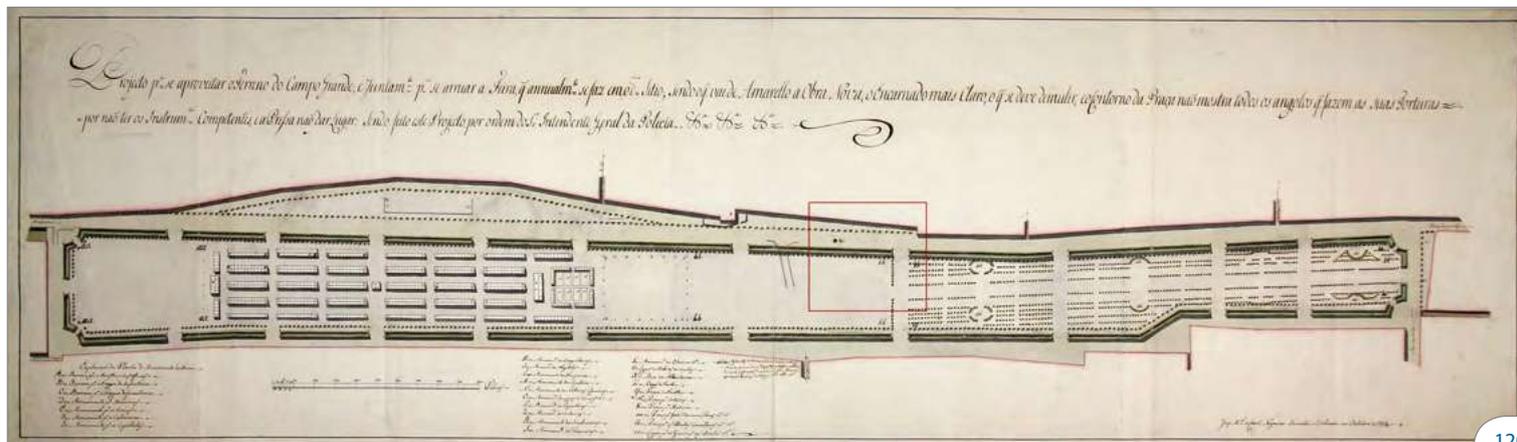
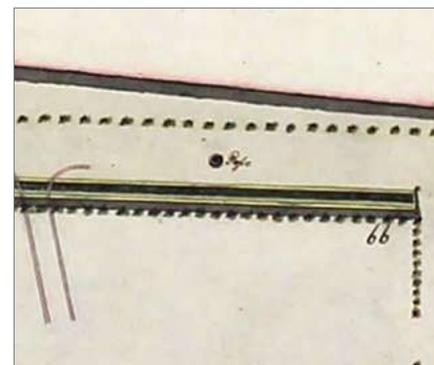
Os reais propósitos para a construção deste equipamento, com uma visibilidade e imposição no espaço colectivo inéditas na cidade, não terão sido exactamente os de corresponder à sede crescente de Lisboa. Recorrendo à monumentalização, mas com frequentes falhas no abastecimento de água (Castilho e Silva, 1934), este chafariz funcionou assim, sobretudo, como promessa ou esperança de solução para esse problema. Surpreendentemente, o chafariz do Rossio foi das poucas construções que sobreviveram ao terramoto. Contudo, de pouco lhe valeu o esforço: permanecendo durante anos numa praça destruída e cheia de entulho (Castilho e Silva, 1934) e com um funcionamento cada vez mais deficiente, a água acaba por ser desviada para outro chafariz mais próximo da nascente. A sua ineficiência expõe ainda mais o seu desalinhamento com o plano da nova cidade abastecida com as Águas Livres; fatalmente, o chafariz do Neptuno é removido do Rossio, conforme instruções de 1785: "AVISO para que a Junta da Administração das Fábricas do Reino e Obras das Águas Livres mande demolir o chafariz antigo que estava na Praça do Rossio, guardando-se a sua pedraria para se aplicar em outra obra."⁶

O chafariz do Campo Grande

Ao contrário do que normalmente sucede, pelo menos nos arredores de Lisboa, a origem da freguesia do Campo Grande não se relaciona com um povoamento. Aquilo que sobretudo define este sítio é, sim, o vasto campo plano que acompanhava parte da estrada que unia Lisboa à várzea de Loures e possivelmente à zona da Estremadura a norte (Eça e Almeida, 1808), e se manteve praticamente o mesmo até aos nossos dias. (Maia Ataíde e Soares, 2000). Certamente por estas suas características singulares, desde cedo terá sido lugar de actividades e exercícios militares, os quais, em conjunto com outros usos, o preservaram como logradouro público logo desde 1520 (Quadros, 1943). Se até ao Terramoto de 1755 se encontravam sobretudo quintas dispersas, algumas para recreio e descanso fidalgo, será a partir de então que o aglomerado suburbano em torno do Campo Grande começa a ganhar expressão, em parte pelo êxodo resultante desse cataclismo e que povoou muitos outros sítios em torno de Lisboa, e em parte pelas novas actividades que nessa altura surgiram aqui.

Imagem 4 Projecto para o Campo Grande de 1788, "de Pina Manique". Museu da Cidade, MC.DES. 0393

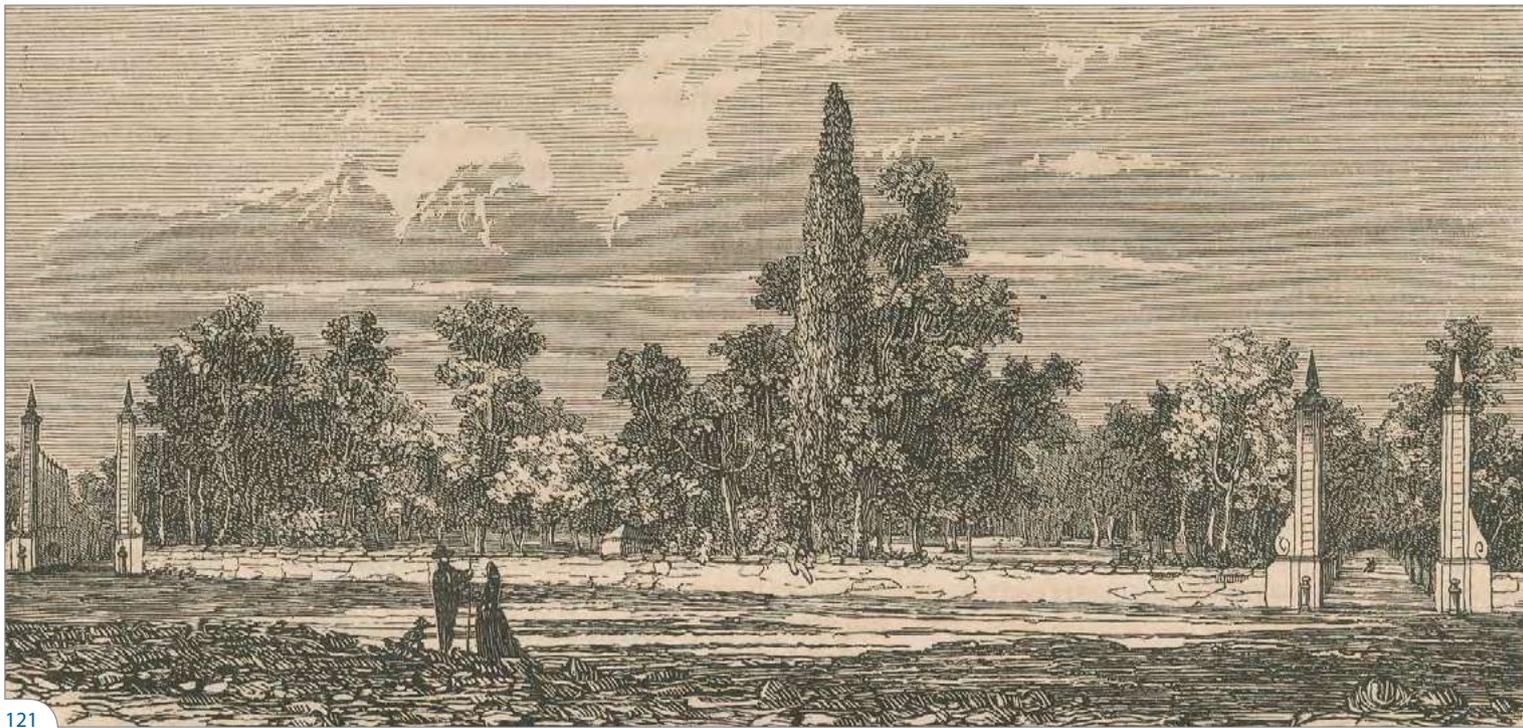
Imagem 5 Pormenor, onde se assinala um poço a sul da igreja dos Santos Reis, Projecto para o Campo Grande de 1788 "de Pina Manique". Museu da Cidade, MC.DES. 0393



Haverá o registo da instalação de diversas fábricas e manufacturas (sedas, tecidos, olarias, lapidação de diamantes, cordas, entre outras); além disso, a par da feira que aqui se realiza, “outrora uma das mais importantes feiras do paiz” (Vilhena Barbosa, 1863, p. 275), mantém-se e consolida-se a sua vertente de usos relacionados com o recreio e o lazer. Assim, com o aumento da população, surgem também as casas de pasto e os retiros e diversas actividades lúdicas e desportivas que fomentam o surgimento de diversos clubes. Relatam-se as corridas de cavalos, “divertimento predilecto dos inglezes (...). Foram introduzidas por elles, e faziam-se com todo o apparatus ao uso de Inglaterra, d’onde se mandavam vir os cavallos mais corredores, e os pagens (jockey)” (Vilhena Barbosa, 1863, p. 275). A sua popularidade foi considerável na primeira metade do séc. XIX a ponto de ser “pequeno aquelle vasto campo para conter as carruagens e a multidão que alli affluia da capital e dos subúrbios”. (Vilhena Barбора, 1863, p. 275) (Maia Ataíde e Soares, 2000) (Saraiva, 1946).

Com este aumento de importância do Campo Grande, aumenta também a preocupação em organizar este vasto espaço e os seus muitos e diversos usos e ocupações. Surge o primeiro “Projecto para se aproveitar o terreno do campo grande, e juntamente para se arruar a feira, que anualmente se faz em o dito sitio (...)” logo em 1788, “por ordem do sr. Intendente geral da polícia [Pina Manique]” (Carvalho Negreiros, 1788) (Imagens 4 e 5). Mas a intervenção do Campo Grande que se viria a concretizar (pelo menos em parte) terá sido a que D. João VI decreta em 25 de Novembro de 1801, para “estabelecer passeios públicos nos campos grande e pequeno”⁷ e que originará a “Planta Topographica do Paccio do Campo Grande”⁸, datada de 1811 segundo Rêgo (1996) (Imagem 6) Por sua vez, Veloso de Andrade refere um chafariz no Campo Grande que, segundo afirma, pertencia ao sistema inaugurado em 1816, do qual também fazia parte o chafariz das Mouras.

Imagem 6 Entrada do Passeio Publico do Campo Grande do lado de Lisboa, sendo possível observar os dois portões de topo previstos no projecto de 1811. Gravura B. Lima, 1863, in Arquivo pittoresco, vol.6, 1863, p.277



Conforme descreve, a água que abastecia os dois provinha do “Sítio das Mouras” e escasseava frequentemente, obrigando a obras adicionais para procura de novos mananciais (Velo de Andrade, 1851, pp. 184–185). Velo de Andrade não dá contudo indicações suficientes para uma localização mais precisa do chafariz do Campo Grande⁹. Contudo, conjugando esta descrição com o referido projecto, é possível supor que aí estará indicado o que viria a ser o primeiro chafariz que existiu no Campo Grande e a linha do respectivo canal de abastecimento¹⁰.

Luis Gonzaga Pereira inclui, na colecção de desenhos de chafarizes de Lisboa que efectua entre 1820 e 1840, um com a legenda “Nº 28. Chafariz do Campo Grande”. Logicamente, este será o chafariz a que se refere Velo de Andrade, até porque consta no desenho uma lápide no seu espaldar onde está inscrito “REAL OBRA DE AGOA LIVRE ANNO D 1816”, o que concorda com o que Velo de Andrade afirma acerca do seu ano de inauguração. Este autor também representa, no cimo deste chafariz, a estátua de uma figura humana masculina de barba, empunhando um tridente, com uma coroa na cabeça e um panejamento envolvendo parte do corpo¹¹ (Imagem 7 e 8).

Nas notas que acrescentou no final da sua obra em Dezembro de 1851, Velo de Andrade refere que este chafariz estava em vias de ser demolido, para ser substituído por um novo, alimentado por outra água, proveniente da mesma nascente do Chafariz de Entrecampos, cuja inauguração foi nesse mesmo ano. Este autor afirma também que “O Neptuno, que se achava no sobredito Chafariz, (e já tinha servido no antigo Chafariz do Rocio) foi d’ali deslocado, para hir servir de remate no Chafariz d’Alcantara (Velo de Andrade, 1851, p. 397), o qual analisaremos a seguir.

Trata-se de uma afirmação que sustenta as instruções que vimos atrás, para que a pedraria do chafariz do Rossio viesse a ser reaproveitada. O desenho de Gonzaga Pereira, dada a estátua aí representada e a sua indumentária que já enunciámos, parece reforçar esta possibilidade. Demolido o primeiro, será o segundo chafariz que fica representado na planta 9P do levantamento de Silva Pinto entre 1904 e 1911 (Viegas e Tojal, 2005), e que, ao sobreviver até à década de 1940, ainda chega a ser fotografado, nas suas duas frentes, por Eduardo Portugal. E, pelo que vimos, é possível que este chafariz, que ficava exactamente defronte do actual impasse entre os nºs 286B e 292, tivesse sido implantado no mesmo local que o anterior (Imagens 9, 10 e 11).

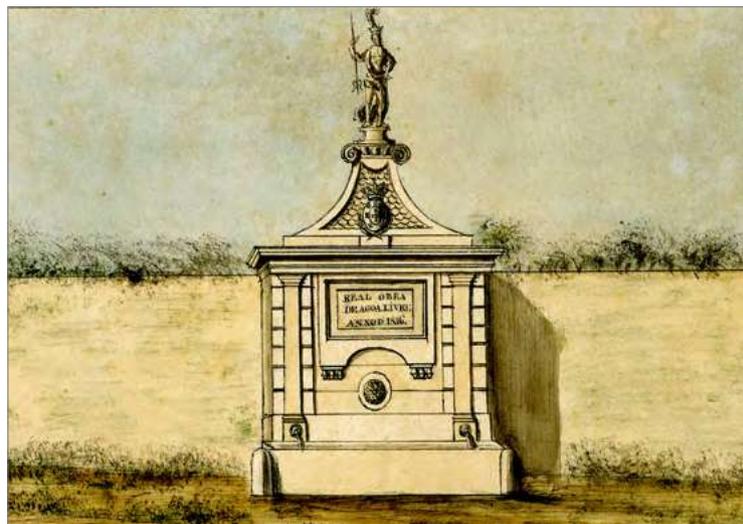


Imagem 7 Chafariz do Campo Grande.

Desenho aquarelado, Luís Gonzaga Pereira, 1821. Inserido no Álbum “Chafarizes e Bicas de Lisboa e de outras terras de Portugal” Museu da Cidade, MC.DES.942.53.

Imagem 8 Pormenor do Chafariz do Campo Grande. Desenho aquarelado, Luís Gonzaga Pereira, 1821. Inserido no Álbum “Chafarizes e Bicas de Lisboa e de outras terras de Portugal” Museu da Cidade, MC.DES.942.53.

Imagem 9 Pormenor da planta 9P do levantamento de Silva Pinto de 1911 em sobreposição com cartografia topográfica a esc. 1/1000 de 2009 Efectuado através de <http://lxi-cm-lisboa.pt/lxi/> em 9/7/2013



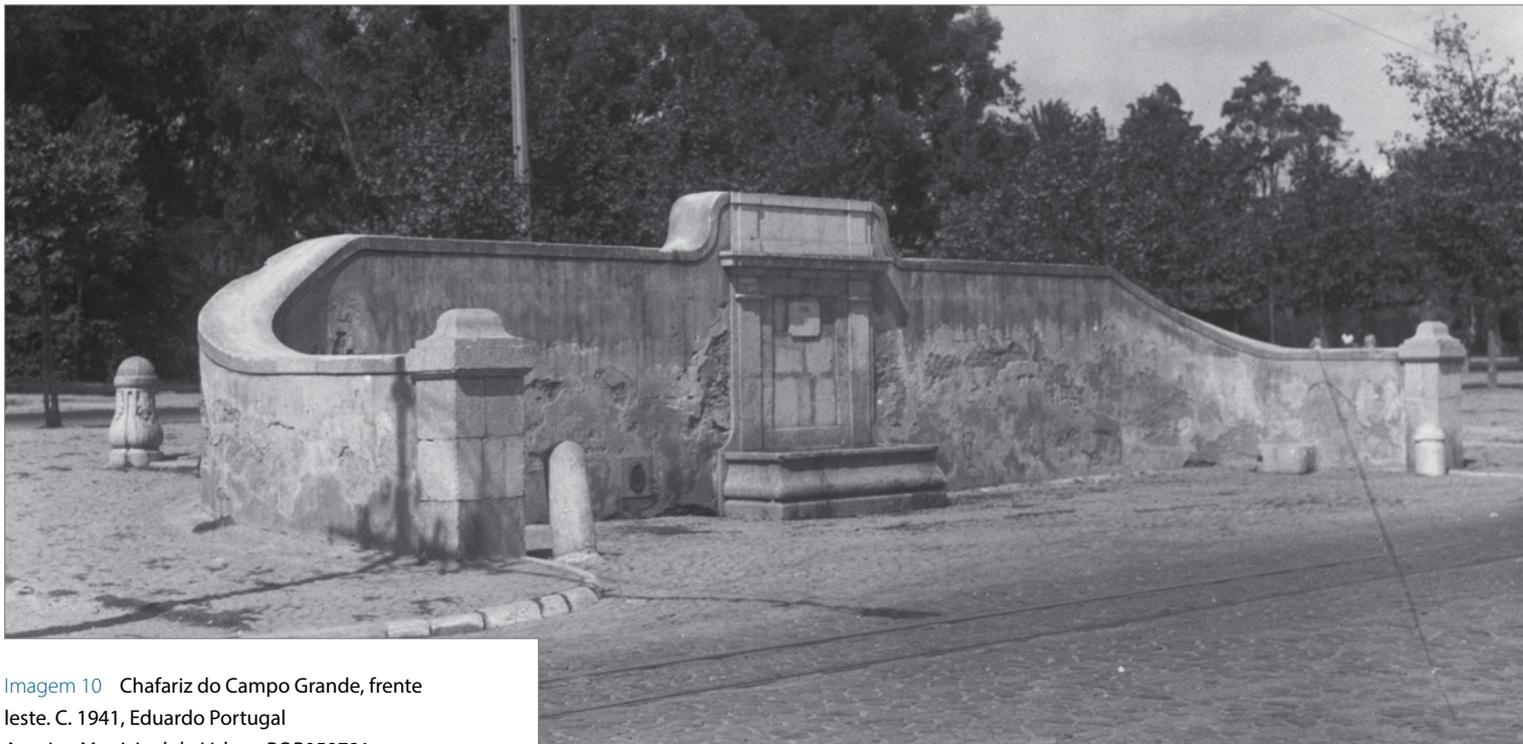


Imagem 10 Chafariz do Campo Grande, frente leste. C. 1941, Eduardo Portugal

Arquivo Municipal de Lisboa, POR059781

Imagem 11 Chafariz do Campo Grande, frente oeste. C. 1941, Eduardo Portugal

Arquivo Municipal de Lisboa, POR059499



Chafariz da Praça da Armada

A zona de Alcântara deve o seu nome à ponte (em árabe al-qantara) que passava sobre a ribeira que percorria o vale e que se encontra hoje encanada sob a Av. de Ceuta. Com uma ocupação humana que começa desde o paleolítico foi desde cedo uma importante zona do termo de Lisboa, de conventos e descanso e recreio nobre, incluindo da família real, para além de aí se instalarem diversas explorações, manufacturas e fábricas. Serão estas últimas actividades que irão dominar Alcântara, transformando-a num dos principais centros fabris e industriais da região de Lisboa quase até quase meados do séc. XX (Consiglieri, Ribeiro, Vargas, e Abel, 1995). A ribeira de Alcântara foi um recurso fundamental no desenvolvimento urbano, e logo, a já referida ponte que sobre ela passava era também um elemento marcante na sua identidade e caracterização. De origem tão distante quanto desconhecida, mereceu obras de restauro em 1743 com uma estátua de S. João Nepomuceno, do italiano João António de Pádua (Consiglieri et al., 1995). A importância deste equipamento ficou plasmada no desenho das ruas que, ainda no levantamento de Filipe Folque de 1857 (Viegas, Tojal, e Calado, 2000), se apertavam para alinhar com as suas entradas. Alinhada com esta ponte, através do eixo principal e do lado do centro de Lisboa, temos a actual Praça da Armada, onde ainda encontramos o chafariz construído em 1846, conforme nos informa Veloso de Andrade (1851)¹². Inicialmente terá sido previsto para a Calçada do Livramento, onde ainda se iniciaram os trabalhos em 1839, “porém, não sendo o lugar acomodado”, a vereação decidiu mudar para o actual lugar. Foi acabado a 28 de março (de 1846) e correu “a primeira água” a 13 de abril do referido ano, “ao que assistio a Exma. Camara Municipal de Lisboa, dirigindo-se para o Beijamão, por ser este o dia dos festejos pelo Anniversario da Senhora D. Maria II” (Veloso de Andrade, 1851, p. 85), cuja residência era no Palácio das Necessidades. Este autor anota que “as carrancas por onde corre agua, são as que estavam feitas para o grande chafariz do Campo de Santa Anna”. O chafariz teria ainda “quatro urnas, que lhe serviam de remate, e a platibanda por cima da Cimalha”, que lhe foram retiradas logo depois de acabado (Veloso de Andrade, 1851, p. 85), sem que sejam dadas explicações para esta emenda. Porém, conforme já referido, relata-nos também que o Neptuno que foi removido do primeiro chafariz do Campo Grande em 1851, veio nesse ano encimar este chafariz de Alcântara. Não será absurdo pensar que a referida emenda no topo deste

chafariz fosse a preparação do novo lugar para esta estátua. Na sua coleção de desenhos de chafarizes de Lisboa, Gonzaga Pereira ainda regista apenas a Bica das Necessidades na actual praça da Armada, coincidindo com Veloso de Andrade no testemunho deste equipamento “interino” que abastecia esta zona mas pertencia já ao sistema das Águas Livres. Esta bica é também referida na “Demonstração Do Estado dos Chafarizes...” (1822), e foi demolida ao ser construído o novo chafariz¹³ (Imagens 12 e 13). O Chafariz da Praça da Armada, parte do importante sistema das Águas Livres, vem instalar-se numa zona da cidade cuja importância então crescia, sendo também aí a residência real. Inclusivamente, a praça em questão, para além de ser central ao bairro, fazia parte do principal eixo da cidade para ocidente.

Imagem 13 Zona da Praça da Armada. Atlas da Carta topográfica de Lisboa, dir. Filipe Folque, nº47

Arquivo Municipal de Lisboa, PT/AMLSB/CMLSB/UROB-PU/05/01/49



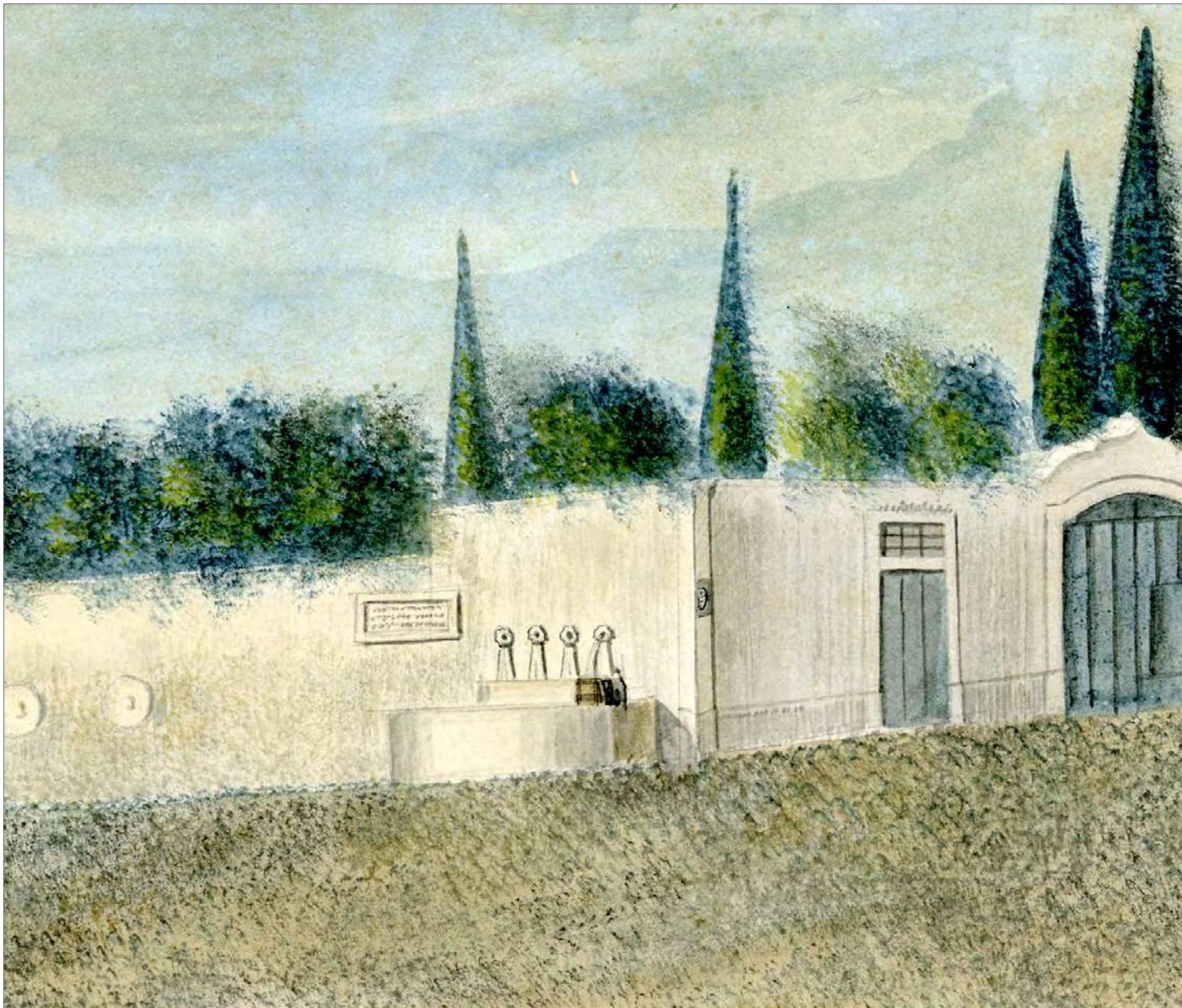


Imagem 12 Bica das Necessidades. Desenho aguarelado, Luís Gonzaga Pereira, 1821. Inserido no Album " Chafarizes e Bicas de Lisboa e de outras terras de Portugal Museu da Cidade, MC.DES.942.19

Notas finais: A mesma estátua para três chafarizes?

Os documentos e testemunhos da época a que nos foi possível aceder são escassos, o que não só dificulta a devida confirmação dos mesmos, como não esclarece muitos outros factos.

Apesar disso, perante a análise que aqui apresentamos, julgamos haver boas probabilidades de que a estátua de Neptuno que encimou os chafarizes do Rossio, o primeiro do Campo Grande e o actual de Alcântara seja a mesma. É certo que só Veloso de Andrade, como vimos, faz uma afirmação taxativa nesse sentido; para além disso, quase nenhum dos autores que encontrámos que abordam o tema dos chafarizes repete esta afirmação (embora também nenhum a contradiga)¹⁴.

Contudo, os elementos analisados parecem-nos favoráveis a esta eventualidade: o aviso de 1785 à Junta da Administração das Obras das Águas Livres, a colecção de desenhos de Gonzaga Pereira e o levantamento e relatos de Veloso de Andrade contêm informação que conflui nesse sentido, para além das suas datas também se demonstrarem compatíveis. Acima de tudo, parece-nos que as semelhanças entre os registos desta estátua nos dois chafarizes já desaparecidos e no ainda existente são demasiadas para que se trate de estátuas diferentes (Imagens 1, 2, 14 e 15). Existiam motivos e razões óbvias para que tenha sido feito o reaproveitamento desta estátua: uma optimização e economia de recursos, sobretudo deste elemento singular, faria sentido mesmo em alturas de maior abastança, e ainda mais na época difícil que foi boa parte do séc. XIX em Portugal. Tal foi o que se verificou nos muitos reaproveitamentos, retrocessos, desistências e adaptações no ambicioso projecto da Obra das Águas Livres. Parece-nos assim, nessa conjuntura difícil, pouco provável que tenha então sido feito o investimento de uma nova escultura, quer para o chafariz do Campo Grande, quer para o de Alcântara, sobretudo com características tão semelhantes. Trata-se de uma hipótese que carece de outros elementos mais concretos para se confirmar, mas que demonstraria uma cuidadosa gestão desta ornamentação rara que era a estátua de Neptuno, e cuja singularidade atribuiria sempre protagonismo e importância ao equipamento que encimasse, assim como ao local que a contivesse: o Campo Grande, depois do fim da predileção dos governantes ingleses, deixa assim de ser merecedor desta estátua, que é mudada para um local que se torna então mais importante, a praça da Alcântara, onde se inaugura o chafariz que comemora o aniversário da rainha.

Se a estátua de Neptuno de Nicolau de Frias de 1606 pertenceu a três chafarizes construídos em três lugares distintos de Lisboa, estas suas viagens testemunham as dificuldades que Lisboa e Portugal atravessaram desde o Terramoto de 1755 e até meados do séc. XIX. E, nesse caso, teremos ainda presente na actual Lisboa um dos escassos testemunhos da “Lisboa Antiga”, e que foi como foi um elemento marcante e caracterizador dessa cidade desaparecida. É pois fundamental restabelecer a sua memória e o lugar que lhe é devido na identidade da Lisboa actual.

Imagem 14 Chafariz da Praça da Armada. Armando Seródio, 1968
Arquivo Municipal de Lisboa, N60472



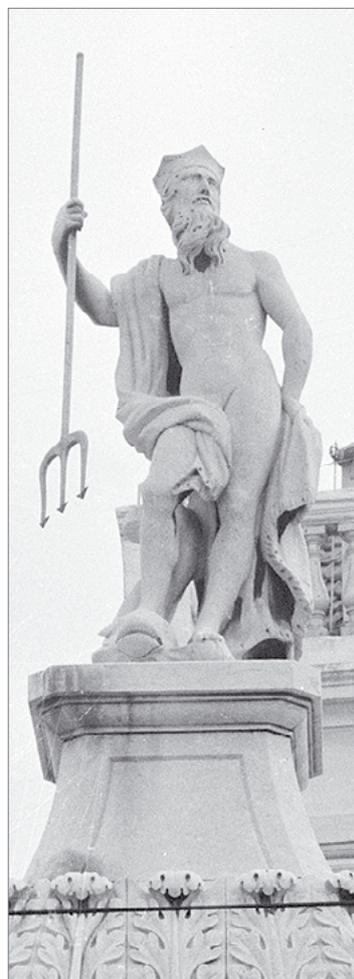


Imagem 15 Chafariz da Praça da Armada. José Vicente, 2013
CML, Direção Municipal de Cultura,
Departamento de Património Cultural

Notas

- 1** Valente Pereira, Cristóvão, “Chafarizes de Lisboa – Monumento e Função Prática”, Trabalho para a obtenção do grau de Suficiência Investigadora, Prog. Doutoramento Espaço Público e Regeneração Urbana, Orientador: Prof. Doutor Antoni Remesar, Universidade de Barcelona, 2006
- 2** Mesmo mais tarde, já com muito mais chafarizes em Lisboa, este chafariz teria 330 aguadeiros em 10 companhias, ou seja mais 132 do que os que pertenciam ao Loreto, a “ilha dos Galegos”, e mais 165 do que os do Carmo (Velo de Andrade, 1851). O primeiro sistema construído para o abastecimento de água domiciliário em Lisboa (que entra em funcionamento em 1868 e ainda sem as águas do Alviela) vai contar com o caudal deste chafariz, juntamente com o Chafariz de Dentro.
- 3** No seu conhecido documento dedicado a D. Sebastião, “Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa” (Holanda e Alves, 1984), Francisco da Holanda havia proposto a colocação de um chafariz no Rossio para receber as Águas Livres, preconizando a grande Obra das Águas Livres, que só foi iniciada em 1731. Os desenhos “Lembrança da fonte d’água livre trazida ao resio” apresentam uma ideia com características monumentais, protagonizada por quatro figuras de elefantes, de cujas trombas saíria a água, a rodear uma pilastra, encimada por uma figura alegórica de Lisboa.
- 4** Através do site LXI (lxi.cm-lisboa.pt/lxi), Câmara Municipal de Lisboa, 2012, Efectuado em 9/7/2013
- 5** Fontes construídas em Roma no séc. XVI e XVII terão estabelecido um paradigma enquanto componente ornamental das cidades, surgindo nesta cidade fontes exclusivamente ornamentais e sem qualquer propósito de abastecimento. Começando com a Aqua Felice, de 1588 e a Aqua Paola, de 1612, sucede-se em 1651 a fonte dos Quatro Rios na Piazza Navona, e mais tarde, já em 1735, a Fonte de Trevi. As fontes também ganham mais relevo ornamental nos diversos jardins dos palácios que surgem entretanto, e as referidas personagens aquáticas irão estar no seu apogeu no espectacular tanque de Neptuno, em Versailles, começado por André Le Nôtre em 1679; mas será em Roma, das quais aqui apenas referimos as maiores obras, onde se constata a construção de um conjunto de fontes que indicam o surgimento de um propósito diferente daquele que era o dos chafarizes.
- 6** Aviso de 9 de Março de 1785, doc. CDXCVII (Moita, García, e Leite, 1990)
- 7** Conforme citado por J. Saraiva (1946)
- 8** Podemos constatar nesta planta a existência de duas alamedas longitudinais, com portões nos seus topos e ladeando diversos talhões que organizariam separando as diversas utilizações do campo. (“Planta Topographica do Panceio do Campo Grande,” 1800)
- 9** Apenas nos informa sobre o comprimento total das canalizações deste sistema, onde a água percorreria o trajecto nascente – chafariz das Mouras – chafariz do Campo Grande, com um total de “6613 palmos de comprimento”, ou seja, 1.454 m.
- 10** Assinala-se um quadrado de cerca de 5,5m de lado, entre o Passeio Público e a rua oriental, preenchido a rosa (cor que indica construção) que se assinala junto do ponto E (quinta alameda transversal). Centrado com este quadrado, paralela à alameda longitudinal leste e em direcção a norte, está também uma linha também preenchida a rosa. Não há indicação de outras construções deste lado do Campo Grande.

11 Pela análise de várias representações deste autor nesta colecção, e comparando-as com os equipamentos ainda existentes, podemos dizer que ele se empenhava sobretudo no registo tão descritivo quanto possível dos vários detalhes e pormenores. Deste modo, julgamos poder afirmar que, por exemplo, ainda que a posição do corpo da estátua possa não estar rigorosamente representada, os acessórios seriam certamente esses.

12 Ao afirmar, logo ao princípio da nota sobre o Chafariz de Alcântara (p.85 e 86), que este “era o das Necessidades”, Velo de Andrade causa-nos no início alguma perplexidade sobre a que chafariz se refere, até porque não inclui na sua relação o actualmente denominado Chafariz das Necessidades, logo de 1747, também chamado de fonte, ou “Obelisco Aquático”, e localizado largo das Necessidades. Porém, este autor elucida-nos, também logo nesta nota, que se refere ao equipamento construído no Largo de Alcântara (topónimo de então da Praça da Armada); para além disso, os registos de Gonzaga Pereira e da “Demonstração do Estado dos Chafarizes...” de 1821 coincidem na referência ao Chafariz das Necessidades tal como hoje o chamamos.

13 “tendo-se acabado este novo chafariz d’Alcantara, a Camara, por deliberação de 28 de Maio seguinte, a mandou demolir, e juntar a sua água á do novo Chafariz” (Velo de Andrade, 1851, p. 86)

14 Joaquim Caetano (1991) recorre a Velo de Andrade (1851), mas nenhum dos autores mais antigos, como Júlio Castilho e Vieira da Silva (1934), Norberto Araújo (1938) ou mesmo Vieira da Silva (1942) faz qualquer alusão ao reaproveitamento da estátua do Chafariz do Rossio.

Bibliografia

- ARAÚJO, N. de; BARATA, M. (1938). *Peregrinações em Lisboa*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- CAETANO, J. O.; SILVA, J. C. (1991). *Chafarizes de Lisboa*. Sacavém: Distri.
- CARVALHO NEGREIROS, J. M. (1788). Projecto para se aproveitar o terreno do campo grande, e juntamente para se arruar a feira, que anualmente se faz em o dito sitio (...). Col. Museu da Cidade, ref. MC.DES. 0393
- CASTILHO, J. de; SILVA, A. V. da (1934). *Lisboa antiga: bairros orientais* (2a ed. rev. e ampl.). Lisboa: S. Industriais da C. M. L.
- CONSIGLIERI, C.; RIBEIRO, F.; VARGAS, J. M.; ABEL, M. (1995). *Pelas freguesias de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. Pelouro da Educação.
- Demonstração Do Estado dos Chafarizes, e Bicas desta Cidade (...). (1822). Typografia de Bolhões. Gab. Est. Olissiponenses, cota LEG 248
- EÇA, L. H. da C. de; ALMEIDA, R. E. de (1808). Carta militar das principaes estradas de Portugal. Lisboa: s.n.
- HOLANDA, F.; ALVES, J. da F. (1984). *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Maia Ataíde, M., e Soares, M. M. (Eds.). (2000). *Monumentos e edifícios notáveis do distrito de Lisboa* (Vol. V - Concelho de Lisboa). Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa.
- MOITA, I.; GARCIA, M. de L.; LEITE, A. C. (1990). *D. João V e o abastecimento de água a Lisboa*. Museu da Cidade, Câmara Municipal de Lisboa.
- Planta Topographica do Paeio do Campo Grande. (1811). Biblioteca Nacional, Coleção de Iconografia, cota D 103 R
- QUADROS, L. de (1943). As grandes obras citadinas: Campo Grande. *Revista Municipal, Câmara Municipal de Lisboa*, (36), 12 –18.
- RÊGO, M. (1996). *Um passeio à volta do Campo Grande*. Lisboa: Contexto.
- Saraiva, J. da C. (1946, 4º Trim). Dom João VI mandou ajardinar o Campo Grande. *Revista Municipal, Câmara Municipal de Lisboa*, (30-31), 26–28.
- SILVA, A. V. da (1942). *Chafarizes monumentais e interessantes de Lisboa desaparecidos*. Lisboa: s.n.
- SYMMES, M. F.; BREISCH, K. A. (1998). *Fountains: Splash and Spectacle : Water and Design from the Renaissance to the Present*. Rizzoli International Publications, Incorporated.
- Veloso de Andrade, J. S. (1851). *Memória sobre chafarizes, bicas, fontes e poços públicos de Lisboa, Belém e muitos outros logares do termo*. Lisboa: Imprensa Silvana.
- VIEGAS, I. M.; TOJAL, A. A.; CALADO, M. (2000). *Atlas da carta topográfica de Lisboa: sob a direcção de Filipe Folque 1856-1858*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- VIEGAS, I. M.; TOJAL, A. A. M. (2005). *Levantamento da Planta de Lisboa: 1904-1911*. Lisboa: Camara Municipal Lisboa Arquivo Municipal.
- Vilhena Barbosa, I. (1863). Fragmentos de um Roteiro de Lisboa - Arrabaldes de Lisboa. *Archivo Pittoresco*, 6.



A MONUMENTALIZAÇÃO DE LISBOA OCIDENTAL: ARTE PÚBLICA E INTERVENÇÕES URBANAS NA FRENTE RIBEIRINHA DE BELÉM

Helena Elias

Doutora em Espaço Público e Regeneração Urbana, Universitat de Barcelona
Professora auxiliar e investigadora do CICANT, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa
CR-Polis Universidade de Barcelona

Resumo

Este artigo aborda a emergência de um espaço de representação simbólica na zona ocidental da cidade de Lisboa, analisando os processos de implementação da arte pública e a sua articulação com as transformações urbanas ocorridas no século XX. Parte-se do estudo de três áreas fundamentais - Praça e jardim Afonso de Albuquerque, Praça do Império e Jardim Vasco da Gama, e Jardim da Torre de Belém, que consolidaram em definitivo a vocação comemorativa desta zona ocidental da cidade.

A emergência de um espaço de representação

Ao longo do século XX, as transformações urbanas realizadas em Belém vieram reforçar o significado simbólico da frente ribeirinha ocidental de Lisboa. Três espaços públicos foram sendo modelados, consolidando a vocação comemorativa do local - Praça do Império, Jardins da Torre de Belém e Praça Afonso Albuquerque. Num primeiro momento, fruto dos terrenos conquistados ao rio, surge a praça D. Fernando, depois designada Afonso Albuquerque, com a implantação do monumento com o mesmo nome. Contudo, foi através das intervenções urbanas realizadas para a Exposição do Mundo Português (1940) que a zona sofreu profundas alterações ao nível da sua morfologia urbana e uso do solo. Este foi o momento de criação de um plano de urbanização provisório que serviu para avivar determinados episódios da história do lugar, marcando também a imagem de um regime político – o Estado Novo, que imaginou a zona ribeirinha de Belém como espaço de representação da nação. As intervenções artísticas assumiram neste contexto um papel relevante na pontuação dos espaços, constituindo a referência para futuras encomendas oficiais de arte urbana¹. Depois de terminada a exposição, o espaço foi objecto de novos estudos de urbanização, que incluíam toda a zona marginal de Belém. Os projectos previam a construção de novos espaços e edifícios públicos, bem como a recuperação de algumas estruturas do evento e a manutenção dos trabalhos artísticos realizados para a exposição.

No entanto, os estudos não tiveram concretização e a área permaneceu expectante. O traçado geral da exposição foi-se mantendo, apenas se concretizando a construção definitiva do Padrão dos Descobrimentos (1943; 1958-1960) e a recuperação de alguns espaços trabalhos artísticos que fizeram parte do evento (1942-1948). (Imagem 1) Posteriormente, já no período democrático, Belém continuou a ser um espaço de representação nacional². Na década de oitenta e noventa foram-se multiplicando e diversificando as manifestações simbólicas, porém, sem haver integração em planos urbanísticos significativos. (Imagem 2) Actualmente, o local acolhe exemplos de diversas intervenções, que nem sempre assumem a forma da escultura ou seguem a intenção do monumento. Mais recentes, intervenções como a do Jardim das Cerejeiras, a Ciclovia de Belém ou da sala *Thai* continuam a alimentar a carga simbólica conferida a estes espaços mas propõem uma outra relação dos usuários com os espaços públicos da frente ribeirinha de Belém.

Imagem 1 Intervenções urbanas na frente ribeirinha de Belém, Helena Elias, 2004



Imagem 2 Arte Pública na frente ribeirinha de Belém, Helena Elias, 2004



A Exposição do Mundo Português como matriz configuradora da frente ribeirinha de Belém³

Em 1938, o governo anunciou a execução de diversas obras associadas às Comemorações dos Centenários da nacionalidade, a celebrar em 1940. Entre elas, estava a realização da Exposição do Mundo Português, que colocaria a zona ribeirinha de Belém em destaque. Esta operação constituiria um dos exemplos da então designada Nova Lisboa - a Capital do Império (vídeo: *A Grande Exposição do Mundo Português, 1940*).



A Grande Exposição do Mundo Português, 1940 (excerto inicial do filme)
Versão vídeo disponível em www.youtube.com/watch?v=2QdO6sXEoTI.

Imagem 3 Jerónimos e parte antiga de Belém. C. 1880
Arquivo Municipal de Lisboa, SEX000411



A escolha dos terrenos para a construção da exposição era justificada pelas pré-existências do local, associadas à expansão marítima portuguesa - Mosteiro dos Jerónimos, Torre de Belém e o Tejo, elementos com potencial simbólico para gerar os cenários históricos que envolveriam o espaço festivo. Foi então desenvolvido um plano de renovação urbanístico, que previa o desafrontamento do Mosteiro dos Jerónimos e da Torre de Belém. Fazendo uso da lei de expropriação por utilidade pública, Duarte Pacheco, então ministro das Obras Públicas e Comunicações e presidente da CML, mandou retirar algumas das construções que ocultavam parcialmente o mosteiro quando avistado do rio (Imagem 3).

A aplicação desta medida, bastante polémica na época, resultou na demolição de algumas construções que faziam parte de antigos núcleos piscatórios de Belém e na modificação da Praça e Jardim Vasco da Gama, com a retirada de algumas estátuas. O objectivo era libertar espaço para a construção da Praça do Império, que funcionava como espaço de articulação entre os vários pavilhões da exposição, o Tejo e os Jerónimos. A área envolvente à Torre de Belém era ocupada pela fábrica de Gás (Imagem 4), e embora os primeiros mapas da Exposição assinalassem o monumento e a sua envolvente dentro dos terrenos do evento⁴, tal não veio a acontecer. Só mais tarde a fábrica foi desmantelada e transferida para a zona oriental da cidade (1950).

Imagem 4 Fábrica de gás nas imediações da Torre de Belém.
Eduardo Portugal, 1938. Arquivo Municipal de Lisboa, EDP001479



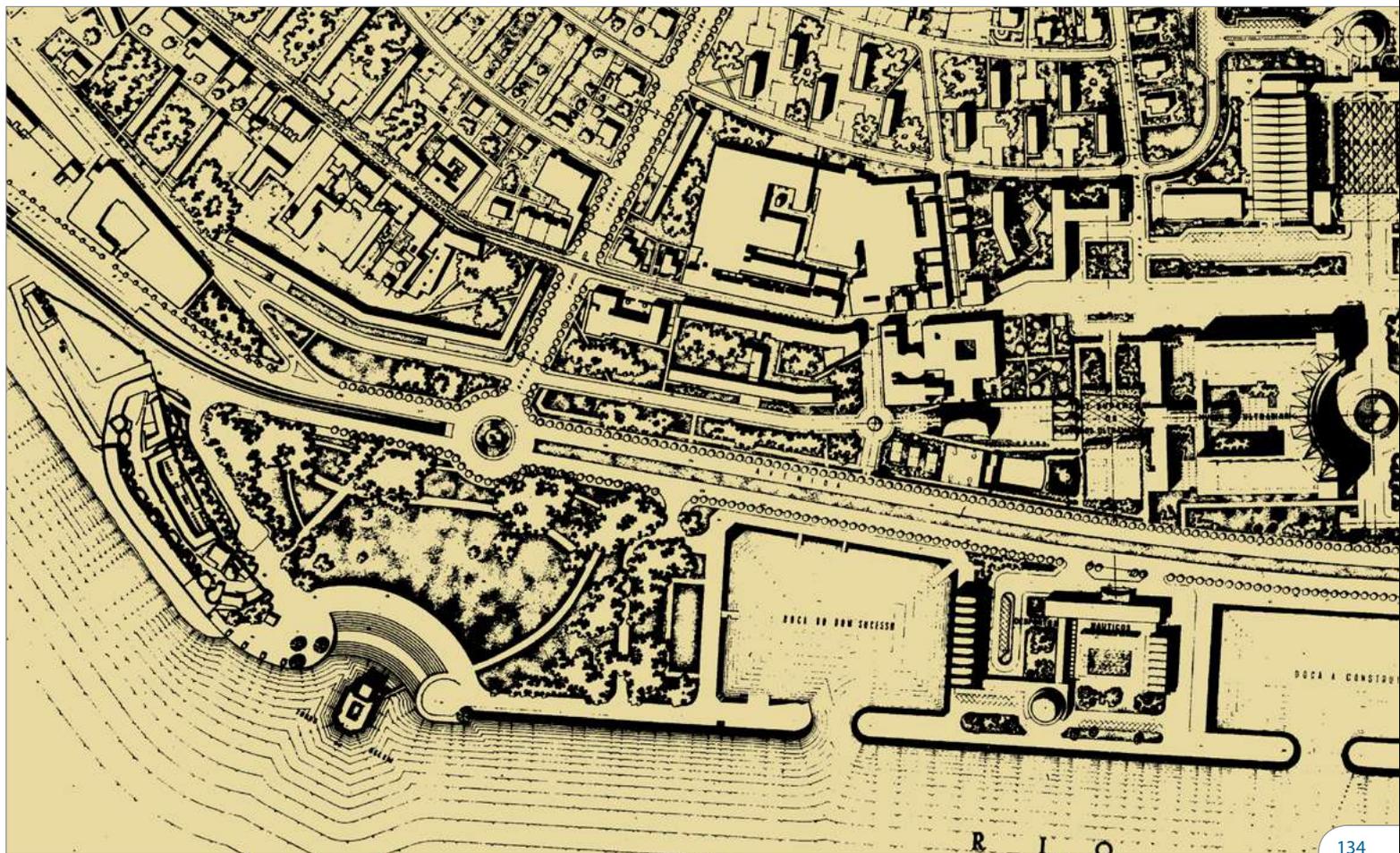
Praça do Império e zona marginal de Belém

A Exposição deixou marcas permanentes na configuração urbana da área, em especial entre a Praça Afonso de Albuquerque e Praça do Império. Depois de encerrado o certame, Duarte Pacheco designou uma comissão de obras temporária (CAPOPI) para tratar da gestão do espaço vago e desenvolver o arranjo urbanístico definitivo da praça do Império e zona marginal de Belém. Durante a Guerra, enquanto alguns dos pavilhões eram alugados como armazéns devido à sua proximidade com o rio e o caminho-de-ferro⁵, a CAPOPI procedeu ao aproveitamento de alguns edifícios e espaços envolventes. A Comissão tratou igualmente da manutenção e adaptação de vários motivos decorativos presentes em alguns

dos pavilhões – como eram designados as esferas de cimento do Espelho de Água ou os elefantes de cimento apresentados na secção colonial do certame.

Outros elementos, realizados em materiais efémeros eram passados à pedra, como os cavalos-marinhos da Praça do Império (1944) ou as estátuas de nus femininos, instaladas na Praça Afonso Albuquerque (1943) (Imagem 5 e 5a).

Imagem 5a e 5b Elementos passados à pedra em 1943 no Jardim da Praça Afonso de Albuquerque. Arquivo Municipal de Lisboa.

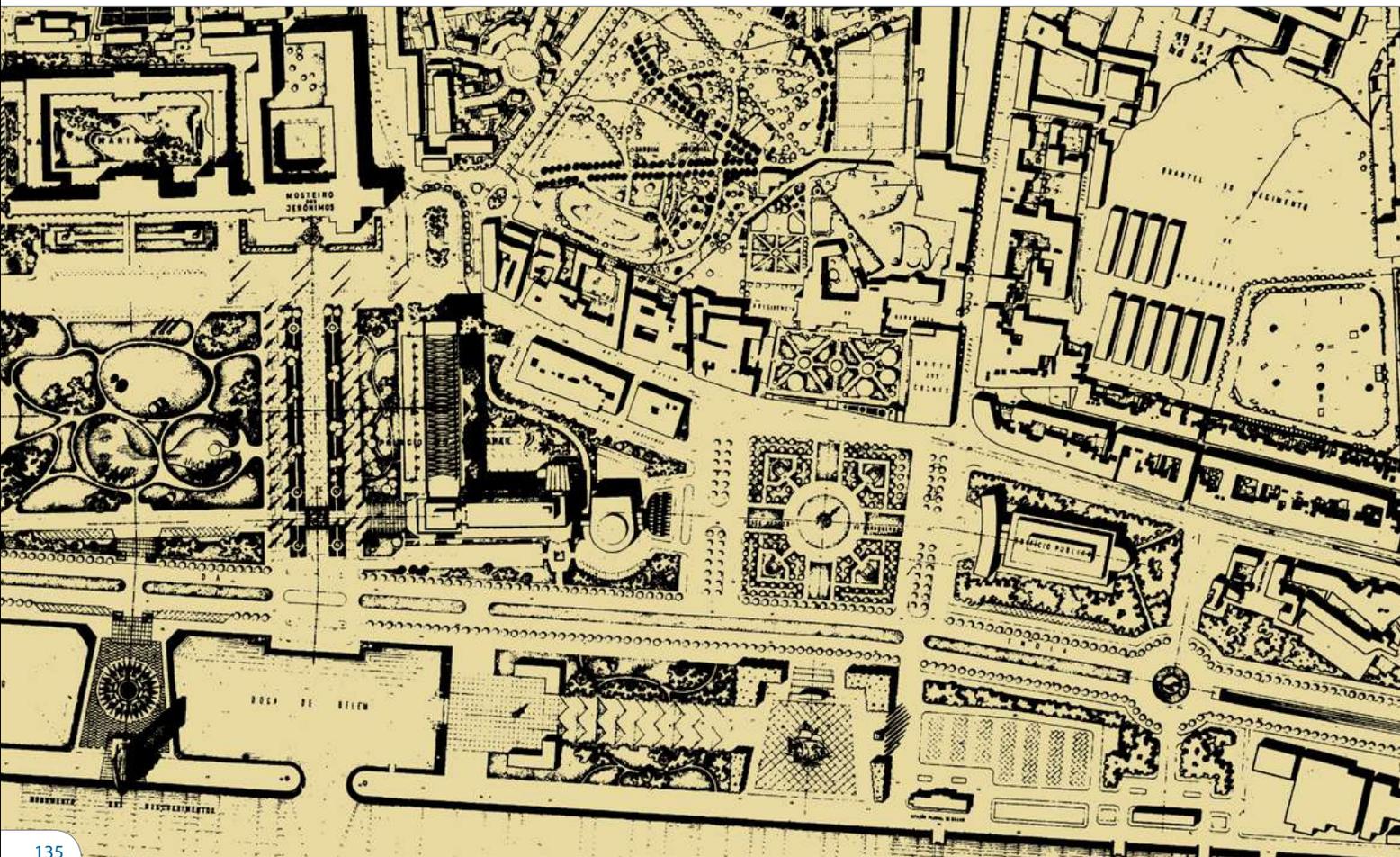


Depois do encerramento da Exposição, o Padrão dos Descobrimentos, construção efémera de maior envergadura, foi também admitido como elemento definitivo. O seu processo de implantação como elemento permanente foi contudo moroso, tendo levado cerca de 20 anos a concluir (1940-1960). Durante a montagem da Exposição, o projecto do monumento efémero tinha sido apresentado ao Presidente do Conselho, Salazar, que expressou as suas dúvidas, receando a polémica que poderia gerar a sua exibição⁶. No entanto, a construção acabou por ser autorizada e o padrão foi bem recebido⁷. Depois de encerrada a exposição, quando a CAPOPI iniciou as obras de manutenção da Praça do Império, Duarte Pacheco averiguou a possibilidade da

construção definitiva do Padrão dos Descobrimentos⁸ (1943). No entanto, só em 1958, depois de sucessivos anteprojectos de urbanização submetidos às instituições competentes⁹ (1954-1956), o governo aprovou a construção definitiva do monumento. A obra era estimada no plano de urbanização da Praça do Império e Zona Marginal de Belém (Imagem 6) e a sua inauguração enquadrada nas Comemorações do V Centenário da morte do Infante D. Henrique (1960). O plano de urbanização apenas veio a ser cumprido parcialmente e por isso a área manteve, até à democracia, a maior parte do traçado desenhado para a Exposição. Em 1967, o PGUL – Plano Geral de Urbanização de Lisboa, sugeria ainda o desaparecimento da Praça do Império, atendendo ao património edificado e potencialidades culturais e turísticas da zona.

Imagem 6 Arranjo Urbanístico da Zona Marginal de Belém.

(Cristino da Silva e J. Carlu) Espólio Cristino da Silva, F.C.Gulbenkian:LCD 47.26



O Jardim da Torre de Belém

A zona envolvente à Torre de Belém permaneceu ocupada pelo complexo industrial até à década de 50. Entretanto o MOP e CML foram elaborando diversos estudos para o seu arranjo. Os projectos, embora oferecessem enquadramentos distintos, propunham a criação de espaços cénicos guarnecidos por 12 estátuas de navegadores (Imagem 7a, 7b e 7c).

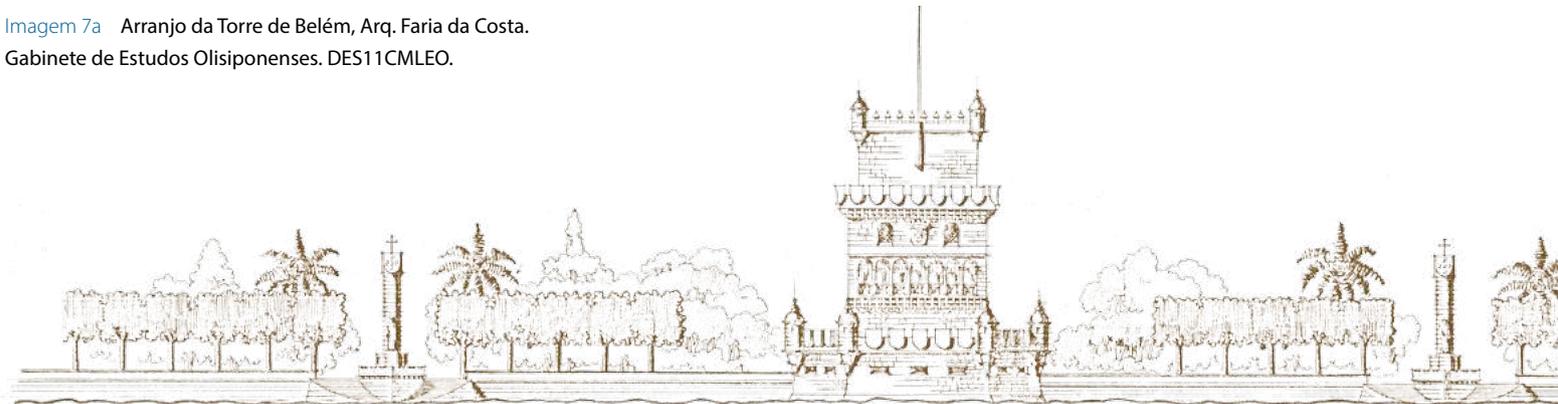
No entanto, por ser esta uma zona de protecção sujeita a jurisdições¹⁰ as autoridades competentes foram chamadas a pronunciarem-se sobre os projectos previstos, tendo-se manifestado desfavoravelmente. Salazar mandou então reservar para estudos posteriores o arranjo da Torre de Belém mas autorizou

a despesa com a execução das estátuas.

Depois de desmantelada a fábrica de gás, a CML procedeu ao arranjo paisagístico da zona, monumentalizando o eixo Av. Torre de Belém, rematado nos extremos pela Torre de Belém e Ermida de S. Jerónimo e sem recurso a estatuária. Só em 1972 o jardim da Torre de Belém acolheu uma obra escultórica – monumento à Travessia Aérea do Atlântico Sul, numa localização fora do perímetro da zona de protecção¹¹.



Imagem 7a Arranjo da Torre de Belém, Arq. Faria da Costa.
Gabinete de Estudos Olisiponenses. DES11CMLEO.



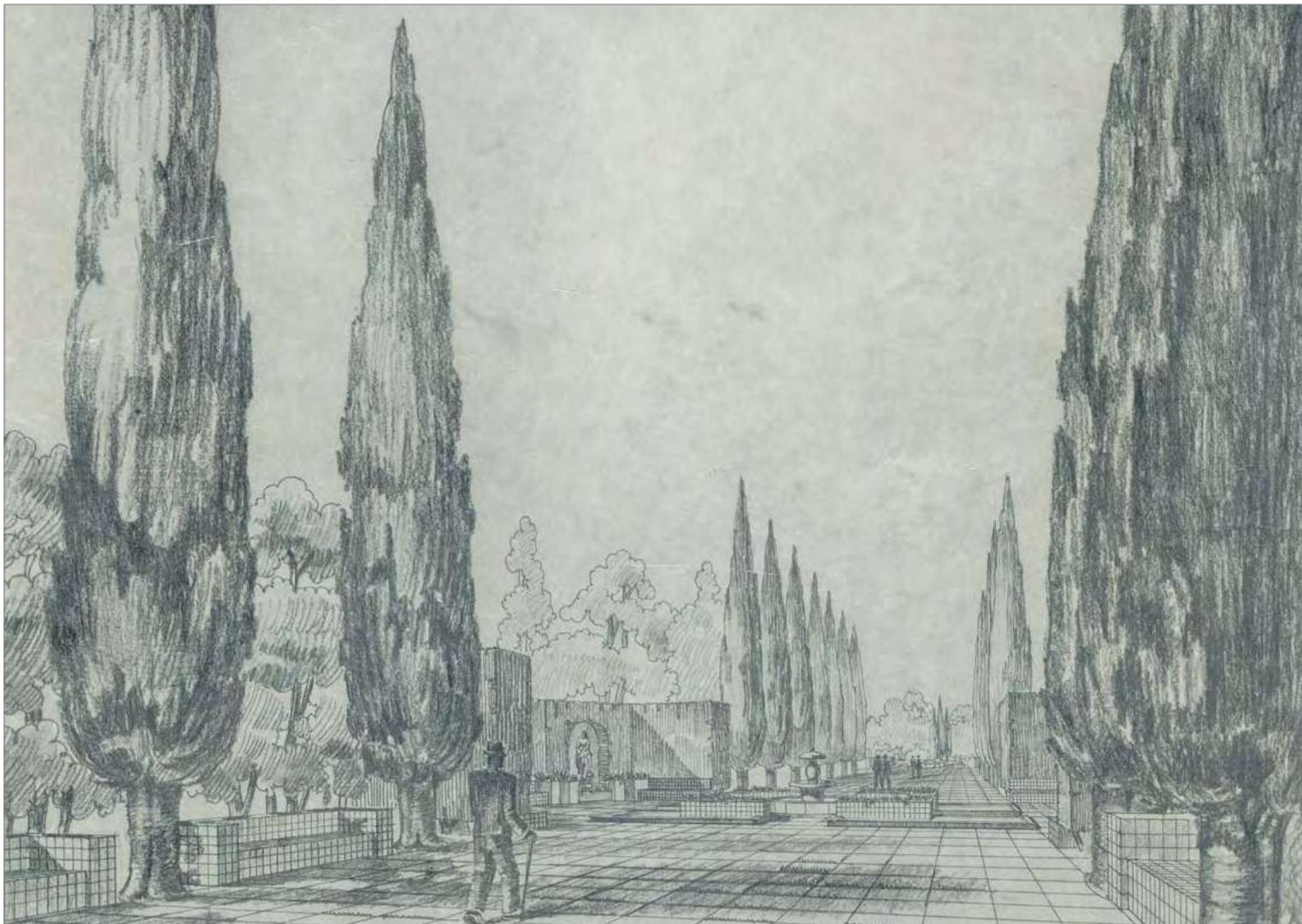
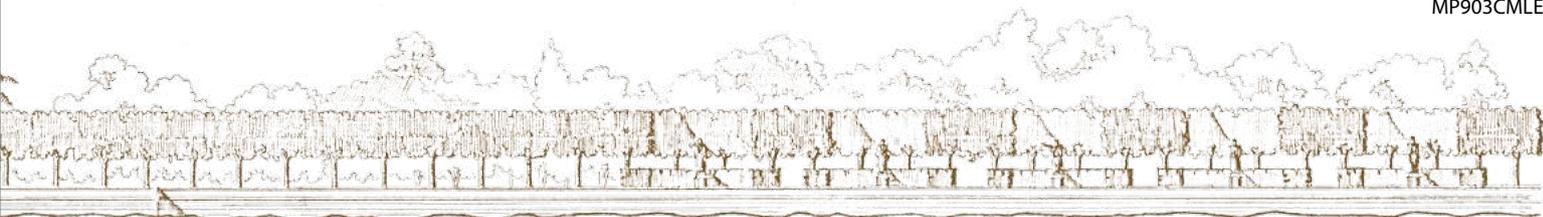


Imagem 7b Arranjo da Torre de Belém, Arq. Faria da Costa. Gabinete de Estudos Olisiponenses. DES12CMLEO.

Imagem 7c Zona de protecção da
Torre de Belém.
Arq. Faria da Costa.
Gabinete de Estudos Olisiponenses.
MP903CMLEO



As 12 estátuas vieram a ser executadas mas a anulação ao plano original obrigou as autoridades a procurarem outras localizações. Um dos locais sugeridos foi a Av. da Índia, tendo a CML imaginado a via monumentalizada através de colunas encimadas por estátuas, no troço entre Belém e Algés (Imagem 8).

Imagem 8a, 8b, 8c e 8d Av. da Índia: estruturas montadas para simulação de 12 colunas encimadas por estátuas de navegadores

Gabinete de Estudos Olissiponenses. FT11345, FT11357, FT11360 e FT11361, CMLEO.



Mais recentemente...

Actualmente a zona ocidental da cidade acolhe o maior número de elementos de arte pública¹² contribuindo para este facto alguns espaços da frente ribeirinha de Belém. Com efeito, na década de oitenta e noventa, passou a acolher obras de diversos promotores, contrastando com a acção centralizadora do Estado, que caracterizou o período anterior. Houve também projectos para ocupação dos espaços vagos - como a construção de um *Luna Parque* em frente à Rua Vieira Portuense. Só na década de noventa novo impulso foi dado ao local com a execução de um projecto arquitectónico - inaugurava em 1992 o Centro Cultural de Belém, ocupando parte da área da antiga exposição. Os elementos de arte pública mais recentes não se afastam da intenção comemorativa, quase sempre com ligação ao universo marítimo e à presença portuguesa no mundo. Estas iniciativas acabam por acentuar a importância simbólica desta orla da frente ribeirinha de Belém, continuando a avivar a história do lugar. Na relação que estabelecem com o espaço urbano, os elementos colocados no jardim da Torre de Belém não correspondem a uma pontuação específica, considerando os eixos de articulação com o rio¹³. Neste caso, tal como refere Ochoa¹⁴, aplicando o conceito de “contentor de esculturas” referido por Remesar¹⁵, o jardim funciona apenas como contentor dos elementos aí implantados. Mais recentemente, diversos promotores têm privilegiado as áreas próximas do Padrão dos Descobrimentos, Praça do Império e do Centro Cultural de Belém. Trata-se de intervenções muito distintas: um painel em azulejo (Imagem 9) junto ao jardim Vasco da Gama, trabalho colectivo que pretende dar a conhecer aos cidadãos a carta dos direitos fundamentais da União Europeia¹⁶ (2005); uma intervenção paisagista – o jardim japonês¹⁷ – com cerejeiras ofertadas pelo Japão a Portugal (2010) como símbolo da amizade entre os dois países (Imagem 10 e 10a);



Imagem 10 Jardim das Cerejeiras. foto José Vicente, 2013.
CML/ Departamento Património Cultural

Imagem 9 Projecto “Inscrever a Europa nos muros das cidades”.
Foto José Vicente, 2013. CML/ Departamento Património Cultural



Imagem 10a Jardim das Cerejeiras. Foto José Vicente, 2013.
CML/ Departamento Património Cultural



Imagem 11 Pavilhão tailandês – autoria de Athit Limmu.
Foto José Vicente, 2013. CML/ Departamento Património Cultural

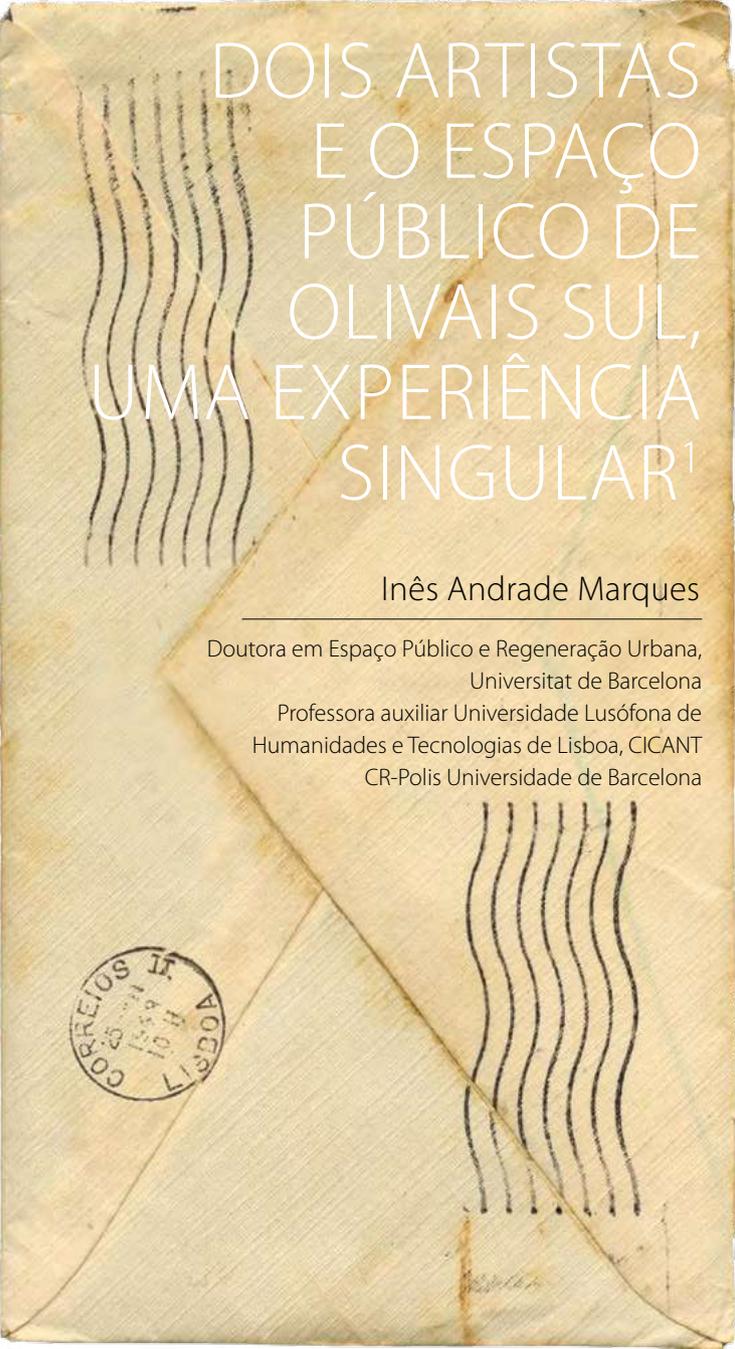
de sala *Thai*¹⁸(2012), um pavilhão construído na Tailândia e trazido de acordo com a rota que os portugueses quinhentistas terão feito, foi concebida como um espaço que evoca a arquitetura tailandesa e a portuguesa – através dos Jerónimos (Imagem 11). Os exemplos referidos vêm preencher alguns espaços vagos deixados pela Exposição do Mundo Português. Mas estas intervenções, em contraste com exemplos anteriores, interpelam o usuário de maneira diferente, pois as suas características comunicacionais ou utilitárias as aproximam do paisagismo ou do mobiliário urbano¹⁹. O pavilhão Thai e a Ciclovía são dois exemplos. Na Ciclovía, intervenção paralela à frente de água²⁰, a sinalética é aplicada no asfalto da mesma forma que o texto - poesia de Fernando Pessoa. O Pavilhão *Thai* é utilizado como espaço de transição - passagem entre dois troços de jardim, ou permanência - como abrigo. Do ponto de vista simbólico, tanto o pavilhão *Thai* como o Jardim das Cerejeiras se prendem com a história da presença portuguesa no mundo, mas no entanto, o enfoque é colocado na chegada, no encontro de culturas e na manutenção da relação entre os países, ao invés do sentido de partida, como o Padrão dos Descobrimentos.



Notas

- 1 França, José (1991) *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand, p. 283.
- 2 Até à década de 80, as cerimónias de Estado do 25 de Abril tiveram lugar na Praça do Império; Em 1985, numa cerimónia repartida entre a Torre de Belém e o Mosteiro dos Jerónimos, o Primeiro-ministro Mário Soares assinou o Tratado de Adesão à Comunidade Económica Europeia; Em 1992, o Centro Cultural de Belém inaugurou como sede da Presidência Portuguesa na Comunidade Europeia, ocupando parte da área deixada pela Exposição.
- 3 O tema foi abordado em Morais, C; Elias, H; Marques, I. (2002) *The Portuguese World Exhibition as the Matrix of Configuration of Belem Waterfront*. Proceedings do Congresso Use(r) Design - Lisboa, Tema 1: O Lugar.
- 4 Ver: Elias, H (2004), *A emergência de um espaço de representação: arte pública e transformações urbanas na zona ribeirinha de belém*, <http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/download/216971/289615>.
- 5 Durante a Guerra instalaram-se a Sociedade Geral Superintendência, a Comissão Suíça de Navegação e a Comissão Reguladora de Comercio de Metais. Elias, H (2004), Op. cit
- 6 Arquivo Oliveira Salazar, Torre do Tombo
- 7 Acciaiuoli, Margarida (1998) *Exposições do Estado Novo*, Lisboa: Livros Horizonte, p. 169
- 8 Elias, H. Lisboa, Sagres, Brasília, História, nº 79, Setembro de 2005.
- 9 Diversas instituições eram chamadas a emitir pareceres sobre qualquer trabalho artístico, arquitectónico e urbanístico destinado aquela área, o que podia inviabilizar ou agilizar os processos de concretização dos trabalhos. Ver Elias, H. (2007) *Sistemas de Arte Pública do MOPC/MOP e CML*, Tese de Doutoramento, Universidade de Barcelona, <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35438>
- 10 Elias, H. & Marques, I. (2012) *A configuração de espaços de representação na cidade de Lisboa: o exemplo da zona marginal de Belém*, Actas do Congresso de História de Arte Portuguesa – homenagem a José Augusto França, FCG
- 11 Op. Cit.
- 12 Ochoa, R. (2011) *ARTE PÚBLICA E ARTICULAÇÃO COM A FRENTE DE ÁGUA NA CIDADE DE LISBOA* <http://www.ub.edu/escult/Water/w-25/ochoa.pdf>
- 13 A autora aborda as estruturas urbanas que ligam o rio e a cidade, investigando a relação da arte pública com as estruturas de articulação com a frente de água, na sua tese de Doutoramento em <http://www.tdx.cat/handle/10803/52893> p. 226.
- 14 Ibidem
- 15 Remesar, A. (2002) *Waterfront, Arte Pública e Cidadania, e Waterfronts and Public Art: a problem of language 2000*, e Ricart & Remesar (2010) *Arte Publico*, <http://www.ub.edu/geocrit/aracne/aracne-132.htm>
- 16 O painel faz parte de um projecto intitulado "Inscrever a Europa nos muros das cidades". Esta era uma iniciativa que visava despertar as populações para a cidadania europeia através da arte pública. O projecto foi desenvolvido em várias cidades portuguesas, ilustrando em forma de mural os direitos fundamentais da União Europeia. http://www.eurocid.pt/pls/wsd/wsdwcot0.detalhe?p_lingua=pt&p_sub=4&p_cot_id=299
- 17 Ver <http://expresso.sapo.pt/flores-de-cerejeira=f585139>
- 18 Ver http://sol.sapo.pt/inicio/Internacional/Interior.aspx?content_id=42022
- 19 Considerando o conceito de arte pública definido por Remesar e aplicando as categorias de arte pública seguidas por Ochoa Op cit pp 102-105, como elementos paisagísticos como arte pública ou mobiliário urbano como arte pública.
- 20 Ochoa refere-a na categoria de arte pública no plano horizontal Op. Cit, p. 103





DOIS ARTISTAS E O ESPAÇO PÚBLICO DE OLIVAIS SUL, UMA EXPERIÊNCIA SINGULAR¹

Inês Andrade Marques

Doutora em Espaço Público e Regeneração Urbana,
Universitat de Barcelona
Professora auxiliar Universidade Lusófona de
Humanidades e Tecnologias de Lisboa, CICANT
CR-Polis Universidade de Barcelona

Resumo

Depois da 2ª Guerra Mundial surge a convicção de que o artista deve empenhar-se na construção de um mundo melhor: o seu contributo artístico integra-se no espaço construído e dirige-se ao cidadão comum. Em 1963 a CML/GTH contrata dois artistas para trabalhar na definição dos espaços públicos de Olivais Sul. A presente comunicação aborda essa experiência inédita no contexto português.

A apetência de alguns artistas para exteriorizar a sua prática de atelier, para trabalhar para além dos suportes convencionais da pintura e da escultura e para intervir naquilo que é a matéria da cidade é por vezes encorajada pelas circunstâncias históricas. As décadas que se seguiram ao fim da segunda guerra mundial, constituíram um desses momentos: o mundo em reconstrução reclamava um envolvimento ativo de todos, e também dos artistas.

A grande realização é então a habitação, cumprindo o desígnio da arquitetura moderna. Mas, temperando algum purismo dos seus anos de afirmação, está essa renovada vontade de incorporar o gesto artístico, que democratiza os antigos ideais da "síntese" e da "integração" das artes. Seja qual for a sua ambição e alcance estético, o artista passa a ser convocado, e a intervir de boa vontade, num universo até aí pouco explorado - escolas, hospitais, fábricas, parques infantis ou jardins dos novas unidades residenciais² -, razão pela qual se desenvolvem e atualizam formalmente as técnicas e meios artísticos adaptados ao suporte arquitetónico, como a pintura mural, a cerâmica de revestimento, o mosaico, ou a azulejaria, que ganha particular expressão no Brasil e depois em Portugal. Ao nosso país chegam ecos de todas estas experiências e ao longo das décadas de 1950 e 1960 alguns artistas se dedicam a conceber e realizar obras para estabelecimentos comerciais de iniciativa privada ou para espaços de culto religioso³. Embora menos "integradas", também nas construções promovidas pela Camara Municipal de Lisboa - escolas primárias, mercados, piscinas e mesmo arquitetura de habitação - se vão incluir obras de arte, que passam a contar com uma pequena verba para o efeito a partir de 1954⁴.

Um envolvimento mais ambicioso do artista no espaço da cidade é no entanto proposto em 1963, quando a Câmara Municipal de Lisboa, através do GTH - Gabinete Técnico de Habitação, convida dois artistas a integrar uma experiência inédita entre nós: o desenho dos espaços públicos de um grande programa habitacional então em construção, Olivais Sul. A proposta operou uma efetiva rutura com o que se tinha feito até então, quer em matéria de colaboração entre arquitetos e artistas plásticos, quer no modo de conceber os espaços livres públicos, rutura esta só possível graças ao facto de o Gabinete Técnico de Habitação⁵ ser na verdade um polo de resistência política e estética na autarquia da capital. Responsável por todas as instâncias de expropriação, planeamento e edificação das unidades habitacionais que lhe estavam confiadas, o gabinete funcionava com relativa autonomia, o que permitiu levar a efeito sem interferências externas esta experiência que equacionava de forma inédita arte e habitação. Olivais Sul [plano de urbanização de 1959] foi a primeira realização de raiz do GTH⁶, incorporando influências várias - da Carta de Atenas, às *new towns* inglesas e às experiências nórdicas e italianas já em revisão do racionalismo moderno⁷ (Imagem 1).

Mas, se a imagem urbana da unidade, predominantemente verde, denuncia ainda hoje a herança de Le Corbusier, o próprio plano abria caminho desde logo à retoma da cidade tradicional, ao propor em certas situações um agenciamento dos edifícios que acentuasse soluções vincadamente urbanas, como a rua, ou a praça. Na verdade, o plano instaurava já uma certa ambivalência entre o espaço verde incontido da Carta de Atenas e a presença de "*jardins de tratamento formal cuidado, dentro da tradição do jardim público lisboeta*"⁸. Terá sido porventura esse cuidado e esse interesse por um espaço público de qualidade, que levou a que, pouco depois de iniciada a construção de Olivais Sul, em 1962, (Imagem 2) se tenha criado no Serviço de Planeamento do GTH, um grupo de trabalho de características peculiares com a atribuição específica de estudar o "*arranjo dos espaços livres*"⁹.



Imagem 1 Olivais Sul - plano geral. Fonte: Revista Municipal nº 97, 2º trimestre de 1963

Imagem 2 Vista de Olivais Sul em construção. Fonte: Boletim do GTH nº1, vol.1.julho-agosto de 1964



É para esse grupo, que se desejava interdisciplinar¹⁰, que se convidam os dois artistas¹¹. O pintor António Alfredo [1932-2001] e o escultor Jorge Vieira [1922-1998]¹², escolhem-se, entre outras razões, pela sua predisposição para intervir no espaço da cidade e pelo facto de já trabalharem de forma "integrada" com arquitetos, quer em projetos de pequena dimensão¹³, quer em programas monumentais¹⁴.

O trabalho da equipa de "*arranjo de espaços livres*" constituiu uma experiência singular sob vários aspetos. Não apenas por reunir em torno de uma mesa de trabalho vários profissionais, entre os quais artistas, interagindo na solução dos problemas de desenho, mas por aceitar que estes últimos não produzissem obras de pintura ou escultura no sentido tradicional do termo, mas dessem, sim, o "*contributo da sua sensibilidade*" no desenrolar do trabalho¹⁵. Segundo o testemunho do arquiteto Carlos Duarte - um dos coautores do plano de urbanização e diretor da equipa de arranjo de espaços livres¹⁶ - os dois artistas tiveram liberdade para "*irem encontrando*", nesse processo, as situações em que sentiam que podiam participar.

A sua atuação não se traduziu necessariamente em intervenções concretas, sendo porventura a sua maior contribuição a participação nos debates, influenciando o rumo das decisões tomadas coletivamente.

A experiência pressupôs, como é óbvio, um trabalho continuado entre todos os envolvidos. Os dois artistas, contratados no regime de prestação eventual de serviços¹⁷ permaneceram longamente ligados ao projeto¹⁸, o que permitiu o desenvolvimento de uma investigação experimental com carácter de laboratório e assente no debate interdisciplinar. Alguém, - normalmente um arquiteto, ou um desenhador - formalizava os projetos de arranjo de espaços livres, mas estes resultavam na verdade de um trabalho conjunto, largamente participado (imagens 3 a 5).

Imagem 3 Estudo de ordenação paisagística da célula B- zona Sul. Perspetiva - António Alfredo (?). Fonte: Revista Municipal nº 97, 2º trimestre de 1963

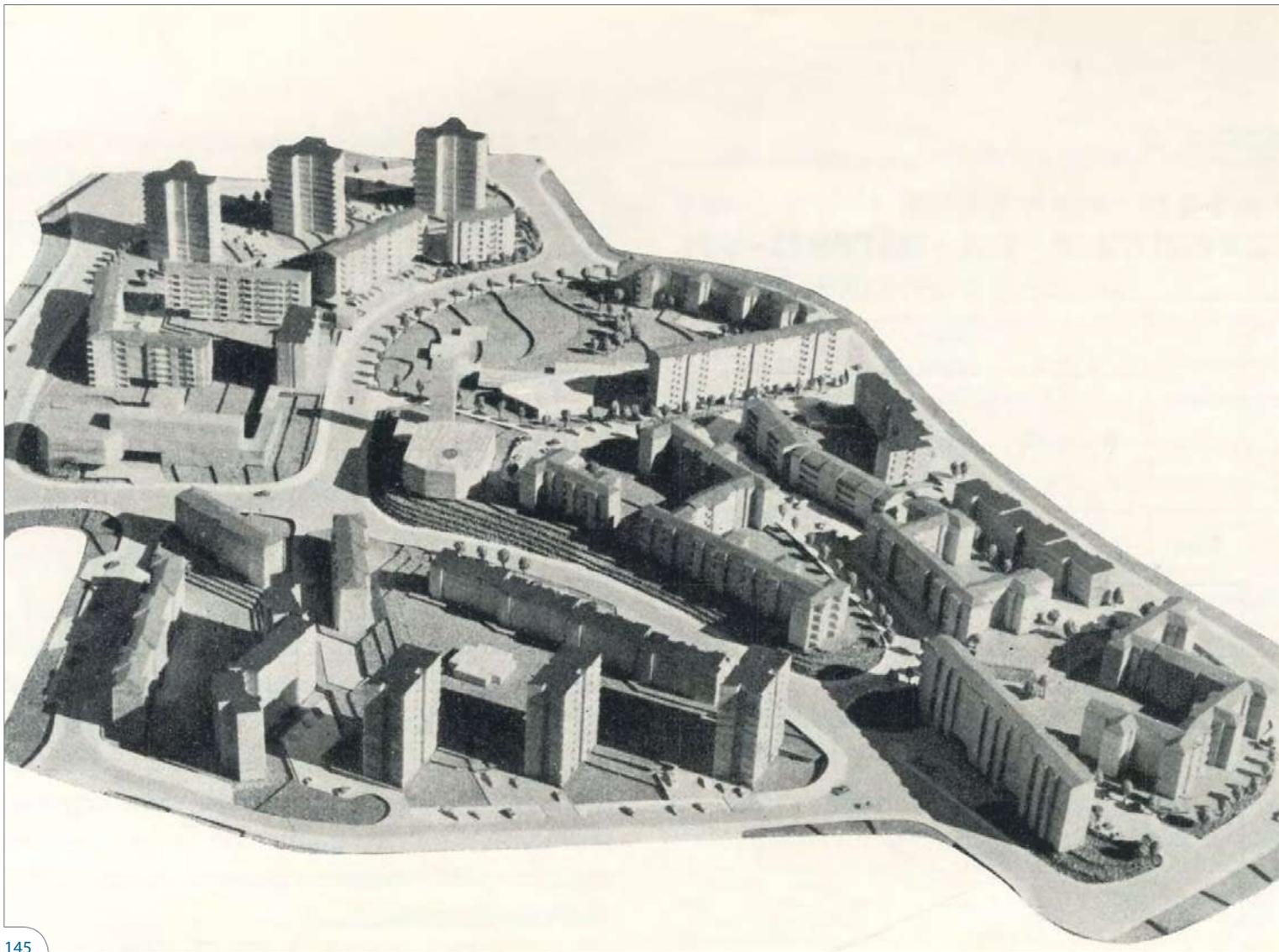


Imagem 4 Estudo paisagístico da célula B- zona Sul. Estudo de modelação de terreno. Fonte: Revista Municipal nº 97, 2º trimestre de 1963



Imagem 5 Estudo paisagístico da célula B- zona Sul. Maquete.

Fonte: Revista Municipal nº 97, 2º trimestre de 1963



A carga autoral tradicionalmente associada à criação artística dissolvia-se num processo a várias vozes, pelo que apenas algumas das peças desenhadas estão assinadas pelos artistas. Em muitas outras pode no entanto adivinhar-se a sua participação. Efetivamente, se vistos e experienciados de perto, alguns dos espaços de Olivais Sul evidenciam uma maior intencionalidade artística. Verdes ou “duros”, por vezes situados na proximidade de pequenos núcleos comerciais, estes espaços são geralmente pensados como zonas de convívio para os moradores, ou como áreas de recreio para crianças, correspondendo muito provavelmente às praças ou jardins de tratamento formal cuidado a que aludia o plano de urbanização. Entre esses espaços estão as praças de Cidade de S. Salvador (Imagens 6 a 9), Cidade de Salazar (Imagens 10 a 13) e Cidade do Luso (Imagens 14 a 18) - desenhados por António Alfredo - e o jardim da rua Cidade da Beira - concebido por Jorge Vieira¹⁹ (Imagens 19 a 24) -, espaços que se integram nas áreas construídas entre 1963 e 1966, durante a permanência dos dois artistas no GTH e cujos projetos estão por eles assinados.

Imagem 6 Estudo para “centro de convívio” - atual praça Cidade de S. Salvador. António Alfredo. Boletim do GTH nº2, vol.1, setembro-outubro de 1964

Imagem 7 Modelação escultórica do pavimento e lago (posteriormente aterrado), atual praça Cidade de S. Salvador. Projeto de António Alfredo, entre outros. Fonte: Boletim do GTH nº20, vol.3, 1º semestre de 1971

Imagens 8 e 9 Modelação escultórica do pavimento, atual praça Cidade de S. Salvador. Projeto de António Alfredo, entre outros.

Fotografias da autora (2004)



Imagem 10 Projecto de arranjo dos espaços livres –
Planta Geral e corte A-B - célula C, zona poente - centro
C, atual praça Cidade de Salazar. António Alfredo, entre
outros. 24-8-1965. Espólio GTH desenho nº14323,
Arquivo DMH/DPP

Imagens 11 a 13 Pavimento e espaço de encontro,
atual praça Cidade de Salazar. Projeto de António
Alfredo, entre outros. Fotografias da autora (2009)

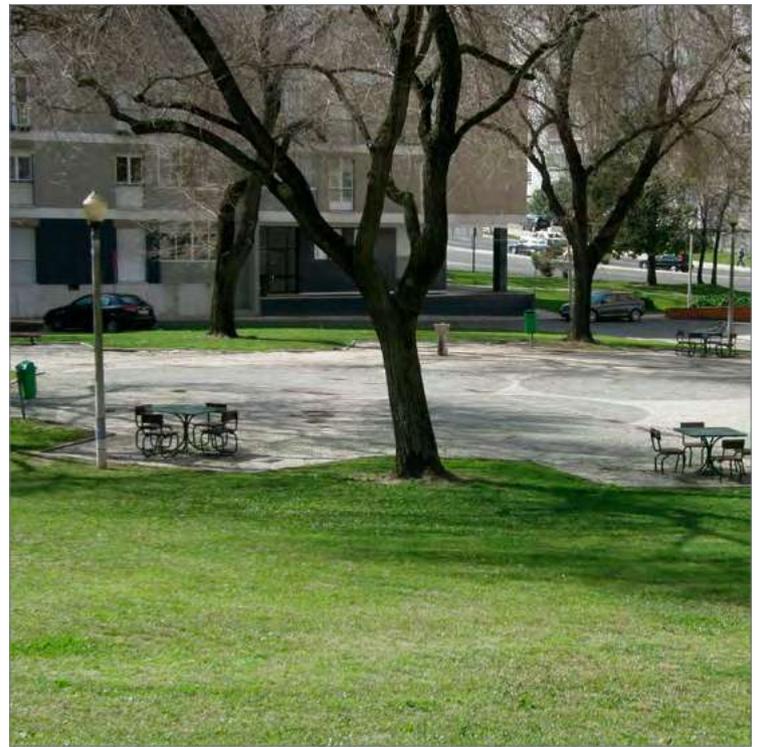


Imagem 14 Projecto de arranjo dos espaços livres – Perspectiva Geral - célula C, zona norte - praça B, atual praça Cidade do Luso. António Alfredo; Joaquim Castro, s.d. Espólio GTH desenho nº 14255, Arquivo DMH/DPP

Imagem 15 Maqueta - célula C, zona norte - praça B, atual praça Cidade do Luso. António Alfredo. Fonte: Boletim do GTH nº2, vol.1, setembro-outubro de 1964

Imagens 16 Vista de pássaro sobre a atual praça Cidade do Luso.

Fonte: Boletim do GTH nº20, vol.3, 1º semestre de 1971

Imagens 17, 18 Pavimento na atual praça Cidade do Luso. Fotografias da autora (2009)



Imagem 19 Projecto de arranjo dos espaços livres – Planta Geral - célula B, zona centro, atual jardim marginando rua Cidade da Beira. Jorge Vieira. 6-1-1965. Espólio GTH desenho nº14279 Arquivo DMH/DPP

Imagem 20 Perspetiva do equipamento - zona oeste- jardim célula B, zona centro, atual jardim marginando rua Cidade da Beira. Jorge Vieira 18-12-1964. Espólio GTH desenho nº14281, Arquivo DMH/DPP

Imagem 21 Perspetiva do equipamento - zona este - jardim célula B, zona centro, atual jardim marginando a rua Cidade da Beira. Jorge Vieira 18-12-1964. Espólio GTH desenho nº14282, Arquivo DMH/DPP



Imagens 22 a 24 Jardim marginando a rua Cidade da Beira. Fotografias da autora (2009)



Traço comum entre estes espaços - sempre versões incompletas dos respetivos projetos - e muitos outros nunca realizados é a abordagem artística global. Em equipa, os artistas projetaram intervenções variadas, que vão do desenho de pavimentos e murais à conceção de elementos tridimensionais entre mobiliário urbano e escultura, desafiando os rótulos imediatos. Estes elementos articulavam-se assumidamente com as estruturas previstas pelo plano para os vários locais de permanência e recreio, como campos de jogos, ringues de patinagem, quiosques, esplanadas, etc. Os artistas intervieram inclusivamente na modelação dos terrenos, por vezes tratados como matéria da intervenção plástica. Usando os materiais de construção – a terra, o tijolo, a madeira, a pedra da calçada portuguesa – a obra de arte pública impregna o espaço, é o próprio espaço. Imprimindo, em cada local, um carácter único, estas intervenções já não são (apenas) para ver, mas para experimentar corporalmente. Reclamam dos cidadãos o atravessamento e a permanência para uma completa fruição. A obra de arte pública tem portanto um alcance ambiental, e um carácter vivencial. Embora limitada no tempo e no espaço de atuação, a experiência de participação dos artistas no GTH deve ser assinalada. Feita com o conhecimento de iniciativas similares noutros países europeus, em relação às quais se propôs aprofundar a noção de "arte integrada", a experiência de Olivais Sul constituiu, no seu propósito, processo e resultados, um modo inédito e único de conceber o contributo do artista na cidade.

Notas

- 1 Artigo baseado em Marques, Inês Andrade [2012] *Arte e habitação em Lisboa 1945-1965, Cruzamentos entre desenho urbano, arquitetura e arte pública*, tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, texto policopiado
- 2 Veja-se, por exemplo, Damaz, Paul [1956] *Art in European Architecture – Synthèse des arts*, New York, Reinhold Publishing
- 3 Tostões, Ana [1997] *Os verdes anos na arquitetura portuguesa dos anos 50*, Porto, FAUP Publicações, pp. 148-150; Tostões, Ana (coord.) [2003] *Arquitetura Moderna Portuguesa 1920-1970*, Lisboa, IPPAR pp.371-375
- 4 Marques, Inês Andrade [2012] *Arte e habitação em Lisboa 1945-1965, Cruzamentos entre desenho urbano, arquitetura e arte pública*, tese de doutoramento [orient. Antoni Remesar], Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, texto policopiado, pp.43-47; Agarez, Ricardo Costa [2009], *O moderno revisitado – Habitação multifamiliar em Lisboa nos anos de 1950*, Ed. CML, Col.Lisboa: arquitetura e urbanismo, pp.208-211.
- 5 O gabinete foi criado em 1959, pelo decreto lei nº 42454. Era dirigido pelo engenheiro Jorge Carvalho de Mesquita
- 6 O GTH acompanhou anteriormente a edificação de Olivais Norte, com plano do extinto Gabinete de Estudos de Urbanização.
- 7 Cf. Nunes, João Pedro Silva [2007], *À Escala Humana, Planeamento urbano e arquitetura de habitação em Olivais Sul – 1959-1969*, Coleção Lisboa: arquitetura e urbanismo, edição CML – Direcção Municipal de Cultura, Departamento de Património Cultural, Lisboa; Torres, Helena; Portas, Catarina; Freire, Adriana [1995]: *Olivais: retrato de um bairro*; Liscenter, Lisboa
- 8 "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.22,23
- 9 Em 1963 arrancavam os projetos de espaços livres, incidindo primeiramente nas áreas da célula B, *Anais do Município de 1963*, pp.447



10 Corroborando essa mesma orientação, é de notar que para a programação e organização dos espaços livres já se tinham convidado anteriormente dois professores do Instituto Nacional de Educação Física, *Anais do Município de 1961*, pp.405

11 Além dos dois artistas, o grupo de trabalho integrava os arquitetos Luís Vassalo-Rosa; Eduardo G. Medeiros, Francisco Figueira, Carlos Worm, Joel Santana, Joaquim Castro; os engenheiros J. M. Pereira Gomes e João Guterres; o engenheiro agrónomo Joaquim Rodrigo, entre outros.

12 O engenheiro agrónomo Joaquim Rodrigo era também um famoso pintor, embora aqui trabalhasse no âmbito das suas funções habituais na Direcção de Serviços Técnico Especiais da CML, *Processo Individual de Joaquim Rodrigo/ processo nº1668, CML*

13 Ambos realizavam paralelamente à sua passagem pela equipa de Olivais Sul, painéis em betão aparente para o interior das torres concebidas pela equipa de Nuno Teotónio Pereira, em construção em Olivais Norte. Jorge Vieira integrava também o grupo de artistas convidados para intervir na famosa unidade habitacional da avenida Infante Santo, projetada em 1954 por Alberto Pessoa, Hernani Gandra e João Abel Manta, tendo alguns grupos e relevos escultóricos em metal em estabelecimentos comerciais na cidade de Lisboa. Também António Alfredo tinha experiência no domínio da arte integrada na arquitetura, graças ao convite e incentivo de arquitetos amigos como António Sena da Silva, Vítor Palla, Bento de Almeida ou Eduardo de Medeiros. Informações dadas oralmente por Augusto Sobral e Leonor Sena, a 16 de junho de 2007 e a 13 de junho de 2007, respetivamente.

14 Jorge Vieira, participou no projeto vencedor do concurso para a valorização plástica do maciço de amarração Norte da ponte sobre o Tejo em 1964, integrado numa equipa composta pelos arquitetos Conceição Silva, Carmo Valente, José Zúquete e pelo decorador Manuel Rodrigues. António Alfredo, além da participação no concurso internacional para a valorização da Praça de S. Francisco da Califórnia [1965] em colaboração com o arquiteto Carlos Duarte foi coautor – juntamente com Francisco Figueira e Luís Rosa, seus colegas no GTH – do projeto vencedor do concurso para a Sé de Bragança [1964], nunca concretizado.

15 *Conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007

16 O outro coautor do plano de urbanização era o arquiteto José Rafael Botelho, que abandonou pouco depois o GTH. O arquiteto Carlos Duarte prestou depoimentos orais à autora em 24 de Abril de 2007 e em 9 de Maio de 2007

17 Jorge Vieira e António Alfredo foram aceites no GTH por despacho de França Borges de 12-12-1962 e 29-01-1963, respetivamente. *Processo Individual de Jorge Vieira/processo nº 98-GTH; Processo Individual de António Alfredo/processo nº 119, GTH.*

18 Jorge Vieira terá sido afastado ao fim de algum tempo por razões políticas. Oliveira, Luísa Soares de [2007], *Jorge Vieira – o escultor solar, Caminhos da arte portuguesa no século XX*, Caminho, Lisboa, s.p. Embora no seu processo individual conste que trabalhou até ao fim de 1963, existem desenhos assinados pelo escultor ainda em Agosto de 1965. Já António Alfredo terá trabalhado no Gabinete de 1963 até ao fim de 1966.

19 Cf. André, Paula [2004] "Mobiliário urbano em Olivais Sul: do desenho às realizações", *Arte Teoria, Revista do Mestrado em Teorias da Arte*, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, nº5; Marques, Inês Andrade [2009] "Espaço habitacional e o lugar da arte, o desenho de espaços livres em Olivais Sul", *A complexidade, Work-in-Progress Lisboa/ 151 Barcelona; On the W@terfront*, nº 12, ISSN 1139-7365, pp.164-171.

Fontes primárias

Espólio GTH - Arquivo DMH/DPP - desenhos nº14323, 14255; 14279; 14281; 14282

Processo Individual de Joaquim Rodrigo/ processo nº1668, CML

Processo Individual de Jorge Vieira/processo nº 98-GTH/CML

Processo Individual de António Alfredo/processo nº 119-GTH/CML.

Fontes orais

Conversas com o arquiteto Augusto Sobral, 16 de junho de 2007

Conversa com a arquiteta Leonor Sena, 13 de junho de 2007

Conversas com o arquiteto Carlos Duarte, 24 de abril de 2007, 9 de maio de 2007

Conversa informal com a escultora Noémia Cruz, novembro de 2008

Bibliografia

Agarez, Ricardo Costa [2009], *O moderno revisitado – Habitação multifamiliar em Lisboa nos anos de 1950*, Ed. CML, Col. Lisboa: arquitetura e urbanismo, edição CML – Direcção Municipal de Cultura, Departamento de Património Cultural, Lisboa *Anais do Município de 1961*

Anais do Município de 1963

André, Paula [2004] "Mobiliário urbano em Olivais Sul: do desenho às realizações", *Arte Teoria, Revista do Mestrado em Teorias da Arte*, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, nº5

Boletim do GTH nº1, vol.1. julho-agosto de 1964

Boletim do GTH nº2, vol.1, setembro-outubro de 1964

Boletim do GTH nº20, vol.3, 1º semestre de 1971

Damaz, Art, Damaz, Paul [1956] *Art in European Architecture*

– *Synthèse des arts*, New York, Reinhold Publishing

GTH/CML [1962/63] *Urbanização da malha de Olivais*

Sul - Decreto-lei nº42454 - [Memória Descritiva]

Marques, Inês Andrade [2009] "Espaço habitacional e o lugar da arte, o desenho de espaços livres em Olivais Sul", *A complexidade, Work-in-Progress Lisboa/Barcelona On the W@terfront*, nº 12, ISSN 1139-7365, pp.164-171

Marques, Inês Andrade [2012] *Arte e habitação em Lisboa 1945-*

1965, Cruzamentos entre desenho urbano, arquitetura e arte pública, tese de doutoramento [orient. Antoni Remesar], Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, texto policopiado.

Nunes, João Pedro Silva [2007], *À Escala Humana, Planeamento urbano e arquitetura de habitação em Olivais Sul – 1959-1969*, Coleção

Lisboa: arquitetura e urbanismo, edição CML – Direcção Municipal de Cultura, Departamento de Património Cultural, Lisboa

Oliveira, Luísa Soares de [2007] *Jorge Vieira – o escultor solar, Caminhos da arte portuguesa no século XX*, Caminho, Lisboa *Revista Municipal* nº 97, 2º trimestre de 1963

Torres, Helena; Portas, Catarina; Freire, Adriana [1995]:

Olivais: retrato de um bairro; Liscenter, Lisboa

Tostões, Ana (coord.) [2003] *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*, Lisboa, IPPAR

Tostões, Ana [1997] *Os verdes anos na arquitetura portuguesa dos anos 50*, Porto, FAUP Publicações



A MONUMENTALIZAÇÃO DOS EIXOS DE ARTICULAÇÃO COM A FRENTE DE ÁGUA

Rita Ochoa

Doutora em Espaço Público e Regeneração Urbana, Universitat de Barcelona
CIES. Instituto Universitário de Lisboa / CR Polis.
Universidade de Barcelona / DECA.
Universidade da Beira Interior

Resumo

Este texto aborda a colocação de arte pública nos eixos de articulação com a frente de água na cidade de Lisboa e sua influência na configuração de um sistema territorial de relações físicas, visuais e simbólicas. São sistematizados os diferentes modos como a arte pública é posicionada nos respectivos espaços públicos e ao longo destes eixos, monumentalizando-os. Simultaneamente, procuram-se identificar modelos de colocação subjacentes e estabelecer paralelismos com outros contextos espaço-temporais.

Introdução

A História da cidade de Lisboa encontra-se desde muito cedo associada à História da sua relação com o Rio Tejo. A vizinhança com o Oceano Atlântico e sua condição portuária são factores que contribuem decisivamente para a definição da sua identidade. Tal como noutras cidades portuárias e particularmente a partir do período dos Descobrimentos, a cidade inicia um crescimento urbano linear ao longo do Rio, motivado essencialmente pela proximidade com as diversas actividades ligadas ao comércio marítimo. Simultaneamente, a necessidade de conectar fisicamente esta frente com o interior do território, originará a formação progressiva de um conjunto de estruturas de articulação transversais ao Rio. Neste sistema de relações paralelas e perpendiculares, o espaço público desempenha um importante papel, pelas suas propriedades articuladoras e pela forma como permite relacionar – física e visualmente – a cidade com a sua frente de água. Cada uma destas estruturas de articulação desenvolve-se ao longo de um eixo¹ que, por sua vez, agrega uma determinada sucessão de espaços públicos. Devido às suas diferentes características, estes irão também configurar distintos modos de articulação. Na base destas diferenças estão factores que se relacionam com a morfologia urbana, tais como a topografia, as funções urbanas em conexão, ou os processos de formação/ transformação da própria frente de água (Costa 2007). Mas as diferentes formas de articulação prendem-se, antes de mais, com um factor fundamental: a presença de arte pública nas estruturas de articulação².

Pelo seu carácter inerentemente simbólico, as frentes de água são frequentemente eleitas para acolher arte pública (Remesar 2002; Ochoa 2012) e, em particular, monumentos emblemáticos. A cidade de Lisboa não constitui excepção. É sintomático que a intervenção com o nome da cidade – *Lisboa (aos Construtores da Cidade)* – e que obras subordinadas a temas como os *500 Anos da partida de Pedro Álvares Cabral para o Brasil*³ ou *A guitarra portuguesa (homenagem a Amália Rodrigues)*⁴ tenham sido posicionadas junto ao Rio.

Por sua vez, a colocação de arte pública na frente de água reforça o seu carácter simbólico e contribui para a sua monumentalização. Recuando até ao Plano de Reconstrução

da Baixa, observe-se o exemplo da colocação da *Estátua Equestre de D. José I*⁵ ao centro da Praça do Comércio, assumindo o Rio Tejo como cenário e obedecendo ao intuito de monumentalização da frente de água, conjugado com a sua missão de louvor público (em vida), ao monarca reinante. No entanto, o enobrecimento da frente de água não é apenas garantido por este conjunto, mas também pela criação de um eixo monumental entre o Rossio (redesenhado pelo mesmo plano) e a Praça do Comércio, integrando uma sucessão de elementos simbólicos, tais como o *Arco de Triunfo da Rua Augusta*⁶, o *Cais das Colunas*⁷ (à época, uma porta de entrada na cidade) e a própria estátua real (Imagem 1).



Mais tarde, este eixo será prolongado para norte, segundo uma lógica de alternância entre as novas vias de expansão urbana e monumentos emblemáticos, em pontos de inflexão das mesmas. Em diferentes épocas, por diferentes motivos e de diferentes maneiras, outros eixos cumprem semelhantes funções. A colocação de arte pública ao longo destes eixos constitui uma forma de valorizar a frente de água, mas também a própria ligação ao Rio. Estamos assim na presença de um sistema físico, visual e simbólico, ao qual cabe simultaneamente o papel de “exportar” a frente de água para o interior do território e de abrir a cidade para o Rio.

Dinâmicas de colocação de arte pública nos eixos transversais
Considerando como amostra o conjunto dos eixos transversais com relevância urbanística que contêm arte pública (Imagem 2) e assumindo primeiramente uma perspectiva meramente quantitativa, é possível desde logo verificar um maior número de elementos nos eixos a ocidente da cidade de Lisboa e no seu centro histórico⁸. Não obstante, a oriente, o número de elementos de arte pública aumenta consideravelmente a partir da zona do Parque das Nações. Atendendo às datas de colocação no espaço público⁹, também a ocidente e no centro se verifica uma maior diversidade de períodos históricos. A maior parte dos elementos de arte pública na zona oriental foi colocada no âmbito da Expo’98 ou nos anos seguintes.

Imagem 2 “Eixos transversais de articulação com a frente de água e localização de arte pública”



Nas extremidades ocidental e oriental da cidade, a arte pública aparece predominantemente junto ao Rio, frequente associada a jardins e espaços verdes (Belém e Parque das Nações) ou ainda a urbanizações recentes (Parque das Nações), numa relação mais próxima com a frente de água propriamente dita (lógica horizontal) e não tanto com a morfologia dos respectivos eixos (lógica vertical).

Conjuntamente com a área adjacente à Praça do Comércio, estas duas extremidades configuram áreas da cidade com grande concentração de elementos simbólicos. Naturalmente, a ocupação portuária condiciona o posicionamento de arte pública, pelo que, actualmente, estes três núcleos correspondem também a áreas com acesso público à frente de água. Não por acaso, em diferentes momentos históricos, as três foram alvo de grandes mudanças, as quais originaram intervenções artísticas:

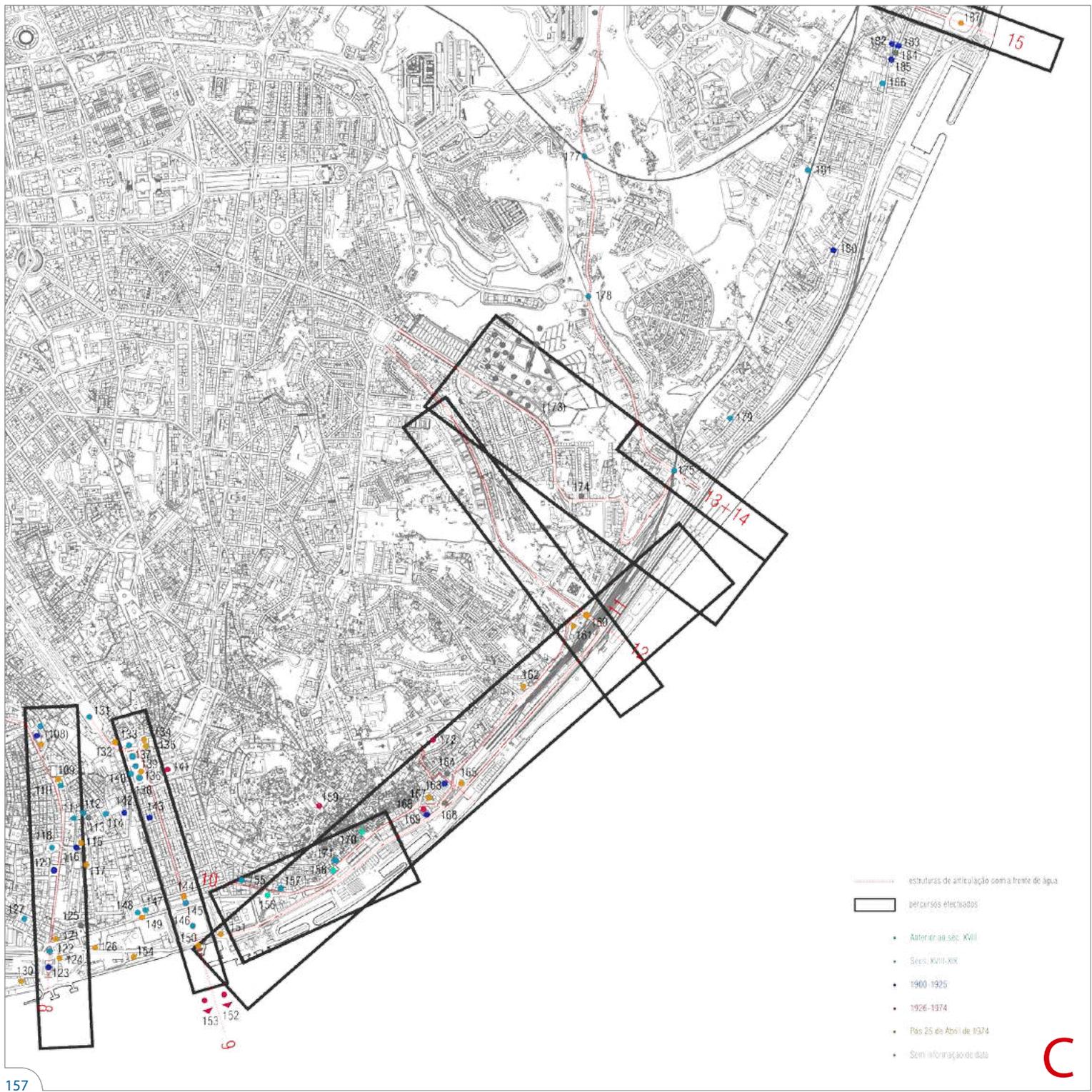
1. O Plano de Reconstrução da Baixa, na sequência do Terramoto de 1755;
2. A Exposição do Mundo Português realizada em Belém em 1940;
3. A Exposição Internacional de Lisboa de 1998 (Expo'98), no extremo oposto da cidade.

Temos assim que nos eixos das extremidades ocidental e oriental a arte pública se posiciona maioritariamente junto ao Rio. Contrariamente, nos eixos centrais, a arte pública aparece mais uniformemente disposta ao longo do percurso de acesso à frente de água. Por outro lado, nestes casos, a sua colocação parece obedecer preferencialmente à lógica do eixo, implantando-se em espaços morfologicamente relacionados com as estruturas e estabelecendo relações com outros elementos de arte pública. Tal como o já referido eixo entre o Rossio e a Praça do Comércio, percebe-se aqui uma mais evidente intenção de monumentalização do eixo e de valorização da própria articulação com a frente de água.





B



-  estruturas de articulação com a frente de água
-  percursos efectuados
-  Anterior ao séc. XVIII
-  Sécs. XVIII-XIX
-  1900-1925
-  1926-1974
-  Pós 25 de Abril de 1974
-  Sem informação de data



A monumentalização dos eixos

A monumentalização dos eixos através de arte pública obedece a diferentes lógicas, variando em função das próprias características morfológicas dos espaços em que se implanta, das relações que estabelece com esses mesmos espaços e ainda de acordo com as suas próprias características físicas. Cada colocação revela uma determinada atitude perante o espaço urbano e, eventualmente, evoca determinados modelos, transversais a diferentes contextos espaço-temporais. Observaremos seguidamente três diferentes modos de monumentalização das estruturas de articulação com a frente de água, procurando identificar modelos subjacentes e compreender de que forma estes são reinterpretados.

Pontuação centralizada

A pontuação centralizada consiste no posicionamento de arte pública em espaços que interrompem o percurso de articulação com a frente de água, a eixo das estruturas. Frequentemente, verifica-se uma repetição de elementos de arte pública ao longo do percurso, física e visualmente relacionados entre si.

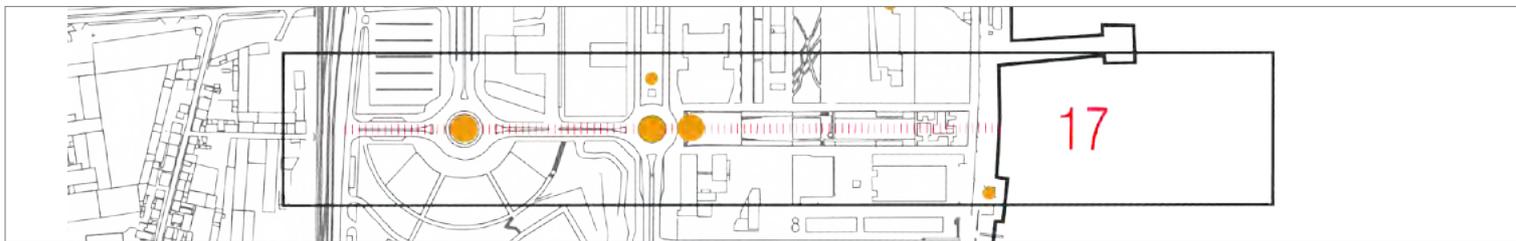
Quando posicionada na terminação dos eixos e quando as suas características físicas o permitem, para além de originar enfiamentos visuais, a arte pública reforça a visualização da água no interior do território. Eixos em linha recta e sem barreiras visuais possibilitam enfiamentos visuais constantes ao longo do percurso de articulação. Tanto a topografia como os planos delimitadores (fachadas, muros, entre outros) podem reforçar esta visualização. Se o eixo entre o Rossio e a Praça do Comércio (Imagem 1) se constitui como paradigmático desta forma de monumentalização, ela também é observável em tecidos urbanos mais recentes, através de intervenções de arte pública contemporâneas: Prosseguindo para oriente, a obra *Lisboa (aos Construtores da Cidade)* na Praça 25 de Abril¹⁰, monumentalizando o eixo correspondente à inflexão da Avenida Infante D. Henrique (Imagem 3).

Imagem 3 “Pontuação centralizada: monumentalização do eixo correspondente à Avenida Infante D. Henrique (obras: Lisboa – aos Construtores da Cidade)



No Parque das Nações, o monumento de *Homenagem a D. João III*¹¹, no eixo correspondente à Avenida de Ulisses, sequenciado pelo *elemento vertical*¹² (ambos em rotundas) e por um conjunto de intervenções pertencentes aos *Jardins da Água*¹³ (Imagem 4). Na extremidade oriental da cidade, a sequência de intervenções de arte pública no eixo correspondente à Avenida da Boa Esperança, iniciando-se com uma obra implantada a uma cota inferior ao percurso de articulação, os *painéis sob o viaduto da Avenida D. João III*¹⁴, aos quais se segue uma *intervenção no pavimento com fonte*¹⁵ e terminando na *Torre Vasco da Gama*¹⁶, obra de grande impacto visual, visível ao longo do respectivo eixo (lógica vertical) e de grande parte da frente de água (lógica horizontal) (Imagem 5).

é transversal a várias épocas e característica da *Grand Manner* (Kostof 1999). Períodos como a antiguidade clássica, o barroco europeu, o movimento *City Beautiful*, os regimes totalitaristas dos anos 1930, ou ainda o pós-modernismo do século XX recorreram frequentemente a esta lógica. Também as operações de ampliação das grandes cidades do século XIX irão incorporar este modelo, monumentalizando os novos eixos de expansão através da implantação de monumentos comemorativos. Pela sua grandiosidade considerada excessiva, este modo de fazer cidade é criticado por autores como Camillo Sitte (1996) e a adoptar, com reservas, por Stübben (1893) (apenas para “monumentos puramente arquitectónicos”) ou por Jaussely (1907) (apenas apropriada para “monumentos de maior relevância simbólica”).



Descentralização de arte pública

A colocação descentralizada de arte pública consiste no seu posicionamento em espaços de permanência laterais ao eixo de articulação. Não existindo interrupção do percurso de acesso à frente de água, a arte pública acentua o descentramento desse mesmo percurso – e o próprio olhar do observador. No universo das estruturas em estudo, existem diversas situações de arte pública em espaços periféricos de permanência. Mas o caso mais expressivo de monumentalização de um eixo através da descentralização de arte pública corresponde à ligação Rato / Cais do Sodré. Este é também um dos eixos com mais *carga simbólica* (actualmente e dentro dos parâmetros considerados, integra 25 elementos de arte pública) e é composto por uma sequência de espaços de permanência (praças, largos, jardins) periféricos ao percurso principal de articulação, todos com arte pública (Imagem 6).

Estabelecendo como um ponto final no percurso de articulação, apenas 2 elementos se interpõem ao mesmo, junto ao Rio: o *Monumento ao Duque da Terceira*¹⁷ na Praça do Duque da Terceira e a obra *ao Leme (ao Pescador)*¹⁸ no Cais do Sodré. Tanto pelas suas características físicas, como pela sua colocação, como ainda pela própria topografia da estrutura que o suporta (descendente em direcção ao Rio), o *Duque da Terceira* começa a visionar-se logo no início da Rua do Alecrim. O eixo adquire assim uma dinâmica composta por espaços que funcionam como pequenos recantos ao longo do percurso principal e simultaneamente por um enfiamento visual em direcção àquele monumento e à própria água.

Imagem 4 “Pontuação centralizada: monumentalização do eixo correspondente à Avenida de Ulisses (obras: Homenagem a D. João II; Elemento vertical; Jardins da Água)”

Imagem 5 “Pontuação centralizada: monumentalização do eixo correspondente à Avenida da Boa Esperança (obras: Painéis sob o viaduto da Avenida D. João II; Intervenção no pavimento com fonte; Torre Vasco da Gama)”

Imagem 6 “Descentralização de arte pública: monumentalização do eixo Rato / Cais do Sodré (obras: Eduardo Coelho; O Cauteleiro; Fernando Pessoa; Chiado; Luís de Camões; Verdade).”



Eixo sublinhado

O eixo sublinhado consiste na colocação de arte pública em espaços de movimento, de forma contínua e lateralmente ao longo do percurso de articulação. Tal como na estrutura descentrada, não existe interrupção do percurso principal de articulação; a arte pública pode, inclusivamente, acentuar esse percurso e enquadrar a frente de água.

Na cidade de Lisboa, é possível encontrar alguns exemplos: o *revestimento mural*¹⁹ ao longo da Avenida de Ceuta, acentuando o percurso de ligação à frente de água (neste caso, predominantemente rodoviário); os *painéis de azulejos*²⁰ que revestem as escadas públicas dos edifícios da Avenida Infante Santo, sublinhando e unificando o percurso de articulação com o rio; ou ainda, neste mesmo eixo, a *intervenção cromática em viaduto*²¹, que para além de sublinhar a articulação com o rio possui ainda a qualidade de enquadrar alguns elementos referenciais visíveis ao longo do percurso: a Ponte 25 de Abril e o próprio Cristo Rei, na margem Sul do Tejo (Imagem 7).

As situações com que ilustramos a estrutura sublinhada consistem todas em intervenções contínuas nas paredes definidoras dos percursos de articulação.

Mas um eixo pode ser sublinhado de outras formas. Quer seja através de elementos contínuos, quer seja através da colocação de elementos pontuais, o posicionamento de arte pública lateralmente ao percurso de articulação reflecte uma mesma atitude sobre o espaço público, embora através de meios e linguagens diferentes. É assim possível encontrar antecedentes da estrutura sublinhada em situações também características da *Grand Manner* (Kostof 1999), tais como a colocação lateral de estátuas ao longo de eixos paralelos a um percurso principal, confluindo muitas vezes num monumento mais importante, a eixo. Em Lisboa, a colocação de arte pública lateralmente ao eixo da Avenida da Liberdade, culminando na estátua do Marquês de Pombal e prosseguindo para norte, através da pontuação centralizada (já abordada), corresponde, efectivamente, a este modelo.

Imagem 7 “Eixo sublinhado: monumentalização do eixo correspondente à Avenida Infante Santo (obras: Painéis de azulejos nas escadas públicas da Avenida Infante Santo; Intervenção cromática em viaduto)”



Conclusões

As frentes de água, pelo seu carácter inerentemente simbólico, constituem, nas cidades contemporâneas, territórios privilegiados para acolher arte pública. Por sua vez, a colocação de elementos simbólicos ao longo dessas frentes, vem reforçar o seu carácter simbólico e contribuir para a sua monumentalização.

Mas a monumentalização da frente de água não se conquista apenas com a colocação de arte pública ao longo da mesma (lógica horizontal). O posicionamento de arte pública transversalmente à frente de água (lógica vertical), ao longo dos principais eixos de articulação com o interior do território, constitui também uma forma de valorizar a frente de água e a própria ligação.

Se em alguns destes eixos a carga simbólica aumenta mais perto da frente de água, noutros casos a arte pública aparece mais uniformemente disposta ao longo do percurso de acesso à mesma – valorizando também mais uniformemente todo o eixo.

Conclui-se então que a integração das frentes de água na cidade – a articulação – é estabelecida mediante um sistema territorial complexo de relações físicas, visuais e simbólicas.

Este artigo incidiu nas diferentes formas de monumentalização dos eixos através da arte pública, na cidade de Lisboa.

Não obstante existirem diversos tipos de colocação, abordámos aqueles que estabelecem uma mais estrita relação com a lógica transversal e por conseguinte uma mais assumida intencionalidade de monumentalização do eixo. Verificámos também que estes diferentes tipos vão sendo reinterpretados em diferentes épocas, obedecendo aos seus cânones particulares.

A *pontuação centralizada*, criando enfiamentos visuais e configurando eixos monumentais, constitui uma forma de colocação de arte pública transversal a várias épocas, muito utilizada nas operações de expansão urbana do séc. XIX, através de monumentos comemorativos.

Mas nem só de factos grandiosos se constrói a cidade. Formas de colocação mais subtis, tais como a *descentralização de arte pública*, em que esta configura pequenos recantos relativamente ao percurso de articulação; ou o *eixo sublinhado*, em que a arte pública se dispõe contínua e lateralmente ao percurso de articulação, sublinhando-o; estabelecem também uma estrita relação com os eixos transversais; logo, constituem também formas de valorização da articulação com a frente de água.

A arte pública constitui um importante factor de qualificação da cidade. Sabendo que a água desempenha um papel fundamental nas cidades, numa perspectiva de futuro, será essencial que a articulação com o território – física, visual e simbólica – esteja assegurada. A arte pública, entendida de forma abrangente e sempre na sua relação com o espaço urbano, pode desempenhar neste processo um papel determinante.

Panorâmica do alto do Parque Eduardo VII, em direcção ao rio Tejo. C. 1950. Arquivo Municipal de Lisboa, N16192



Notas

- 1** O termo “eixo” será aplicado como entidade linear abstracta de ligação entre um determinado ponto no território e a frente de água e que pode materializar-se em espaços públicos tais como ruas, avenidas, entre outros. Posteriormente, será introduzido o conceito – distinto – de “eixo monumental”, como entidade física concreta, unindo polaridades importantes (Capel 2002) e enobrecido através da presença de elementos simbólicos.
- 2** A arte pública será aqui explorada como facto urbano, correspondente a uma cadeia de decisões e acontecimentos e reflectindo distintas formas de pensar e de fazer cidade. Por outro lado, a arte pública é entendida de forma abrangente; neste conceito, cabem os objectos produzidos com uma intencionalidade prévia de ser arte pública (monumento/escultura/estatuária). Mas incluem-se também determinadas presenças que, pelo seu carácter de excepção, pelas memórias que evocam e pela carga simbólica que conferem ao espaço, adquiriram, *a posteriori*, esse estatuto (Pol 2005). Chegamos assim a dois pressupostos fulcrais para o entendimento de arte pública:
 - a) Observação da arte pública em relação ao seu contexto, não como objecto isolado;
 - b) Arte pública como os elementos que constituem uma referência física e simbólica no espaço urbano.
- 3** Autor não identificado, 2000.
- 4** Mário Vaz, 2001.
- 5** Joaquim Machado de Castro, 1775.
- 6** Víctor Bastos, 1875.
- 7** Obra de 1797 (desmantelado em 1997 e reconstruído em 2008).
- 8** Considera-se “centro histórico” a área compreendida entre o eixo de articulação Estrela / Santos (Avenida Infante Santo) e o antigo troço da Cerca Moura paralelo à Ribeira.
- 9** Em coerência com o conceito de arte pública adoptado, segundo o qual a arte pública é considerada em relação com a sua envolvente e não como objecto estético isolado, no processo de datação consideraram-se os momentos de colocação no espaço público (que poderá ou não corresponder a uma inauguração) e não as datas de elaboração das peças.
- 10** José de Guimarães, 1999.
- 11** Manuel Rosa, 1998.
- 12** Autor não identificado, 1998.
- 13** Fernanda Fragateiro e João Gomes da Silva, 1998.
- 14** Pedro Casqueiro, 1998.
- 15** Autor não identificado, 1998.
- 16** Skidmore, Owings & Merrill, 1998.
- 17** Simões de Almeida e António Gaspar, 1877.
- 18** Francisco Santos, 1915.
- 19** João Abel Manta, 1972.
- 20** No sentido descendente da Avenida Infante Santo: Maria Keil, 1958; Carlos Botelho, 1956; Alice Jorge e Júlio Pomar, 1956; Rolando de Sá Nogueira, 1956; Eduardo Nery, 1994.
- 21** Eduardo Nery, 2003.

Bibliografía

- CAPEL, Horacio (2002). *La morfología de las ciudades* (vol. I, Sociedad, cultura y paisaje urbano). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- COSTA, João Pedro (2007). *La Ribera entre proyectos. Formación y transformación del territorio portuario, a partir del caso de Lisboa*. Tese de Doutoramento em Urbanismo, Escola Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidade Politécnica de Catalunya.
- JAUSSELY, Léon (1907). *Proyecto de enlaces de la zona de ensanche de Barcelona y de los pueblos agregados. Memoria*. Consultado em 17 Dez. 2010, disponível em <http://www.etsav.upc.es/personals/monclus/cursos/enlaces.htm>
- OCHOA, Rita (2012). *Cidade e frente de água. Papel articulador do espaço público*. Tese de Doutoramento em Espaço Público e Regeneração Urbana, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Barcelona.
- POL, Enric (2005) [1997]. *Symbolism a Priori. Symbolism a Posteriori*. Em Remesar, Antoni (ed.), *Urban regeneration. A challenge for public art*. Barcelona: Universidade de Barcelona, pp. 71-76.
- KOSTOF, Spiro (1999) [1991]. *The city shaped. Urban patterns and meanings through history*. Londres: Thames and Hudson.
- REMESAR, Antoni (2002). *Waterfronts and public art: a problem of language*. *On the Waterfront*, 3, 3-26. Consultado em 15 Julho 2013, disponível em <http://www.ub.edu/escult/Water/water3/artsdev.pdf>
- SITTE, Camillo (1996) [1889]. *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses principes artistiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- STÜBBEN, Josef (1893). *Practical and aesthetic principles for the laying out of cities*. Consultado em 25 Fev. 2011, disponível em http://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/stubb_85.htm





CORREIO





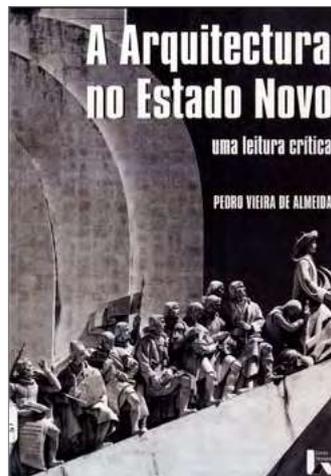
CORREIO



BIBLIOGRAFIA CRÍTICA

Antoni Remesar

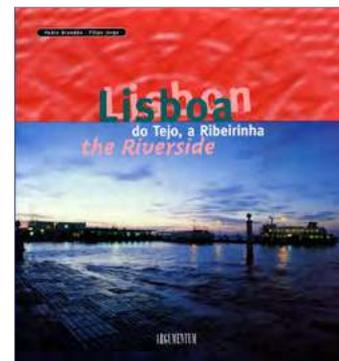
Doutor em Belas Artes.
Diretor programa doutoramento Espaço Público
e Regeneração Urbana. CR POLIS-SGR Art,
Ciutat, Societat, Universitat de Barcelona



ALMEIDA, Pedro Vieira de

A Arquitectura no Estado Novo: uma leitura crítica: os concursos de Sagres. Lisboa: Livros Horizonte, cop. 2002

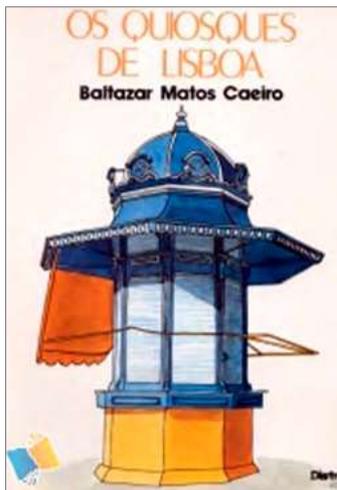
Pedro Vieira de Almeida pode ser considerado uma das principais figuras do pensamento crítico arquitectónico em Portugal na segunda metade do séc. XX. Certamente, este livro não se dedica à Arte Pública, mas à própria cidade de forma indireta. No entanto, é um livro essencial para a compreensão de certa lógica de desenho urbano e arte pública em Portugal ao longo período da ditadura de Salazar. Existe uma relação estrutural entre a arquitectura e escultura durante este período. A compreensão das características da arquitectura ajuda-nos a compreender a importância e o significado de uma estatuária dedicada à exaltação dos valores míticos associados ao Regime.



BRANDÃO, Pedro e JORGE, Filipe

Lisboa do Tejo, a Ribeirinha. Lisboa: Argumentum, 1996.

Uma viagem excepcional através da Ribeira de Lisboa em pleno processo de transformação, destacando o velho e estranho; permanência e Património, apresentando o novo que a Expo 98 traria. Herança e Futuro. O eterno debate com o Porto de Lisboa. O porquê e o como possibilitar à cidade o desfrutar de uma frente ribeirinha única. Um roteiro a visitar hoje.



CAEIRO, Baltazar Matos

*Os quiosques de Lisboa.
Sacavém: Distri, cop, 1987.*

Alguns dos processos de regeneração dos espaços verdes na cidade levaram à instalação de quiosques em vários parques e jardins lisboetas. Como equipamento urbano, o quiosque tem tido um papel importante na organização do espaço público. A sua fiscalidade ajuda à organização dos espaços e jardins. O livro descreve de modo agradável e documentado a história deste artefacto urbano na cidade. Fotografias de arquivo mostram-nos os quiosques originais e pequenos textos informam-nos sobre as estruturas edificadas e alguns detalhes que tornam cada quiosque diferente dos outros



CÂMARA MUNICIPAL. Lisboa.

*D. João V e o abastecimento de água a Lisboa.
Dir. Irisalva Moita, Lisboa:
Câmara Municipal, 1990.*

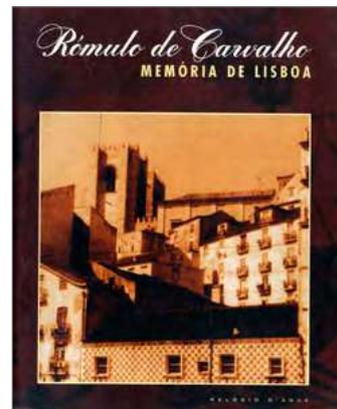
Poucas cidades europeias têm o mérito de ter atingido, em pedra e no território, os princípios de organização iluminista da cidade. Todas as cidades têm sede, e uma tarefa fundamental para os governantes é a provisão de água. O Aqueduto das Águas Livres foi a solução proposta para Lisboa. Esta magnífica obra de engenharia civil, com o desenho de uma rede de abastecimento e a emergência dos chafarizes, a funcionar como uma interface entre o sistema e os cidadãos. O trabalho (catálogo da exposição com o mesmo nome) analisa e estuda os problemas relacionados tanto à implementação do sistema de abastecimento quanto às formas de realização dos vários chafarizes, mães de água.



CÂMARA MUNICIPAL. Lisboa.

*Estatuária e Escultura de Lisboa: roteiro.
Lisboa: Câmara Municipal, 2005*

Este livro resulta do trabalho de inventário de Arte Pública realizado pelo Departamento de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa, visando a criação de um sítio em linha: <http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/ARTEPUBLICA>. Com base nas fichas sobre estatuária e escultura usadas no sistema de informação, organizou-se uma série de roteiros para a cidade em que o tema é a arte pública. O livro é completado por uma série de pequenos ensaios sobre o tema.



CARVALHO, Rómulo de

*Memória de Lisboa.
Lisboa: Relógio d'Água, 2000.*

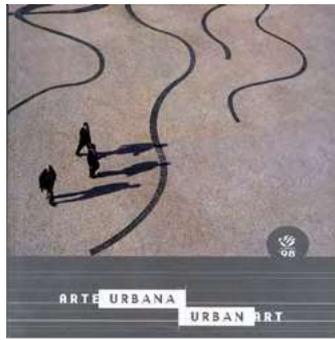
Ao morrer em 1997, o investigador e professor, deixou algumas obras inéditas: de entre elas "Memória de Lisboa". Uma magnífica viagem pela história da cidade, escrita com uma prosa simples e direta, com imagens impressionantes que reproduzem os seus passeios pela cidade ao longo dos anos 70 e 80 do século passado. Edifícios, ruas, praças, esculturas, desenham a topografia de Lisboa. Um documento, pouco conhecido, mas essencial



CASTRO, António Osório de e
RIBEIRO, Gustavo de Almeida.

Lisboa: a exaltação do ferro.
Lisboa: INAPA, cop. 1999.

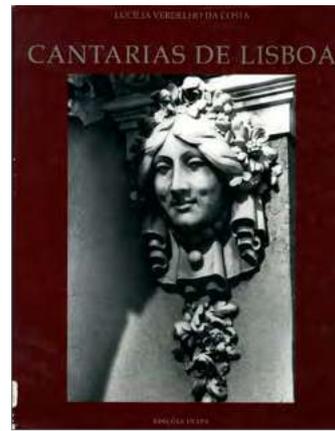
Uma parte importante do processo de reestruturação da cidade no séc. XIX é possível graças à introdução da tecnologia de ferro na construção civil. A mudança na metalurgia do ferro facilita o trânsito de tratamento, do ferro forjado - ele vai levar a sua presença nas ruas como “grades e varandas” – para o seu tratamento como ferro fundido. O ferro fundido é mais dúctil que o ferro forjado e permite não só a introdução de formas adaptáveis como o seu uso estrutural na construção de edifícios, tais como mercados, estações de comboio. O livro examina a história da presença de ferro na cidade, parando nas magníficas fachadas das lojas novecentistas ainda visíveis na Baixa, e nas novas estruturas que permitem soluções para promover a mobilidade e a acessibilidade.



COMISSARIADO DA EXPOSIÇÃO
INTERNACIONAL DE LISBOA
e PARQUE EXPO'98.

*Lisboa. Arte urbana = Urban
art . Introd. António Mega
Ferreira e António Manuel Pinto.*
Lisboa: Parque Expo' 98, 1998.

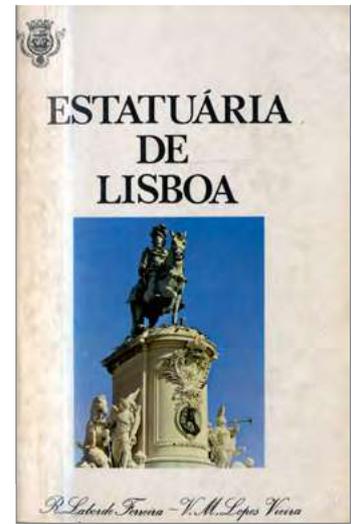
Depois da crise de 1973, emergem novos modos de produção do espaço urbano. Estes modos estão baseados numa invulgar mistura de recuperação de terrenos baldios ou desindustrializados , de qualificação do espaço público e de city-branding, num contexto de cidades em competência. A Arte Pública e os seus programas, junto com o desenho urbano, têm um papel no lançamento de novas operações urbanas. Este é o caso da Expo 98, de acordo com alguns paradigmas do espaço público e também da arte pública em Portugal. O livro analisa e descreve o programa de Arte Pública para a Expo 98.



COSTA, Lucília Verdelho da

Cantarias de Lisboa:
séculos XIX e XX.
Lisboa: INAPA, 2000.

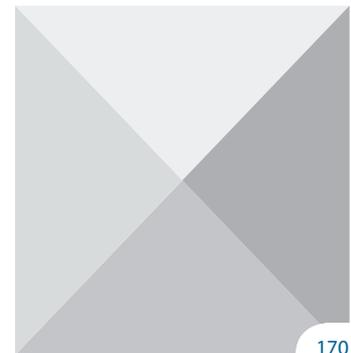
O centenário da empresa António Moreira Rato, é um pretexto para revelar a presença da obra de “cantaria” em Lisboa. Bancos de jardim, elementos ornamentais e historiados param as fachadas, janelas, cornijas e acrotérios; entradas decorativas das propriedades residenciais, capitéis, urnas e vasos; as famosas “mulheres entaladas”, relevos e esculturas artísticas, na cidade dos vivos; jazigos, simples e ornamentados, esculpidos na cidade dos mortos; e ainda os números de portas e placas toponímicas. A utilização do azulejo e da pedra como elemento ornamental das fachadas, ao fim do séc.. XIX e início do séc. XX. O livro bem documentado, em texto e imagem, reporta-se a todas estas produções, muitas vezes anónimas

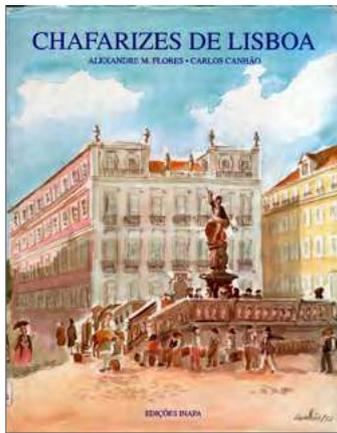


FERREIRA, Rafael Laborde e
VIEIRA, Vitor Manuel Lopes.

Estatuária de Lisboa. Lisboa:
Câmara Municipal, s/d.

Este é um livro estranho. Basicamente, é um inventário de estatuária pública da cidade. Para cada uma das peças, uma imagem em preto e branco e um pequeno comentário que nos dá informação genérica. O livro pode ser considerado uma raridade, existindo poucos exemplares em circulação, embora há não muito tempo atrás se pudesse encontrar alguns exemplares na Livraria Municipal da Avenida da República. Agora, após o aparecimento de nova documentação, a sua utilidade é mais reduzida, mas fundamental quando se inicia a sistematização do trabalho de arte pública na cidade





FLORES, Alexandre e
CANHÃO, Carlos.

Chafarizes de Lisboa.
Lisboa: INAPA, 1999.

Este poderia ser considerado um livro de artista. Visitamos a cidade e os seus “chafarizes” pela mão das aquarelas de Carlos Canhão. Em paralelo, uma precisa crónica assinada por Alexandre Flores fala-nos sobre a história de cada um dos chafarizes. Um livro agradável e desprezioso que nos informa e pode despertar o interesse de conhecer uma parte do património edificado de Lisboa



GAGEIRO, Eduardo.

*Lisboa, no cais da
Memória 1954/1974.*
Lisboa: E. Gageiro, 2004

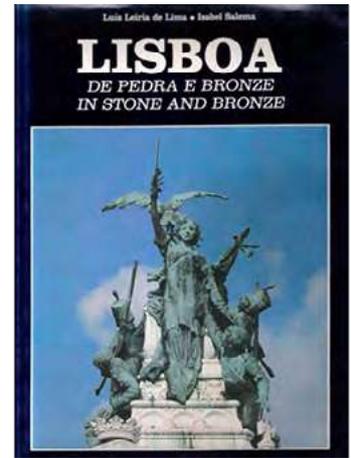
Alguns consideram Gageiro como o melhor fotojornalista de Portugal. Este livro apresenta as visões urbanas da cidade construída e habitada, o que nos permite traçar uma certa história de Lisboa ao longo de duas décadas. Uma história a preto e branco: da ditadura para a Revolução. Diversos poemas acompanham as fotografias. Jorge Sampaio e António Valdemar assinam os textos introdutórios.



HENRIQUES, Paulo

*Lisboa antes do Terramoto. Grande
Vista da Cidade entre 1700 e 1725.*
Miraflores: Gótica, 2004.

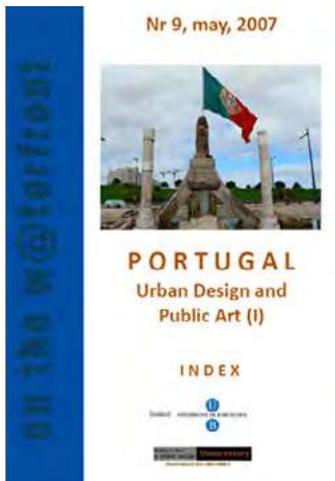
Este livro coloca-nos uma pequena questão. Qual é melhor, ver um azulejo no papel ou vê-lo no Museu? O propósito do livro é o enorme painel de azulejos localizado no Museu Nacional do Azulejo, em Lisboa. A vantagem do livro é que podemos entrar seletivamente em detalhes sobre as diferentes áreas de uma vista magnífica. Dificilmente se poderia realizar esta leitura, no próprio local do Museu



LIMA, Luís Leiria de e
SALEMA, Isabel.

*Lisboa de Pedra e Bronze: a
estatuária no caminho da cidade.*
Lisboa: Difel, cop. 1990.

O livro centra-se nos monumentos. No monumento na sua forma mais restritiva. O monumento comemorativo das grandes personagens e factos que definem o imaginário alfacinha e por extensão, português. Um passeio muito tópico por um dos monumentos de Lisboa. Os textos apresentam-nos, tanto a escultura como a biografia do personagem ou os eventos comemorados. É ilustrado com imagens fotográficas.



LOPES, Telmo.

Arte pública em Lisboa 94: capital europeia da cultura: intenções e oportunidades. On the w@terfront. [em linha] nr. 25 (maio 2007). (Consult. 16 Out. 2013). <http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/218354/297444>. ISSN: 1139-7365

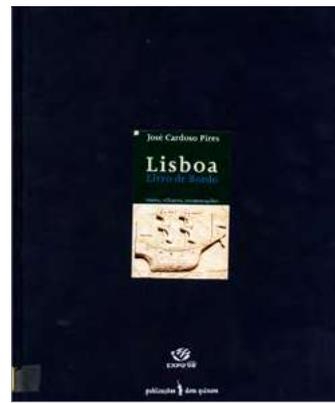
A cidade de Lisboa, capital de Portugal - uma cidade costeira com uma população de cerca de 540 mil pessoas - foi nomeada Capital Europeia da Cultura em 1994. Este estudo descreve como os projetos de arte pública foram incluídos nos programas culturais e a forma como afetaram o meio urbano, a partir do evento. O trabalho relata o impacto da Arte Pública no desenho urbano da cidade, sob um ponto de vista reflexivo que expressa as futuras conexões desse tema com a cidade, e fornece documentos sobre a Arte Pública de Lisboa da 1994.



PALLA, Victor e MARTINS, Costa.

Lisboa "cidade triste e alegre". Lisboa: Círculo do Livro, 2009

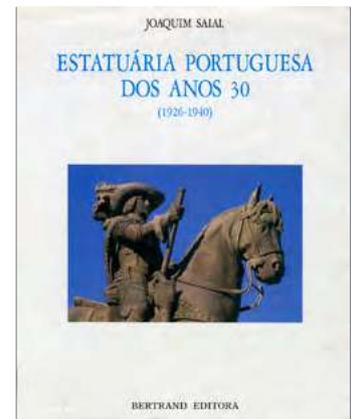
O livro foi publicado pela primeira vez em 1959, depois de três anos de trabalho por parte dos autores. No seu cinquentenário, uma nova versão foi posta à nossa disposição. É certamente um livro de artista. Dois fotógrafos, arquitetos, artistas, passeantes de Lisboa. Retrata os ambientes da cidade na década de 1950. Uns ambientes que nunca irão voltar, mas que a câmara fotográfica deixou fixados no negativo. As fotografias são acompanhadas de poemas inéditos de vários autores.



PIRES, José Cardoso.

Lisboa, livro de bordo: vozes, olhares, memorações. Lisboa: Parque Expo 98: D. Quixote, 1998

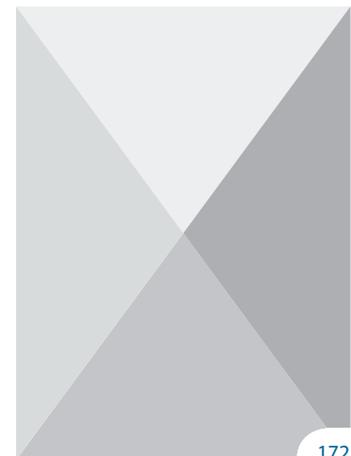
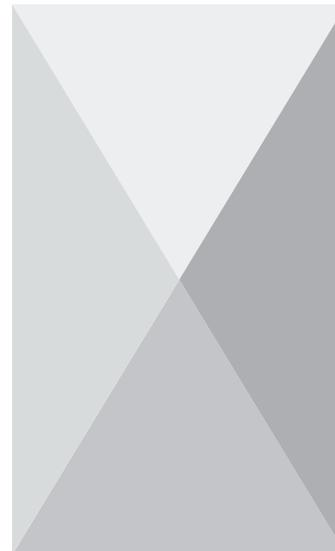
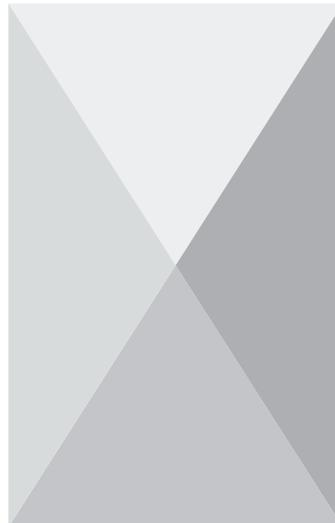
Certamente a última obra escrita por José Cardoso Pires. Ele narra o ambiente da cidade pela sua materialidade, convidando-nos a percorrer as suas ruas, praças, esculturas, estações de metro. Apela para nos movermos nos seus bairros, olhando os pormenores. Fotografias e reproduções de várias obras de arte acompanham o texto, formando um todo harmonioso. São as sensações que nos introduzem na magia do quotidiano de Lisboa.



SAIAL, Joaquim.

Estatuária portuguesa dos anos 30 (1926 -1940). Lisboa: Bertrand, cop. 1991.

Resultado de um trabalho académico, o livro oferece uma análise interessante da escultura portuguesa dos anos 30. Dadas as características da escultura do tempo, muitos dos autores e obras analisados no trabalho podem-se encontrar nas ruas de Lisboa. Devemos lembrar que, como alguém afirmou, "a escultura é aquilo em que tropeças quando estás a contemplar uma pintura" (numa galeria). O apoio oficial é fundamental para a arte escultórica, para o seu desenvolvimento, seja em programas de propaganda de regimes autoritários, ou nos processos de qualificação urbana desenvolvidos em programas de Arte Pública.



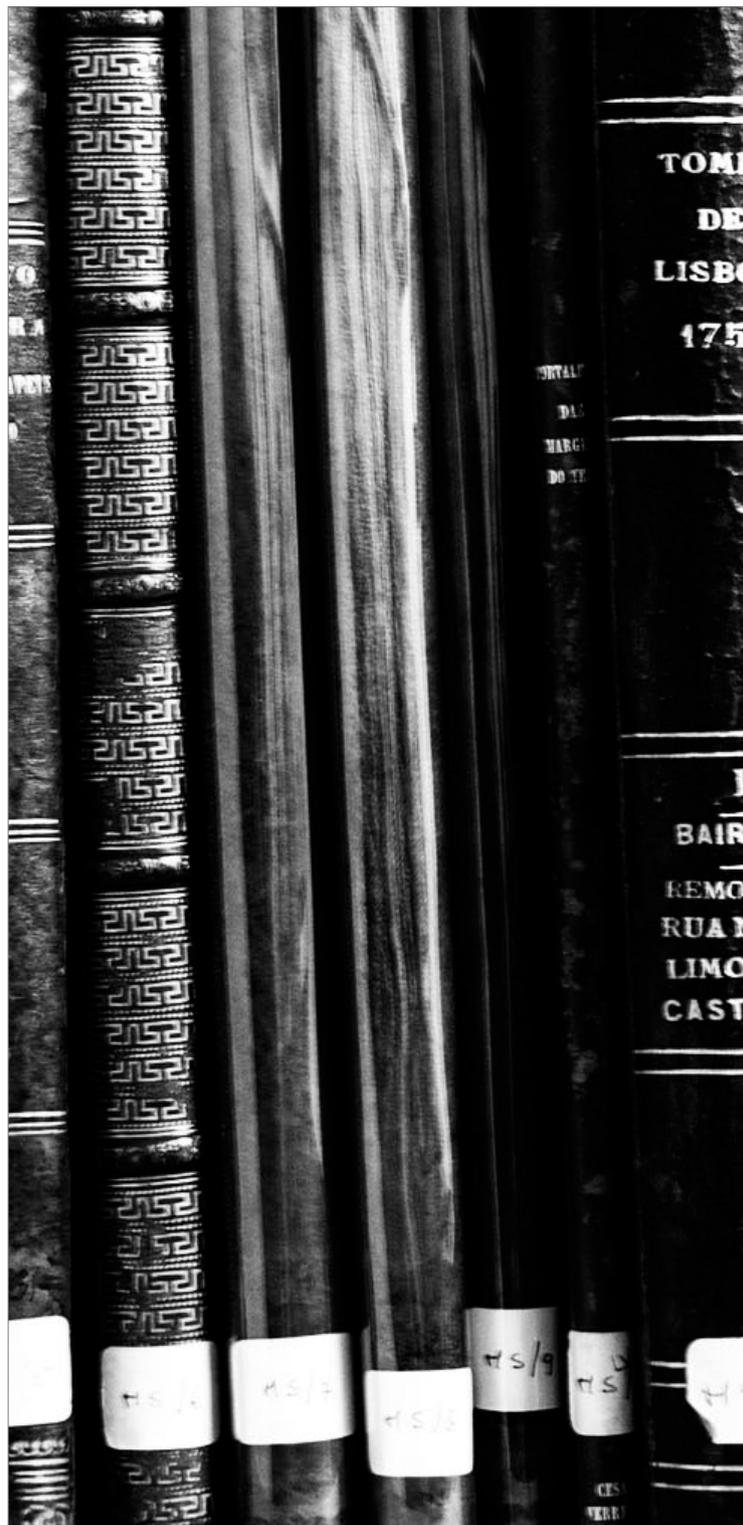


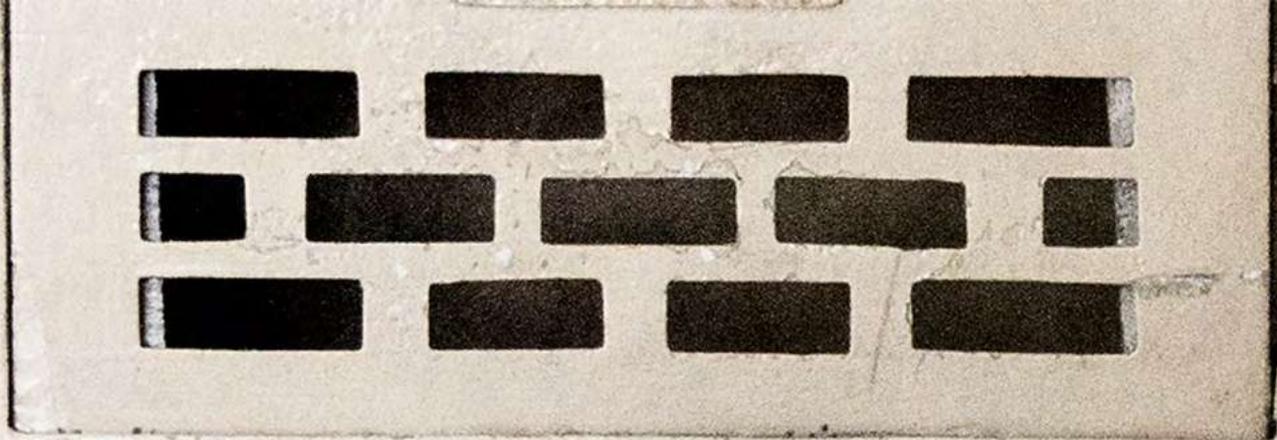
TOSTÕES, Ana

Gulbenkiam: arquitectura e paisagem.

Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

Quem já visitou Lisboa durante mais de uma semana, sabe perfeitamente bem que o Jardim da Fundação Gulbenkian é um dos espaços coletivos mais atraentes da cidade. A professora Ana Tostões publicou dois livros sobre os edifícios e jardins da Fundação nos quais, de forma documentada, discute o património arquitectónico e paisagístico desta intervenção na Lisboa da ditadura que significou um fôlego de ar fresco no panorama urbanístico da cidade e das práticas internacionais da arquitetura moderna





CORREIO



CORREIO

LISBOA PELAS MÃOS DE JOÃO E LUÍS NUNES TINOCO

Maria João Pereira Coutinho

Membro integrado do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e bolsista de Pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BPD/85091/2012).

Resumo

O estudo Lisboa pelas mãos de João e Luís Nunes Tinoco sintetiza a vida e produção artística destes dois criadores da capital, cujas obras se enquadram cronologicamente no período brigantino. Com atividades dispare, no que à materialidade das obras concerne, o legado deixado por ambos, ainda que por vezes só registado em memórias, é fundamental para a compreensão da cidade seiscentista.

Nota prévia

A cidade de Lisboa foi palco de atuação de dois artistas do período barroco, que muito contribuíram para a sua feição. Trata-se de João Nunes Tinoco (c. 1631-1690), filho do arquiteto filipino Pedro Nunes Tinoco (c. 1604-1641), de que não nos ocuparemos no presente estudo, e de seu filho Luís Nunes Tinoco (c. 1642-1719), cuja ação revelou ser menos dilatada no que à expressão artística concerne¹. Apesar dos seus nomes não serem inéditos na historiografia da arte nacional e internacional, pois, como é sabido, já foram estudados por Sousa Viterbo, Ayres de Carvalho, Vítor Serrão, Nelson Correia Borges, Horácio Bonifácio, Ana Hatherly e Luís de Moura Sobral, Anísio Franco, Paulo Varela Gomes, João Miguel Simões, Isabel Drumond Braga e Sandra Sider, entre outros autores, certo é que muito ainda existe por apurar acerca da vida e obra destes artistas². Debuxadores exímios, dedicaram-se à arte de mimetizar a realidade através da cartografia, riscaram edificações religiosas e civis, bem como outros objetos de natureza artística onde o cunho arquitetónico esteve constantemente presente. Todavia, foi na pena e na arte de edificar que consagraram a sua mestria e notoriedade. Ao acumularem cargos como "escrivão e contador dos Contos do Reino", "mestre da cidade", "mestre-de-obras de S. Vicente" e "arquiteto da casa da rainha" granjearam a reputação necessária para serem chamados a executar outras tarefas de pendor construtivo. Por esse espeto, o presente estudo procura não só trazer uma perspetiva de conjunto da vida de ambos, como também dar a conhecer algumas novidades de natureza biográfica, para além de outras acerca da sua ação no âmbito da cidade de Lisboa. A descoberta de novas obras que lhes foram adjudicadas, irmandades a que pertenceram e ligações ao círculo académico, agora documentalmente comprovadas, impõem uma nova leitura do seu papel no seio da capital do então reino de Portugal.

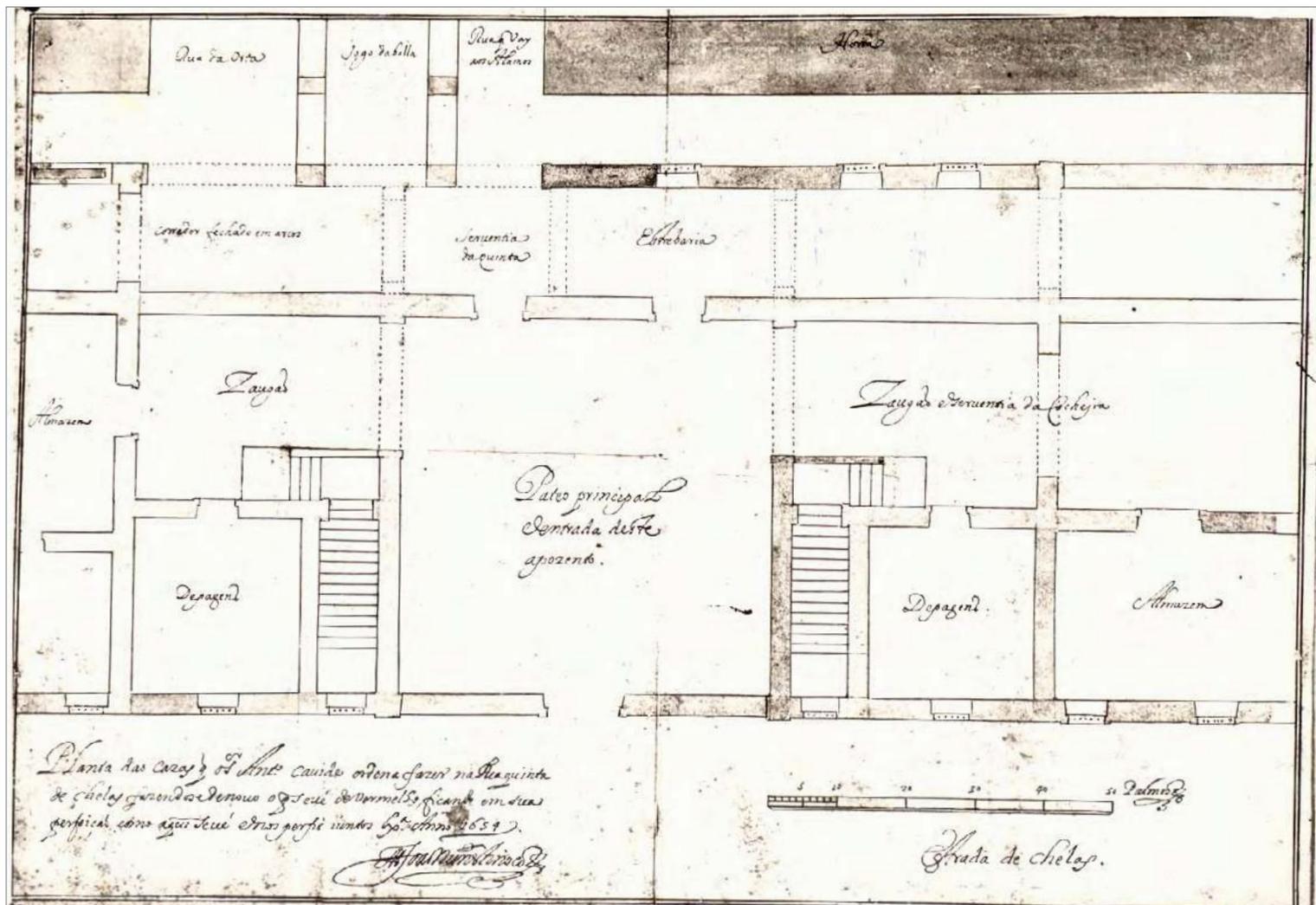
Começamos assim por determinar alguns aspetos da vida pessoal e familiar destes dois artistas de Lisboa. Apesar de desconhecermos com exatidão locais e datas de nascimento e casamento de João Nunes Tinoco, sabe-se que casou com Maria Pereira de Sousa e que viveu na rua do Barão, onde faleceu em Abril de 1690, deixando os seus bens a Luís Nunes Tinoco, seu único filho e testamenteiro³. Luís Nunes Tinoco, por sua vez, terá morado na rua do Cemitério, freguesia de Santa Ana, e na Rua do Adro, freguesia de Nossa Senhora da Pena (assim designada desde a inauguração do novo templo da mesma invocação em 1705) onde terá igualmente redigido o seu testamento⁴. Ambos, senão os três, terão ainda vivido por volta de 1650 na propriedade onde Luís Tinoco se fixaria mais tarde na freguesia de Santa Ana, pois, ao contraírem um empréstimo, o pai dá como garantia as casas em que vivem nesse local, que disse terem sido compradas a Baltazar Rodrigues, em escritura da nota do tabelião Francisco de Freitas, a 15 de Setembro de 1650, e mais uma quintinha que possuía junto à Penha Longa⁵. Já Luís Nunes Tinoco terá casado pelo menos duas vezes: a primeira com D. Adeodata Teresa Sottomayor e a segunda com D. Maria de Aguiar de Miranda, que possivelmente terão aproximado o artista à esfera das elites⁶. Tal como já tivemos oportunidade de referir em estudos anteriores, através da localização do seu testamento, onde deixa ao Reverendo Padre João Pereira da Costa todos os seus "(...) *livros de sermões assim expressos como manuscriptos (...)*" e aos seus herdeiros os "(...) *liuros manuscriptos assim emquaternados em forma de liuro como emcoadernados auulsos (...)*", sabe-se que também deixou prole⁷. Essa descendência, de que eram conhecidos dois filhos, e que é agora alargada para o número quatro, torna-se importante para a consolidação da anterior ideia de proximidade das elites culturais. Com efeito, ao pesquisarmos mais acerca dos seus filhos: Maria, primogénita e filha do primeiro matrimónio, que foi batizada a 4 de Dezembro de 1670⁸, Mariana, a primeira do segundo matrimónio, batizada a 2 de Janeiro de 1684, Joana, que foi batizada a 15 de Maio de 1686, e Pedro, batizado a 12 de Fevereiro de 1689, compreendemos que a escolha de D. Luís Álvares Pires de Castro (1644-1720), 2.º marquês de Cascais, para padrinho da sua filha Joana, e de D. Francisco de Meneses (1673-1743), 4.º conde de Ericeira para padrinho de seu filho Pedro, são de grande importância para esta questão⁹. Tais eleições, e particularmente a última, permite colocar pela primeira vez o artista no círculo da afamada *Academia dos Generosos*, liderada pelo conde de Ericeira. A erudição subjacente a vários escritos de Luís Nunes Tinoco,

177 tal como Ana Hatherly e Luís de Moura Sobral já haviam

sublinhado, e o conhecimento das obras de Plínio-o-Velho e Vicente Carducho, entre muitos outros filósofos e teóricos de arte, seguramente justificado pelo contacto com bibliotecas, como aquela que se sabe ter sido a dos condes da Ericeira no seu palácio da Anunciada, remete o conhecimento que este artista tinha para um plano muito superior ao que modelava a formação da maioria dos seus pares, essencialmente formatados pelo contacto com a tratadística. A coadjuvar esta ideia de proximidade à família Ericeira, acrescente-se ainda o facto de sabermos já ter existido um contacto entre D. Fernando de Meneses (1614-1699), 2.º conde desse título, e seu pai, João Nunes Tinoco, uma vez que a 27 de Agosto de 1668 é celebrado um ajuste notarial no conhecido palácio da Anunciada com o procurador da irmandade de Santa Cruz e Passos de Cristo do convento da Graça de Lisboa, para o arquiteto fazer uma planta para a obra da casa da tribuna da capela-mor do igreja do suprarreferido convento, que "*he delle Conde*"¹⁰.

Imagem 1 Planta para as casas de António de Cavide em Chelas, assinada por João Nunes Tinoco, 1651.

ARQUIVO NACIONAL DE BELAS-ARTES (Lisboa), Cx. 88 A, Gav. 5, Pasta 54, Des. N.º 881.



João Nunes Tinoco (c. 1631-1690)

Quanto às obras para a cidade de Lisboa, sabe-se que João Nunes Tinoco se dedicou à cartografia e que projetou obras de natureza militar, mas também edifícios civis e religiosos. Nesses dois últimos âmbitos, destacamos como menos explorados pela historiografia da arte os trabalhos empreendidos para a concretização das casas de D. António de Ataíde, 5.º conde da Castanheira e 1.º conde de Castro Daire, na Calçada de Nossa Senhora da Glória, em Lisboa (c. de 1647)¹¹, bem como o legado gráfico por si autografado para as casas de António de Cavide em Chelas (1654)¹² (Imagem 1) e o registo da autoria de outras localizadas no Poço do Borratém (1655)¹³. De destacar ainda, é o facto de ter intervindo nas obras do claustro grande, igreja e sacristia do convento de S. Francisco de Xabregas (1652)¹⁴, de ter riscado o convento de Agostinhos Descalços, no Grilo (c. 1663)¹⁵, bem como a planta para a reconstrução da igreja de S. Miguel de Alfama de Lisboa (entre c. 1666 e 1678)¹⁶.

(Imagem 2)

Igual destaque merece ainda o facto de o conseguirmos relacionar com o convento de Nossa Senhora da Conceição do Monte Olivete de Xabregas (1666)¹⁷, a igreja de Santiago (entre 1668 e 1670)¹⁸ e a igreja de Santa Justa (1671)¹⁹, para além dos vários pareceres que deu para aqueles que foram considerados os maiores estaleiros da arquitetura lisboeta de Seiscentos - o mosteiro de São Vicente de Fora, o colégio de Santo Antão-o-Novo e a igreja de Santa Engrácia (Imagem 3 e 4). A sua capacidade de executar obras de carácter ornamental permitiu-lhe ainda conceber projetos de jardins, diversas obras de arte efémera, decoração de arcos de igrejas, retabulística e ourivesaria. No que à arte retabular concerne, tomada como exemplo por ser quantitativamente expressiva na sua produção laboral, são-lhe devidos os seguintes riscos para templos da cidade de Lisboa: o do retábulo-mor da igreja de Santa Justa (1661)²⁰, o do retábulo da igreja de Nossa Senhora do Loreto (1668)²¹ e o do retábulo da capela-mor da igreja do convento de Santa Teresa de Carnide (1671)²². A estes exemplos, adicione-se novamente a notícia da traça da tribuna para a capela-mor da igreja do convento de Nossa Senhora da Graça de Lisboa, anteriormente mencionada por Ayres de Carvalho como tendo sido a capela do Santo Cristo do mesmo local, gizada c. de 1667 e concretizada por volta de 1669²³. (Imagem 5)

Para além dos anteriores trabalhos, constantes na sua maioria no elenco por nós fixado em estudos precedentes, destaque-se a novidade de ter realizado o risco para o arco que separava

a capela-mor da nave, da primitiva igreja de Santo Estêvão de Alfama, pelo qual recebeu 2.000 réis no ano de 1676²⁴. A essa notícia, acrescenta-se ainda outra - a circunstância de também ter dado resposta a encomendas de portadas de manuscritos -, como se verifica com aquela desenhada para a obra *Architectonica Militar* de Luís Serrão Pimentel, datada de 1661²⁵, que coloca este artista numa área de ação mais próxima daquela que sabemos ter sido a preferida de seu filho. Por fim, o facto de ter gizado em 1689 a igreja de S. Martinho ao Limoeiro, por solicitação de D. Luís de Lencastre (1644–1704), conde de Vila Nova de Portimão, corrobora novamente a perspetiva de um artista que dá resposta aos pedidos das elites²⁶.

Imagem 3 Planta para a igreja de Santa Engrácia de Lisboa, assinada por Tinoco, s.d.
ARQUIVO NACIONAL DE BELAS-ARTES (Lisboa), Cx. 85 A, Gav. 2, Pasta 17, Des. N.º 539.

Imagem 4 Planta para a igreja de Santa Engrácia de Lisboa, assinada por Tinoco, s.d.
ARQUIVO NACIONAL DE BELAS-ARTES (Lisboa), Cx. 85 A, Gav. 2, Pasta 17, Des. N.º 540.



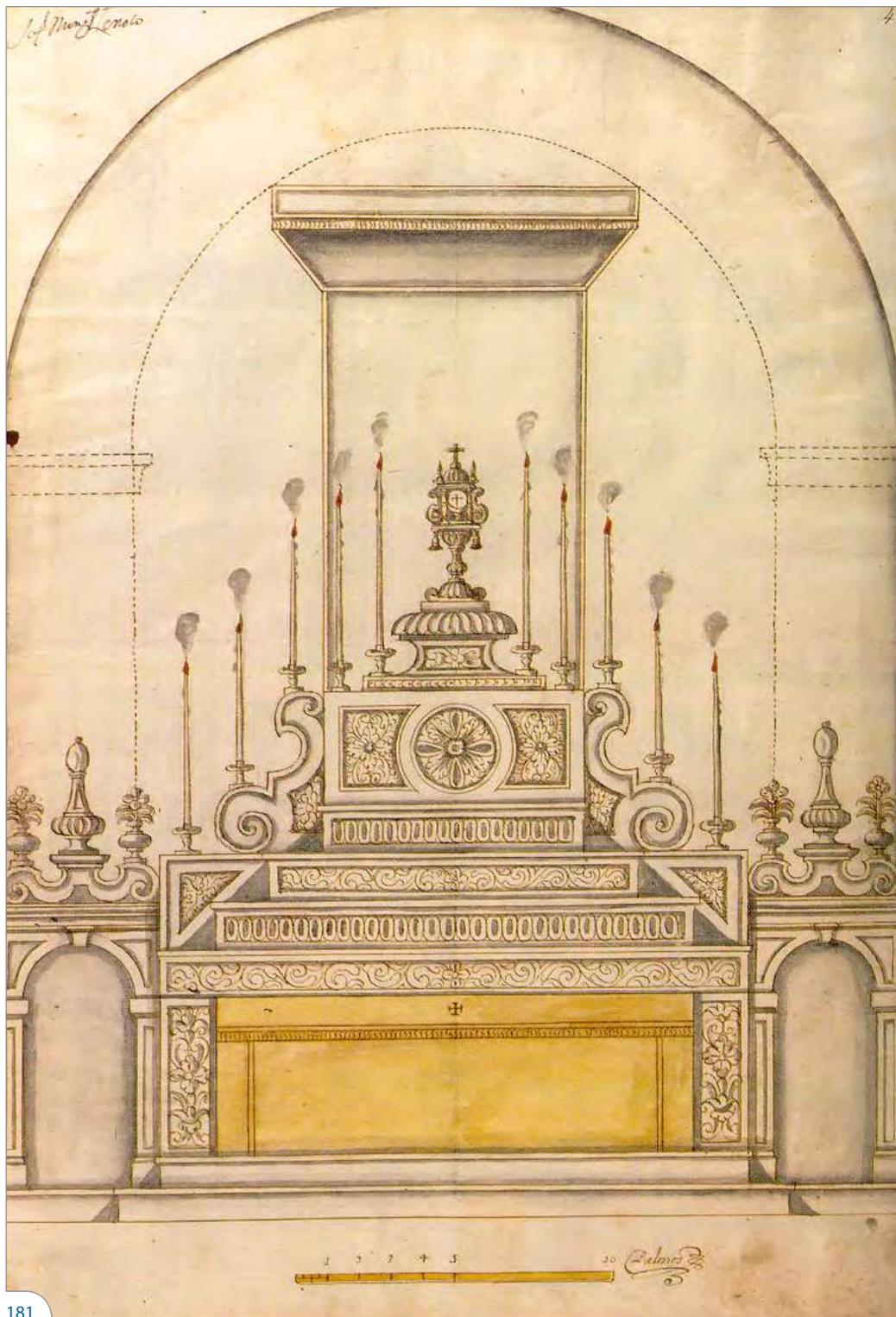


Imagem 5 Desenho de um altar com tribuna, assinado por João Nunes Tinoco, c. 1656. BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL (Lisboa), Secção de Reservados, Cod. 265, s. n.º (http://purl.pt/916/4/cod-256_PDF/cod-256_PDF_24-C-R0072/cod-256_0000_capa-capa_t24-C-R0072.pdf)

Luís Nunes Tinoco (c. 1642-1719)

Luís Nunes Tinoco dedicou-se essencialmente à arte do desenho de frontispícios de manuscritos, segundo se conseguiu apurar até à data. Tratadas muitas vezes como se objetos arquitetónicos fossem, essas portadas denotam que o campo de ação do neto de Pedro Nunes Tinoco foi efetivamente mais próximo da arte da caligrafia. Com efeito, nos diversos trabalhos da sua autoria que conseguimos elencar, destacamos: *Retratos de Várias Aves. Tirados do Natural e Outros Retratos assim de Passaros, como de animaes quadrupedes, & alguns fabulosos, & menos naturaes*, redigido e iluminado no ano de 1666²⁷, *Compromisso da Irmandade dos Escravos do Santíssimo Sacramento* do mosteiro de São Vicente de Fora, de 1670 e *Compromisso da Irmandade da Sacratíssima Virgem Nossa Senhora da Vida* da igreja do Espírito Santo de Alcochete, de 1672²⁸. Aos anteriores manuscritos iluminados, acrescentamos ainda da sua criação: *Estatutos da Irmandade do Senhor dos Passos do Mosteiro dos Jerónimos*, datado de 1672²⁹ (Imagem 6 e 7), e particularmente um livro de acórdãos com frontispício decorado com pórtico de colunas salomónicas coroado por um nicho, onde se visualiza Santa Catarina, com um anjo de cada lado, datado do ano seguinte³⁰. Este último trabalho reforça particularmente a ideia que o riscador não só dominava o desenho perspetivado, como também os programas decorativos comumente utilizados na arquitetura, como é o caso das colunas de fuste espiralado. Outro exemplo que dá volume ao *corpus* iconográfico de Luís Nunes Tinoco é o caso do *Compromisso da Irmandade de N. S. Do Porto Salvo do Lvgar de Caspolima*, desta vez datado do ano de 1675, e recentemente adquirido pelo Arquivo Nacional da Torre do Tombo³¹. Por fim, é na década de oitenta, e mais concretamente em 1687, que realiza aquela que tem sido considerada por muitos autores como a sua melhor obra gráfica: *A Pheniz de Portugal Prodigioza em seus Nomes D. Maria Sofia Isabel Raynha Serenissima, & Senhora Nossa*³². Apesar de não se conhecerem muitas mais obras datadas nos anos subsequentes, são-lhe ainda devidas: o *Elogio da Pintura*³³, um *Promptuario Poetico*³⁴ e no âmbito da literatura algumas décimas do *Ramalhete Apolineo* de Francisco de Sousa Almada (1714)³⁵. A importância que teve na qualidade de debuxador e iluminador ter-lhe-á valido a entrada na irmandade de pintores de S. Lucas, onde desempenhou as funções de mordomo entre 1689 e 1690³⁶. A sua ligação a irmandades de ofícios, como a anterior, não o terá no entanto afastado da sua paróquia, Santa Ana, a qual também muito honrava ao ser escrivão da confraria de Nossa Senhora das Virtudes³⁷. O reconhecimento do seu valor por parte

dos monarcas valeu-lhe ainda que em 1701 fosse feito fidalgo escudeiro³⁸ e que a 15 de Fevereiro de 1716 lhe fosse concedida uma tença de 20.000 réis pela "(...) *formatura e reformulação dos Livros dos novos direitos o que fez escrevendo alguns delles e fazendo as tarjas dos livros e mais titulos com grande perfeição* (...)"³⁹.

Imagem 6 Desenho do frontispício dos Estatutos da Irmandade do Senhor dos Passos do Mosteiro dos Jerónimos, de Luís Nunes Tinoco, 1672.

Publ. por Anísio FRANCO (dir. de), *Jerónimos – Quatro Séculos de Pintura*, Vol. II, Lisboa, 1992 (catálogo), p. 205.



Convergências e elementos diferenciadores

Embora se reconheça, tal como foi acima mencionado, alguma desigualdade no que à produção destes dois artistas concerne, o fio condutor que une as suas atividades é indubitavelmente a arte do debuxo. Com traças e grafias muito idênticas, sobretudo aquelas utilizadas nas suas assinaturas, o tempo terá sido o principal responsável pelo desaparecimento de outras obras de Luís, para além das que se inscrevem na decoração de livros. Esses trabalhos, constantes no que à composição muitas vezes refere, suscitam questões concernentes aos conhecimentos arquitetónicos que esse artista possuía. Já seu pai, com desenhos que denotam maior diferença gráfica entre si, terá passado por diversas fases da sua carreira. Denunciam possivelmente esses momentos as diversas assinaturas constantes em desenhos seus, e que merecem ser aqui salientadas. Veja-se pois o facto de, no já mencionado projeto para as casas de António de Cavide em Chelas, figurar uma assinatura muito idêntica àquelas constantes na maioria da documentação manuscrita, bastante diferenciada da grafada no desenho para um altar, pertencente ao espólio da Biblioteca Nacional de Portugal⁴⁰. Essa assinatura é, por sua vez, mais próxima daquela rubricada pelo mesmo mestre num projeto para um arco de uma capela, com seu altar e retábulo, constante do anterior códice⁴¹. Essas variações, que podem encontrar justificação no facto de terem sido registadas em diferentes momentos da carreira do artista, podem servir para avançar com uma nova proposta de autoria para os dois projetos para a igreja de Santa Engrácia, atribuídos por Ayres de Carvalho e Paulo Varela Gomes ao Padre Tinoco da Silva, ou para envolver estes desenhos em maiores incertezas, pois à luz destas novas interpretações, as traças tanto podem ser do presbítero, como do afamado "architeto da casa da Rainha"⁴². Apesar de nestes dois projetos estar só a rúbrica "Tinoco", a grafia é indubitavelmente mais próxima daquela estante no debuxo das casas de António de Cavide, pelo que parece não oferecer grandes dúvidas a esta última hipótese de atribuição. Luís Nunes Tinoco, por sua vez, no que à arte do desenho refere, parece apresentar uma particular constância, quer no grafismo dos seus trabalhos, quer nas suas assinaturas, destacando-se particularmente no caso da obra *A Pheniz de Portugal*, pela maior liberdade expressiva e por denotar de forma mais incisiva um maior conhecimento da arquitetura, como teve oportunidade de revelar ao fixar a cidade e o terreiro do Paço. A própria composição gráfica do frontispício do códice, com *lettering* similar àquele exibido na portada dos *Estatutos da Irmandade do Senhor dos Passos do Mosteiro dos Jerónimos*, também valida a

183 ideia de uma certa imutabilidade na sua produção laboral.

Nota final

A caracterização da vida e obra destes dois artistas da cidade de Lisboa, onde ainda persistem inúmeras irresoluções, permite compreender brevemente a importância que pai e filho tiveram na esfera da corte e o papel que desempenharam junto da Igreja, enquanto encomendadora de edifícios e de portadas. Salientando-se na arte do desenho, dedicaram a sua vida a diferentes campos de ação. João Nunes Tinoco traçou construções religiosas e civis e respondeu a outras encomendas artísticas que passaram pela arte efémera e a retabulística. Luís Nunes Tinoco debuxou portadas de obras de natureza religiosa e concebeu figuras imaginárias, que ganharam vida ao fazerem parte de diversos eventos da capital, como ocorreu com as celebrações em torno da chegada da rainha D. Maria Sofia Isabel a Lisboa. Os seus desempenhos valeram-lhes por diversas vezes o reconhecimento régio e a cultura visual que ambos possuíam ainda hoje é reconhecida pela comunidade científica que sobre estes dois autores se tem ocupado.

Imagem 7 Desenho dos Estatutos da Irmandade do Senhor dos Passos do Mosteiro dos Jerónimos, de Luís Nunes Tinoco, 1672. Publ. por Anísio FRANCO (dir. de), Jerónimos – Quatro Séculos de Pintura, Vol. II, Lisboa, 1992 (catálogo), p. 203.



Notas

1 Acerca destes dois artistas já tivemos oportunidade de nos reportar na nossa tese de Doutoramento em História (especialidade em Arte, Património e Restauro), apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, intitulada *A Produção Portuguesa de Obras de Embutidos de Pedraria Policroma (1670-1720)*, Lisboa, 2010 (Texto Policopiado), pelo que remetemos uma análise mais aprofundada de algumas das obras aqui mencionada a consulta do capítulo - Responsáveis pela conceção de obras de pedraria policroma, pp. 203-213

2 Sobre João Nunes Tinoco (c. 1631-1690) cf. Francisco Marques de Sousa VITERBO, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988, Vol. III, pp. 112-116, Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do seu Tempo*, Vol. II, Lisboa, Edição do Autor, 1962, "Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal", (Separata da *Revista de Belas-Artes*, n.º 20), Lisboa, 1964, *As Obras de Santa Engrácia e os Seus Artistas*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1971, Vítor SERRÃO, "O Arquitecto Maneirista Pedro Nunes Tinoco. Novos Documentos e Obras (1616-1636)", Lisboa, (Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*), III Série, N.º LXXXIII, 1977, Horácio Manuel Pereira BONIFÁCIO, "Família Tinoco", in José Fernandes PEREIRA (dir. de), *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 483-484, Fausto Sanches MARTINS, *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542 – 1759. Cronologia, Artistas, Espaços*, Vol. I, (Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto), Porto, 1994 (Texto Policopiado), p. 804, Paulo Varela GOMES, *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no Século XVII. A Planta Centralizada*, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2001, p. 168, Rita Pereira dos SANTOS, "A Igreja de S. Miguel de Alfama", in Vítor SERRÃO (coord. de), *Estudos de História da Arte. Novos Contributos*, (coleção Lisboa Arte e História, 2), Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2002, p. 111, João Miguel Ferreira Antunes SIMÕES, *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II: ambientes de trabalho e mecânica do mecenato*, Vol. I, (Dissertação de Mestrado em História, Arte e Teoria do Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), Lisboa, 2002 (Texto Policopiado), pp. 58-61, Vítor SERRÃO, *O Barroco*, (História da Arte em Portugal, 4), Lisboa, Editorial Presença, 2003, pp. 127-128, 134-136 e 145-146, e "Imagens de Devoção ao Serviço da Igreja: A arte da pintura em Santarém nos séculos XVII e XVIII", in *Igreja de Nossa Senhora da Piedade, Santarém - História e Património*, Santarém, APRODER, 2008, pp. 106-111.

Sobre Luís Nunes Tinoco (c. 1642-1719) cf. Francisco Marques de Sousa VITERBO, *op. cit.*, Vol. III, pp. 116-119, Vítor SERRÃO, "O Arquitecto Maneirista Pedro Nunes Tinoco. Novos Documentos e Obras (1616-1636)", (...), Nelson Correia BORGES, *A Arte nas Festas do Casamento de D. Pedro II*, Porto, Paisagem Editora, [1986], p. 71, Horácio Manuel Pereira BONIFÁCIO, *op. cit.*, pp. 483-484, Ana HATHERLY e Luís de Moura SOBRAL, *Elogio da Pintura*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1991, Anísio FRANCO (dir. de), *Jerónimos – Quatro Séculos de Pintura*, Vol. II, Lisboa, 1992 (catálogo), pp. 202-205, João Miguel Ferreira Antunes SIMÕES, *op. cit.*, Vol. I, (...), p. 59, Vítor SERRÃO, *O Barroco*, (...), p. 136, Isabel Drumond BRAGA, "«Para Triunfo da Fé e mayor gloria de Deos»: O Cadafalso do Auto da Fé de Lisboa de 1698 segundo o Projecto do Architecto Luís Nunes Tinoco", in *Artis*, N.º 4, Dezembro de 2005, pp. 191-204, Vítor SERRÃO, "O Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora de Porto Salvo de Caspolima (1675) por Luís Nunes Tinoco e Bento Coelho da Silveira", in *Boletim da Direcção-Geral de Arquivos*, N.º 12, Março de 2010, pp. 10-11 (visualizado em <http://dgarq.gov.pt/files/2008/08/DGARqBolt-12.pdf>, a 24 de Julho de 2013) e Sandra SIDER, "Luís Nunes Tinoco's Architectural Emblematic Imagery in Seventeenth-Century Portugal: Making a Name for Palatine Princess", in *Glasgow Emblem Studies*, Vol. 2, s.d., pp. 63-79 (visualizado em http://www.google.pt/webhp?sourceid=toolbar=&hl=pt-PT&ion1=&qscrl1=&rlz=1T4TEUA_pt-PT__PT488#hl=pt-PT&qscrl=1&rlz=1T4TEUA_pt-PT__PT488&output=search&client=psy-ab&q=SIDER%2C%20Sandra%20tinoco&oq=&gs_l=&pbx=1&fp=27de0c82d1bfc58&ion=1&bav=on.2.or_r_qf.&bv=bv.49641647,d.ZWU&biw=1366&bih=517, a 24 de Julho de 2013).

3 ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO (Lisboa), *Registo Geral de Testamentos*, L.º 58, fls. 23 a 24 v.º, publ. por João Miguel Ferreira Antunes SIMÕES, *op. cit.*, Vol. I, p. 59

4 A.N.T.T., *R.G.T.*, L.º 162, fl. 51 v.º, publ. por Maria João Pereira COUTINHO, *op. cit.*, Vol. I, p. 212

5 A.N.T.T., *Cartório Notarial de Lisboa*, N.º 7 A (actual n.º 15), Cx. 76, L.º 392, fls. 13-14.

6 A informação sobre o primeiro casamento é veiculada a 8 de Outubro de 1686 quando é elaborado um pedido ao monarca, uma mercê com promessa de uma capela, pelo facto de Luís Nunes Tinoco ter sido casado com Adeodata Teresa Sottomayor, cf. A.N.T.T., *Registo Geral de Mercês*, Mercê de D. Pedro II, L.º 1, fl. 264 v.º. Acerca do segundo matrimónio, cuja notícia já tinha sido difundida por Nelson Correia BORGES, *op. cit.*, p. 71, vide A.N.T.T., *Registos Paroquiais de Lisboa*, Casamentos, freguesia de Santa Justa, L.º 5, fl. 226 v.º, onde se pode ler: "(...) Luis Nunes Tinocho filho de Joam Nunes Tinocho, e de Maria Pereira de Souza natural desta cidade de Lisboa que enviou de Dona Adeodata Theresa SoutoMajor (...) Com D. Maria de Aguiar e Miranda filha de Francisco Gorge Fragoso e de Maria de Aguiar e Miranda (...) " (Transcrição nossa) - documento gentilmente cedido por Pedro Almeida Flor, a quem muito agradecemos.

7 A.N.T.T., *R.G.T.*, L.º 162, fl. 51 v.º, publ. por Maria João Pereira COUTINHO, *op. cit.*, Vol. I, p. 212

8 A.N.T.T., *Registos Paroquiais de Lisboa*, Baptismos, freguesia da Pena, L.º 5B, fl. 88 v.º.

9 *Idem, ibidem*, L.º 6B, fls. 5 v.º, 31 e 62, respetivamente

10 A.N.T.T., *C.N.L.*, N.º 12 B (actual N.º 1), Cx. 15, L.º 396, fls. 57 v.º a 58 v.º.

11 Cf. Ayres de CARVALHO, *As Obras de Santa Engrácia e os Seus Artistas*, (...), p. 71.

12 ARQUIVO NACIONAL DE BELAS-ARTES (Lisboa), Cx. 88 A, Gav. 5, Pasta 54, Des. N.º 881

13 Cf. Ayres de CARVALHO, "As Obras de Santa Engrácia e os Seus Artistas", (...), p. 101

14 *Idem, ibidem*.

15 A.N.T.T., *Casa da Rainha*, L.º I, fl. 19 v.º, publ. por Francisco Marques de Sousa VITERBO, *op. cit.*, Vol. III, pp. 115-116

16 ARQUIVO DA IGREJA DE SÃO MIGUEL DE ALFAMA (Lisboa), *Livro I de Receita e Despesa, 1666-1677/78*, fl. 62 v.º, publ. por Rita Pereira dos SANTOS, *op. cit.*, p. 111

17 A.N.T.T., *Casa da Rainha*, L.º I, fl. 19 v.º, cf. Francisco Marques de Sousa VITERBO, *op. cit.*, Vol. III, pp. 115-116

18 ARQUIVO DA IGREJA DE SANTIAGO (Lisboa), *Despesa que se fez nas obras da Tribuna, e Capella-mor desta Igreja de S. Tiago*, fl. 6: "Ao Architecto João Nunes Tinoco - 1.000" (Transcrição nossa). Esta informação já tinha sido ref. por Vítor Serrão em *O Barroco*, (...), p. 135

19 A.N.T.T., *C.N.L.* N.º 1 (actual n.º 2), Cx. 53, L.º 263, fls. 22 v.º-25, ref. por

Ayres de Carvalho em *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Vol. II, (...), pp. 85-86.

20 Ref. por *idem, ibidem*, p. 102-104 e em "As Obras de Santa Engrácia e os Seus Artistas", (...), p. 101. O autor menciona o facto de ter sido executado pelo marceneiro Gaspar dos Reis

21 ARQUIVO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO LORETO (Lisboa), *L.º 13 de Despesas (1667-1668)*, fl. 10 v.º, publ. por Vítor SERRÃO, "Marcos de Magalhães. Arquitecto e Entalhador do Ciclo da Restauração (1647-1664)", in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, N.º 89, Tomo I, 1983, p. 290.

22 Ref. por Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Vol. II, (...), pp. 84-85 e em "As Obras de Santa Engrácia e os Seus Artistas", (...), p. 101

23 Ayres de CARVALHO, "As Obras de Santa Engrácia e os Seus Artistas", (...), p. 101. O autor refere que o instrumento notarial não se outorgou

24 ARQUIVO HISTÓRICO DO PATRIARCADO (Lisboa), *L.º de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de Santo Estêvão de Alfama (1664-1685)*, fl. 20: "Despendeu mais o dito thezoureiro dois mil reis que leuou João Nunes Tinoco de hum papel que fes do resguardo para o arco da Capella mor, e por uerdade fés este acento que assinei Lx 25 de Março de 676 Jozeph Franco Reynel" (Transcrição nossa).

25 Esta obra, recentemente adquirida pela Biblioteca Nacional de Portugal, apresenta no seu frontispício: "*Scrpsit Joannes Nunes Tinoco*", e pode ser visualizada em http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=373%3Aaquisicao-de-quatro-valiosos-manuscritos&catid=49%3Aaquisicoes&Itemid=427&lang=en

26 A.N.T.T., C.N.L., N.º 12 A (actual n.º1), Cx. 68, L.º 290, fls. 19-19 v.º, ref. por Ayres de CARVALHO, "As Obras de Santa Engrácia e os Seus Artistas", (...), p. 102.

27 BIBLIOTECA DA AJUDA (Lisboa), Ms. 49-II-71. Documento divulgado por Francisco Marques de Sousa VITERBO, *op. cit.*, Vol. III, p. 117. Este manuscrito deverá ter pertencido à livraria da Congregação do Oratório

28 Cf. Vítor SERRÃO, "O Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora de Porto Salvo de Caspolima (1675) por Luís Nunes Tinoco e Bento Coelho da Silveira", (...), p. 11.

29 Anísio FRANCO (dir. de), *Jerónimos – Quatro Séculos de Pin-tura*, Vol. II, Lisboa, 1992 (catálogo), pp. 202-205

30 Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Vol. II, (...), p. 112

31 Vítor SERRÃO, "O Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora de Porto Salvo de Caspolima (1675) por Luís Nunes Tinoco e Bento Coelho da Silveira", (...), pp. 10-11.

32 BIBLIOTECA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA (Coimbra), Ms. 346 e B.A., Ms. 52-VIII-37, cf. Nelson Correia BORGES, *op. cit.*, p. 5.

33 Ana HATHERLY e Luís de Moura SOBRAL, *op. cit.*

34 B.N.P., *Secção de Reservados*, Cod. 3166, cf. *idem, ibidem*, p. 13.

35 Francisco de Sousa ALMADA, *Ramalhete Apolineo*, 1715, divulgado por Nelson Correia BORGES, *op. cit.*, p. 74.

36 Notícia dada por Francisco Marques de Sousa VITERBO, *op. cit.*, Vol. III, p. 117 e corroborada por Francisco Augusto Garcez TEIXEIRA, *A Irmandade de S. Lucas*, Lisboa, Imprensa Beleza, 1931, p. 125.

37 ARQUIVO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA PENA (Lisboa), *Livro de Eleições da Irmandade de Nossa Senhora das Virtudes* [da igreja do convento de Santa Ana], fl. 1: "Esta Irmandade tem hum Compromisso antigo que hoje senão observa por estar esta Irmandade muito muito diminuida do que era antigamente. E somente se governa por hum estylo comum de todas as mais Irmandades desta freguesia desde o anno de 1674. the o prezente de 1684.

em que siruo de escriuão della eu Luiz Nunez Tinoco." (Transcrição nossa).

38 Ana HATHERLY e Luís de Moura SOBRAL, *op. cit.*, p. 13.

39 A.N.T.T., *Chancelaria de D. João V*, L.º 8, fls. 73-73 v.º, cf. Nelson Correia BORGES, *op. cit.*, p. 74 e Ana HATHERLY e Luís de Moura SOBRAL, *op. cit.*, p. 13.

40 Vide BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL (Lisboa), *Secção de Reservados*, Cod. 265, s. n.º fl.

41 *Idem, ibidem*

42 A questão das assinaturas dos desenhos e possíveis autorias foi levantada por Ayres de CARVALHO, *As Obras de Santa Engrácia e os Seus Artistas*, (...), p. 33 e assentida por Paulo Varela GOMES, *op. cit.*, p. 279

FÉLIX ADAUCTO DA CUNHA (ACT. 1716 - †1773): MESTRE ESCULTOR E ENTALHADOR DA LISBOA SETECENTISTA. NOVOS CONTRIBUTOS PARA O ESTUDO DA SUA OBRA

Sílvia Ferreira

Instituto de História da Arte da FCSH
Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Concentrando-se na figura e obra do mestre entalhador e escultor Félix Adauto da Cunha, o presente texto tem por objectivo principal a sistematização das suas obras ao longo de cerca de 50 anos de carreira. Figura ainda pouco conhecida da história da arte portuguesa, Félix Adauto trabalhou para as mais ilustres figuras da corte e do clero, adaptando-se com sucesso às várias correntes estéticas do seu mester.

Nota introdutória e alguns dados biográficos

No panorama artístico da Lisboa de Setecentos destacaram-se na produção da arte da talha diversas oficinas lideradas por mestres entalhadores e escultores. Estes, empenhados em dar resposta às inúmeras encomendas destinadas a enriquecer igrejas, capelas e ermidas em Portugal continental, mas também nos territórios ultramarinos de então, integravam um regime de competitividade em grande medida responsável pela qualidade que esta arte alcançou. No conjunto destas oficinas, em que algumas se evidenciavam pela operatividade singular dos seus mestres, emerge aquela da responsabilidade do entalhador e escultor Félix Adauto da Cunha, assim baptizado em homenagem aos santos mártires de Roma, Félix e Adauto, cujo dia se celebra a 30 de Agosto (Imagem 1). Apesar dos registos paroquiais da freguesia de S. Paulo - freguesia onde nasceu e que surge referida nos assentos de baptismo de alguns dos seus filhos - se terem perdido para estas datas, supõe-se que terá nascido no dia dos referidos santos, tendo contraído matrimónio com Joana Baptista de Faria na igreja da Conceição Velha¹. Segundo o seu testamento, sabe-se que teve 14 filhos, sendo que à data da redacção do mesmo apenas 8 estariam vivos². Nos registos paroquiais de Lisboa referenciámos os baptismos de 12 dos seus 14 filhos, com a particularidade de, por vezes, os padrinhos serem personalidades ligadas às obras em que o mestre nessa altura estava envolvido³. Com uma actividade que abrangeu sensivelmente meio século - iniciada nos alvares da centúria de Setecentos -, o seu labor artístico ficou marcado pelas correntes estéticas que vigoraram entre inícios desse século e meados da década de 60.



Imagem 1 Virgem com o Menino, ladeada pelos Santos Félix e Adauto. Catacumbas de Commodilla. Roma.

A sua obra, que hoje sabemos ter sido profícua e plurifacetada, encontra-se ainda maioritariamente por estudar. Algumas obras suas ainda subsistentes encontram-se documentadas, nomeadamente, as imagens de vulto dos quatro Evangelistas que esculpiu em 1725 para a capela-mor da igreja de São Miguel de Alfama ⁴, ou ainda a obra de talha da sacristia, do púlpito e do retábulo-mor da igreja do antigo convento da Madre de Deus de Lisboa. (Imagens 2,3,4,5).

As obras que realizou para este convento de clarissas deverão ter sido as últimas da sua longa carreira, pois referenciamo-lo em 1746 envolvido nas obras da sacristia da igreja, a executar o espaldar do seu arcaz. Mais tarde, concretamente entre os anos de 1759 e 1760, é referido pela documentação a auferir pagamentos pela execução do púlpito desta igreja e de umas credências, na quantia de duzentos e oitenta mil réis. Em 1761 Félix Aducto recebe do mesmo convento catorze mil réis pelo desenho que fez para o retábulo-mor da igreja⁵. À data da elaboração do seu testamento (1764) ⁶, o mestre afirma que já há alguns anos se encontra incapacitado de trabalhar e que tem sido ajudado na sua subsistência pelos seus filhos. Félix Aducto faleceu a 28 de Março de 1773⁷, certamente com uma idade consideravelmente avançada. Foi sepultado na igreja de N.ª S.ª de Jesus da Ordem Terceira de S. Francisco, tal como deixou estipulado em seu testamento, em concordância com a sua ligação profissional e pessoal a este espaço, já que foi durante anos irmão daquela Ordem Terceira.

Figura algo esquecida pela historiografia da arte portuguesa, viu a sua vida e obra reconhecidas pela primeira vez através da investigação preliminar que Ayres de Carvalho lhe dedicou nos já longínquos anos 60 do século passado. De facto, desde essa data até aos nossos dias, as referências a este mestre escultor e entalhador têm sido escassas e sempre no contexto mais amplo da arte barroca de Lisboa, sem se deterem quer nas circunstâncias de produção, quer na análise estilística das suas obras. Com este estudo pretendemos refrescar e dilatar a memória historiográfica sobre a vida e obra deste artista, recorrendo aos novos dados sobre a sua vida pessoal e profissional, que recentemente tivemos a fortuna de localizar. Informações valiosas relativas à esfera pessoal, nas quais se contam, entre outras, definições e relações do agregado familiar, ligações a figuras notáveis da corte, constantes nos assentos de baptismo dos seus filhos, nos contratos de obra que celebrou e mesmo nas suas disposições testamentárias, configuram um panorama completamente novo da vida deste controverso e operoso escultor e entalhador. Paralelamente, novas obras documentadas e ainda subsistentes surgem agora com filiação própria, permitindo cruzar dados da sua vida pessoal com aquela profissional, equacionando-se uma esfera de influência relevante.



Imagem 2 Espaldar do arcaz da sacristia da igreja da Madre de Deus, em Lisboa.

Fotografia de Sílvia Ferreira

Imagem 3 Púlpito da igreja da Madre de Deus.

Fotografia de Sílvia Ferreira.



Imagem 3 Púlpito da igreja da Madre de Deus.

Fotografia de Sílvia Ferreira.



Percursos Profissionais

A sua carreira é documentada pela primeira vez em 1716, quando o Conde de Vila Nova, D. Luís de Lencastre manda pagar ao mestre a quantia de 228 mil réis pela obra do retábulo e tribuna que este estava a executar para o altar-mor da igreja de Santo André de Estremoz⁸. A apetência dos encomendadores mais esclarecidos, e não só, pelo trabalho dos mestres entalhadores e escultores da escola de talha de Lisboa é notória, desde que esta arte se começou a afirmar como um dos veículos preferenciais de consolidação do poder religioso e civil. Inúmeros foram os mestres lisboetas chamados para colaborarem em grandes empreitadas de obras de talha no território da órbita da capital. Casos notórios são os das zonas a Oeste de Lisboa, do Ribatejo e do Alentejo, em cujas igrejas estão já documentadas várias intervenções de mestres de Lisboa⁹. A partir desta data, com interregnos temporais significativos, notícias sobre o seu labor artístico vão-nos chegando por via das mais díspares fontes. Em 1717 sabemos-lo membro da mesa da irmandade das Almas do convento da Santíssima Trindade de Lisboa¹⁰, posição que poderá ter-lhe granjeado a oportunidade de trabalhar na sua arte para o mesmo convento. Como sabemos, a relevância das irmandades enquanto organizações de protecção e mesmo de projecção social dos seus membros era notória à época. O facto de artistas que trabalhavam preferencialmente para estes espaços fazerem parte dos seus membros, colocava-os no lugar certo para eventualmente serem os escolhidos quando se pretendia renovar uma capela, ou mesmo construí-la de raiz¹¹. O ano de 1725 marca a data em que celebra contrato com os padres da Ordem Terceira de S. Francisco do convento de Jesus, a fim de lhes executar o retábulo-mor da sua igreja segundo um desenho seu¹², o que vem confirmar a capacidade do mestre, não só na arte do entalhe, mas igualmente naquela do desenho de estruturas retabulares, aptidão que não se confirmava em todos os seus colegas de ofício, mas apenas naqueles mais habilitados e com as qualificações necessárias para executar projectos de obra. O contrato especifica: "(...) *estão contratados assinados e de acordo em elle mestre Felix Aduato fazer a Tribuna e Retabolo da capella mor da sua igreja na forma do risco que para este effeito tem feito e por*

Imagem 4 Pormenor do púlpito da igreja da Madre de Deus. Fotografia de Sílvia Ferreira



elles partes todos assinado (...)”. O domínio da arte do desenho era ferramenta fundamental e estruturante para a realização da obra de talha. Por tal, assistimos a situações em que os desenhos eram executados por determinados mestres já reconhecidos nessa valência e depois entalhados por colegas que plasmavam na madeira o que os primeiros tinham idealizado no papel. Era frequente em contratos de obra referir-se a autoria do “risco” ou “debuxo” e a necessidade incontornável de ser seguido em todas as suas



especificações pelo executante. A vistoria era uma figura contratual igualmente relevante, pois aferia no final a adequação da *“obra acabada e assentada em seu*

lugar” com o projecto inicial¹³.

A estreita ligação com os padres da Ordem Terceira do convento de N.ª S.ª de Jesus de Lisboa confirma-se em outros momentos, como por exemplo, no contrato de obra datado de 23 de Abril de 1731, ajustado entre a Ordem

Terceira de S. Francisco do convento de Jesus e o mestre dourador José Gonçalves Soares, a fim de este executar *“(…) a obra do Dourado na sua Igreja a saber na charolla do Santo Christo os dous órgãos que se achão no choro e a frontaria delles.*

Os dous púlpitos e a pintar o tecto debaixo do mesmo choro, e proseguir na pintura na mesma forma em que a outra se acha tudo aquellas perfeições e primor que pede a arte (…), contrato no qual testemunham Félix Aducto

da Cunha e o seu filho João Cipriano¹⁴. Não será de afastar a hipótese de que estes elementos de talha que naquele momento estão a ser alvo de contrato de douramento tenham sido executados na oficina de Félix Aducto, que levava consigo o seu filho Cipriano, quiçá por essa data já aprendiz de entalhador. (Imagens 6 e 7).

De igual forma, embora sem prova documental, estão-lhe atribuídos os dois retábulos do transepto da actual igreja paroquial de N.ª S.ª das Mercês, antiga dos padres franciscanos da Ordem Terceira de Jesus, assim como o retábulo de N.ª S.ª da Boa-Morte na igreja da Madre de

Deus de Lisboa, três retábulos que poderemos situar nos anos 40 de 1700. As afinidades estilísticas são evidentes entre os três altares, aliás Robert Smith qualificou estas peças como pertencendo à oficina do *“mestre de S. Francisco”*¹⁵. Pela estreita ligação que Félix Aducto teve com estas duas casas de carisma franciscano e pelas afinidades estilísticas que acima referimos, a probabilidade de estes retábulos terem sido executados pela sua oficina apresenta-se como uma hipótese forte.

Quatro anos mais tarde, em 1735, referenciamo-lo a receber pagamento pela execução de uma banquetta encomendada pela irmandade de Nossa Senhora do Rosário, com capela na igreja do mosteiro do Santíssimo Sacramento de Alcântara de monjas dominicanas¹⁶. A documentação refere que: *“Despendeo mais o dito thezoureiro com a banquetta que se mandou fazer para o altar ao entalhador Felix Aducto...9.0600”*. O que se torna relevante na apreciação do quotidiano profissional destes mestres é a variedade de empreitadas que tomavam em mãos. Desde as mais grandiosas, como um retábulo-mor, caso do da igreja do antigo convento dos franciscanos de N.ª S.ª de Jesus de Lisboa, passando pela obra escultórica dos quatro Evangelistas da igreja de S. Miguel de Alfama, ou mesmo pela do retábulo-mor da igreja da Madre de Deus, até às



mais singelas e, aparentemente desprovidas de grande impacto, como a de uma banqueta para um altar, que lhe rendeu a modesta quantia de cerca de nove mil réis, todas as obras eram dignas de ser aceites e teriam de ser executadas com o mesmo empenho e perfeição *“na forma que pede a arte”*. (Imagem 8) Seis anos medeiam a obra da banqueta da capela do Rosário da do retábulo-mor da capela da irmandade da Santa Casa da Misericórdia de Sesimbra, encomendada em 1741, e que chegou até aos nossos dias. Um excerto do ajuste notarial informa-nos dos detalhes do acordo: *“Aos cinco dias do mes de Novembro de mil e settesentos e quarenta e hum annos no consistorio desta Santa Caza da Mizericordia desta villa de Cezimbra estando em Meza redonda o Provedor Escrevão Thesoureyro Procurador e os mais Irmãos da Mesa, assentarão e detriminarão que visto a Igreja se achar com a capella Mor emprefeita de comum consentimento de todos resolverão que se fizessem na ditta capella mor huma trebuna de emtalho, e da mesma sorte tambem os frizos de emtalho para os apaynelados dos lados da capella mor (...) a qual obra foi ajustada em Duzentos e setenta mil reis, os quajs se handem dar em tres pagamentos a saber o primeyro pagamento no principio da obra, quando se fes a escretura o segundo pagamento quando se assentar assim a trebuna como os caxilhos como consta da escretura, que asignamos com o entalhador Felis Adausto (...)”*¹⁷. Este exemplo comprova uma vez mais a extensão territorial que a escola de talha de Lisboa detinha. Toda a área geográfica envolvente da capital, as diversas vilas e aldeias, e mesmo cidades, buscavam em Lisboa a mão-de-obra qualificada para a execução dos altares das suas igrejas. Não é raro encontrar-se fora da capital, e não só em localidades tão relevantes em termos populacionais e estratégicos como Setúbal, Évora ou Beja, mas também naquelas mais recônditas, estruturas retabulares de grande envergadura e certamente de execução bastante onerosa. A grande relevância dada pelas populações à melhor e mais vetusta ornamentação dos templos das suas terras, quer estes fossem simples capelas ou imponentes igrejas de conventos e mosteiros era uma constante que está documentada em várias fontes históricas.

Imagem 6 Altar de Nossa Senhora do Patrocínio na igreja das Mercês.
Fotografia de Sílvia Ferreira

Imagem 7 Pormenor do altar de Nossa Senhora do Patrocínio na igreja das Mercês.
Fotografia de Sílvia Ferreira

As intervenções na igreja de Nossa Senhora da Pena de Lisboa

Como já é reconhecido, através dos estudos dedicados a esta temática, uma oficina de talha com alguma expressividade operativa não se limitava a executar uma única obra por ano, habitualmente tinha em mãos diversas empreitadas, nas quais os vários oficiais estavam envolvidos sob a supervisão do mestre¹⁸. Só assim se compreende que no caso de Félix Aduacto, o referenciamos a trabalhar para a Santa Casa da Misericórdia de Sesimbra, ao mesmo tempo que intervém em obras de talha na igreja de Nossa Senhora da Pena de Lisboa, entre os anos de 1740-1745. A documentação aponta diversas intervenções suas na obra de talha da igreja, embora por vezes seja omissa na especificação do trabalho exacto. Entre as obras que realizou para este templo paroquial, as que mais se destacam são os dois púlpitos que se localizam afrontados entre si na nave da igreja. (Imagens 9, 10 e 11). Desde há muito tempo admirados e descritos pelos investigadores em história da arte, os púlpitos da igreja de N.ª S.ª da Pena de Lisboa permaneciam sem autoria nem data concreta de execução. No entanto, tivemos a fortuna de recentemente localizar e trabalhar a documentação que nos fornece esses dados e que nos coloca algumas questões de relevo relativamente aos

Imagem 8 Altar-mor da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Sesimbra.

Fotografia de Carlos Sargedas

Imagem 9 Púlpito do lado da Epístola da igreja de Nossa Senhora da Pena, em Lisboa. Fotografia de Sílvia Ferreira

Imagem 10 Pormenor do púlpito da igreja de Nossa Senhora da Pena. Fotografia de Sílvia Ferreira



passos de execução dos mesmos. Hoje sabemos que estas peças foram executadas entre os anos de 1744-1745. Nesta última data registam-se sucessivos pagamentos ao mestre pela obra¹⁹. Esta não seria a primeira colaboração de Félix Aduacto em obras de talha na igreja de N.ª S.ª da Pena, pois referenciamo-lo já em 1740 a trabalhar em outros adornos para a igreja, como por exemplo, a cimalha, o arco do coro e intervenções não discriminadas na capela-mor: *“Despendeo maes o dito procurador com a talha, simalha da Igreja e que se acha feita the o presente; seguintes das capellas jornaes dos officiaes compras de madeiras desmanchos de andaimes e fazedura de outros, pregaria e outras miudezas que tudo emportou /fl. 13/ segundo os roes do mestre entalhador Feliz Aduacto em sento e desasete mil nouesentos e sincoenta [reis]”*²⁰. Como referimos acima, a obra dos púlpitos terá decorrido entre 1744-1745, recebendo para o efeito Félix Aduacto vários pagamentos parcelares, de entre os quais se destacam para além da obra dos púlpitos em si mesmos, *“a obra de talha que fez nas ilhargas, ou lados dos mesmos púlpitos”*²¹, auferindo por tal trabalho dezanove mil e duzentos reis. Outra obra que lhe foi paga à parte foi a do remate dos púlpitos, que custou à irmandade do Santíssimo da igreja da Senhora da Pena, a quantia de quarenta e três mil e duzentos reis. Os pagamentos faseados feitos ao mestre somam uma quantia de duzentos e cinquenta e quatro mil e quatrocentos reis, devidos apenas pelo trabalho de talha e escultura que o mesmo efectuou.



No entanto, esta obra englobava outros materiais e despesas que teriam de ser feitas para a mesma poder ser dada como finalizada. Referimo-nos concretamente aos gastos apresentados *“com a ferrage, que se mandou fazer para a segurança dos pulpitos, e pregos para os varões se segurarem”*, despesa que somou a quantia de vinte e dois mil e quatrocentos réis. De igual forma reconhecemos pagamentos com a mão-de-obra para efectivar esse mesmo trabalho: *“Despendeo com o pedreiro, que meteo os ferros, e mais obra, que foy necessaria para os pulpitos seis mil quinhentos e oitenta reis”*.

Tal como qualquer outro equipamento de talha executado para o interior de um templo, na época em estudo, os pulpitos da igreja de N.ª S.ª da Pena destinavam-se a receber o douramento correspondente que equivaleria à obra perfeitamente finalizada. De facto, assinala-se na documentação essa intenção, pois registam-se pagamentos ao *“mestre pintor Guilherme da Costa de jornaes, aparelhos, e colas, que se gastarão na obra dos pulpitos, e remates”* na quantia de oitenta e dois mil trezentos e vinte réis e ao mestre Manuel Nogueira bate-folha, pelo ouro que forneceu para se dourarem os pulpitos, vinte e oito mil e oitocentos réis. Os motivos pelos quais estes pulpitos nunca chegaram a ser dourados continua a ser uma incógnita para nós. O que se torna claro é que entre os anos de 1740-45, a igreja de N.ª S.ª da Pena estava sob uma azáfama construtiva de obra de talha e douramento por parte da irmandade do Santíssimo Sacramento e que o mestre entalhador e escultor Félix Adauto da Cunha participou com regularidade nesses trabalhos. (Imagem 12)

Ao folharmos o livro de Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, concernente aos anos de 1740-45, e confirmando o que acima referimos, constata-se que o maior empreendimento nesse espaço de tempo foi o douramento total do imponente altar-mor da sua igreja, cuja obra de talha tinha sido terminada no início dos anos 20 de 1700²². Vários gastos discriminados,

constantes no mesmo livro de contas, referem os sucessivos pagamentos feitos pela irmandade na compra do ouro ao mestre bate-folha Manuel Nogueira e ao mestre que dourou toda a máquina retabular, Guilherme da Costa, saldando-se a importância final em cerca de dois contos de réis, uma quantia bastante elevada e que deve ter deixado a modesta irmandade do Santíssimo da igreja de N.ª S.ª da Pena com os cofres exangues.





Nota final

Com uma carreira dilatada no tempo e profícua nas obras, Félix Aducto da Cunha é um caso de estudo exemplar. Trabalhando desde os alvares do século XVIII, foi consolidando e firmando o seu percurso profissional na estreita relação com os seus encomendadores e mecenas. Como referimos, as interações que por vezes estabeleceu com os contratantes do seu mister, convidando-os para apadrinharem alguns dos seus 14 filhos, reforçou os laços entre as famílias e permitiu-lhe o mais estreito contacto com figuras da corte portuguesa e com figuras proeminentes do clero. O seu longo percurso revela-nos ainda a pluralidade da sua obra, traduzida em desenhos para retábulos, obra de entalhe destes mesmos equipamentos litúrgicos, obra de escultura de imagens de santos, execução de banquetas, púlpitos e todas as outras peças que constituem o universo da talha dourada que Robert Smith apelidou de “complementar”. Tendo-se mantido activo e com encomendas relevantes ao longo dos anos em que exerceu o seu ofício, Félix Aducto reflecte exemplarmente a figura do mestre entalhador que soube adequar-se aos vários momentos estilísticos que a arte da talha conheceu. No início do século XVIII, em 1716, quando documentamos a sua primeira obra, certamente que entalharia segundo os cânones do gosto de “estilo joanino” muito influenciado pela arte romana de seiscentos, enquanto nos anos quarenta da mesma centúria já reconhecemos na sua obra traços da linguagem regência e *rocaille* de influência francesa. No final da sua carreira, perto dos anos 60 de 1700, quando lhe é encomendado o desenho do retábulo-mor da igreja da

Imagem 10 Pormenor do púlpito da igreja de Nossa Senhora da Pena. Fotografia de Sílvia Ferreira

Madre de Deus, uma vez mais, o mestre responde com uma obra que honra a actualidade estilística vigente ao tempo. Com uma carreira tão longa e profícua, ao terminarmos este texto fica-nos a certeza que os dados que apresentámos sobre Félix Adauto da Cunha são fragmentos de um percurso bem mais rico, a que porventura a investigação constante poderá ir aduzindo outros na construção de uma panorâmica ainda mais consistente da sua vida e obra.

Imagem 12 Pormenor do altar-mor da igreja de Nossa Senhora da Pena. Fotografia de Sílvia Ferreira



Notas

1 Informação constante de alguns dos assentos de baptismo dos seus filhos, nomeadamente no registo de "(...) Feliciano filho de Felix Adauto da Cunha, baptizado nesta freguesia, e de Joanna Baptista, baptizada na freguesia de São Julião desta cidade e recebidos na Misericórdia de Lisboa oriental (...)". (negrito nosso). Cf. ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO, *Registos Paroquiais*, Livro de Baptismos da Freguesia de Santa Catarina, L.º 9 (1721-1731) microfilme 1065, fl. 54. Publ. por Susana FLOR, "Do seu tempo fazia parelha aos mais..." Marcos da Cruz e a Pintura Portuguesa do Século XVII, Vol II, tese de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002, Doc. n.º 29.

2 "(...) E tam bem declaro que do dito matrimónio com a dita minha mulher Joanna Bautista de Faria tive 14 filhos dos quais existem 8 uiivos e huma Nora uiuua com dois Netos (...)". Cf. ANTT, *Registo Geral de Testamentos*, L.º 303, fls. 129 v.º - 131 v.º.

3 É o caso particular dos baptismos de José em 17 de Fevereiro de 1715 em que foi "(...) Padrinho o Conde Barão D. Jozeph Lourenço de Alencastre (...)" e de Manuel em 13 de Março de 1730 no qual foi "(...) Padrinho com a licença necessária o Padre Frei Manoel de São Hyeronimo, Provincial da Religião Terceira de São Francisco (...)". Cf. respectivamente ANTT, *Registos Paroquiais*, Livro de Baptismos da Freguesia de Santa Catarina, L.º 8 (1701-1721) microfilme 1065, fl. 185 v.º. O padrinho de José poderá estar ligado por laços familiares a Luís de Lencastre, o encomendador da obra de talha da capela-mor da igreja de Santo André de Estremoz. A proximidade da data deste baptismo (1715) e a data em que se registam pagamentos ao mestre pela referida obra (1716) reforçam esta possibilidade e ANTT, *Registos Paroquiais*, Livro de Baptismos da Freguesia de Santa Catarina, L.º 9 (1721-1731) microfilme

1065, fl. 251. Publ. por Susana FLOR, *op. cit.* Doc. N.º 29. Destaca-se no assento de baptismo de Manuel, o padrinho, o padre frei Manuel de São Jerónimo, que à data era Provincial da Ordem Terceira de São Francisco. Sabemos, por outras fontes documentais, que Félix Aduacto pertencia à irmandade da Ordem Terceira de Jesus e que executou obras de talha destinadas à igreja da referida ordem religiosa, nomeadamente em 1725, quando executa o retábulo-mor da igreja, documento no qual surge o nome de frei Manuel de S. Jerónimo referido como “ministro”. Na data do baptismo de Manuel (1730) já Provincial da Ordem.

4 Trabalho que não agradou à irmandade e que seria posteriormente refeito por Santos Pacheco de Lima, ficando apenas da intervenção de Aduacto as estátuas dos quatro Evangelistas. Cf. Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. II, Lisboa, 1950, p. 266 e Ayres de CARVALHO, “Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal” (separata de *Belas-Artes*, n.º 20), Lisboa, 1964, pp. 62-63.

5 Dados sobre a obra de talha da sacristia da igreja da Madre de Deus são sistematizadas por Luís KEIL, “As Obras da Sacristia da Madre de Deus em 1746”, *Boletim de Arte e Arqueologia*, n.º 1, 1921, pp. 37-48. Relativamente ao púlpito e ao trabalho destinado ao altar-mor, cf. BIBLIOTECA DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, *Reservados*, “Livro que serve para lançar as Contas que se fazem das esmollas que os devotos dão a Nossa Senhora Madre de Deos e a despeza que se fez com as diittas esmolmas”, n.º 2118. Publ. por Maria João Vilhena de CARVALHO, “Imagens Milagrosas e Obra Dourada: A Escultura e a Talha”, in *Igreja da Madre de Deus. História, Conservação e Restauro*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2002, p. 79, nota 36.

6 ANTT, *Registo Geral de Testamentos*, L.º 303, fls. 129 v.º - 131 v.º

7 ANTT, *Registos Paroquiais da freguesia das Mercês*, óbitos, L.º 2, rolo 1040, fl. 72.

8 ANTT, *Arquivo da Casa de Abrantes*, n.º 99- n.º 2105. Publ. por Susana FLOR, *op. cit.*, Doc. n.º 28. A igreja de Santo André de Estremoz terá sido mandada construir por D. Pedro de Lencastre em 1705 e finalizada em 1724. A sua abóbada sofreu derrocada em Outubro de 1940. Não tendo sido reedificada, foi ordenada a sua demolição em 1960. No seu lugar ergue-se hoje o Palácio da Justiça, cf. <http://www.cm-estremoz.pt>, José Lourenço Marques CRESPO, *Estremoz e o seu termo Regional*, Estremoz, Edição do Autor, 1950 e Mário Alberto Nunes COSTA, “Estremoz e o seu concelho nas «Memórias Paroquiais de 1758”, *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Vol. XXV, Coimbra, 1961, em artigo que nos dá conta que a referida igreja, segundo as memórias paroquiais de Estremoz, era “(...) obra majestosa, com sete altares todos majestosos e de talha dourada, perfeitissimamente ornados”.

9 Cf. Sílvia FERREIRA, *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os artistas e as obras*, tese de doutoramento em História (especialidade Arte, Património e Restauro) apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009

10 Referido por Ayres de CARVALHO, “Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal (...)”, p. 69. ANTT, *Cartório Notarial de Lisboa*, n.º 7 (antigo n.º 9A), Cx. 65, L.º 366, fls. 32-33.

11 Tal foi o caso, por exemplo, do mestre entalhador José Rodrigues Ramalho, que era membro da Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da igreja de S. Roque, em Lisboa, e que foi contratado em 1680 para executar um retábulo de talha para a capela da mesma irmandade. Cf. Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “José Rodrigues Ramalho (c. 1660-1721). Um Artista do Barroco Lusófono na Casa Professora de São Roque”, (separata da revista *Brotéria*, Vol. 159), Agosto/Setembro de 2004.

12 Cf. Ayres de CARVALHO, “Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal” (...), p. 69. Cf. ANTT, *Cartório Notarial de Lisboa*, n.º 1 (antigo n.º 195 12A), Cx. 94, L.º 420, fls. 12 v.º-13. Este retábulo desapareceu com a acção

devastadora que o terramoto de 1 de Novembro de 1755 teve na igreja em causa, muito concretamente com a derrocada do tecto da capela-mor

13 Sobre a relevância da arte do desenho na obra de talha, cf. Sílvia FERREIRA, *op. cit.*

Entre os dias 5 e 8 de Junho de 2013 teve lugar em Córdova um congresso internacional intitulado *Dibujar las Artes Aplicadas: dibujo de ornamentación para platería, maiolica, mobiliario, arquitectura efímera y retabística entre Portugal, España e Italia (siglos XVI – XVIII)*, no qual tivemos oportunidade de participar com uma comunicação. Cf. Maria Alexandra Gago da CÂMARA, Maria João Pereira COUTINHO e Sílvia FERREIRA, “El uso e practica del dibujo de ornamentation en Portugal: siglos XVII e XVIII”, a qual aguarda publicação.

14 ANTT, *Cartório Notarial de Lisboa*, n.º 1 (antigo n.º 12A), Cx. 98, L.º 436, fls. 30 v.º-31. Referido por Ayres de CARVALHO, “Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal (...)”, p. 69.

15 Cf. Robert SMITH, *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1963, pp. 130-131.

16 ARQUIVO HISTÓRICO DO PATRIARCADO DE LISBOA, *Convento do Santíssimo Sacramento de Dominicanas de Alcântara, Irmandade de N.ª S.ª do Rosário*, L.º da Despesa de 1722-1738.

17 ARQUIVO MUNICIPAL DE SESIMBRA, *Santa Casa da Misericórdia de Sesimbra/C/A/06*, Mç. 2, fl. 87 v.º.

18 Cf. Natália Marinho FERREIRA-ALVES, *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca. Artistas e Clientela, Materiais e Técnica*, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1989, Francisco LAMEIRA, *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*, Faro, Câmara Municipal de Faro, 2000 e Sílvia FERREIRA, *op. cit.*

19 ARQUIVO PAROQUIAL DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA PENA, *Irmandade do Santíssimo Sacramento*, L.º da Despesa n.º 3, fls. 33v.º e 44. Sobre estes púlpitos tivemos já oportunidade de revelar a sua autoria e outras questões concernentes à sua execução no *IV Colóquio de Artes Decorativas: “O Móvel e o seu Espaço”*, organizado pela Escola Superior de Artes Decorativas da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, entre os dias 25 e 26 de Outubro de 2012. A comunicação intitulada “Os púlpitos da Igreja de Nossa Senhora da Pena, em Lisboa: Um estudo histórico, estilístico técnico e material”, englobou aspectos referentes à conservação e análises químicas efectuadas aos púlpitos e foi apresentada em parceria com a Mestre Elsa Murta e a Prof.ª Doutora Irina Crina Anca Sandu. Retomamos neste ponto algumas considerações que escrevemos no texto desse colóquio

20 A.P.I.N.S.P. *Irmandade do Santíssimo Sacramento*, L.º da Despesa n.º 32, fls. 12 v.º e 22 v.º.

21 Talha que hoje em dia não se reconhece no espaço, devendo ter sido removida.

22 A.P.I.N.S.P. *Irmandade do Santíssimo Sacramento*, L.º da Despesa n.º 32. Informações constantes entre os fólios 6 a 33v.º.

A LISBOA DE FIALHO DE ALMEIDA

Vanda Cristina Rosa

Centro de Administração e Políticas Públicas, ISCSP,
Universidade de Lisboa

Resumo

Fialho de Almeida foi um jornalista literário português na viragem do século XX. Médico de formação, dedicou-se principalmente à atividade da escrita, com maior incidência na que era a sua imagem da cidade de Lisboa. A capital apresentava-se com problemas: pobreza, crime, decadência social. São estes elementos que predominam nas suas crónicas.

Imagem 1 Caricatura de Fialho de Almeida. João Abel Manta, 1975. Museu da Cidade, MC.DES.1006



No ano de 1857, nasceu na aldeia de Vilar de Frades, no Alentejo, José Valentim Fialho de Almeida. Em 1866 veio para Lisboa estudar no Colégio Europeu até 1871, ano em que se tornou aprendiz numa farmácia. Mais tarde, em 1875, matriculou-se no curso de Medicina, só o terminando dez anos mais tarde. Mas a sua paixão não era a profissão para a qual estudou: ele preferia os livros e a escrita. Apesar de ser profícuo a escrever vários tipos de textos, como crónicas, contos e romances, e embora o seu estilo fosse novo (era espontâneo, direto, apresentava ritmo e descrições impressionistas, assim como vocabulário novo), os seus trabalhos nunca foram valorizados pelos seus colegas escritores. Como consequência desta atitude para consigo, encontramos, por vezes, a amargura transposta para as suas crónicas. O tema presente em praticamente todas as suas obras é a cidade de Lisboa na viragem do século XX, uma cidade que ele critica pela sua miséria social e moral. A sua visão dos locais que retrata é, sem dúvida, influenciada por teorias que estudou: a eugenia, a criminologia patológica de Lombroso, o evolucionismo, a Teoria racial de Taine. O facto é que Fialho de Almeida era um jornalista literário. E o jornalismo literário surgiu no século XIX devido às grandes mudanças em vários aspetos da sociedade que ocorreram no mundo, incluindo Portugal. O desenvolvimento de mecanismos inovadores e indústrias que apareceram devido à Revolução industrial levou à alteração da demografia dos países, principalmente de Inglaterra. A procura de trabalho nas cidades fez milhões deixarem as pequenas aldeias do campo e dirigirem-se para as cidades industriais que não estavam preparadas para os receber. A falta de saneamento nas casas sobrelotadas ou fora delas, esgotos a céu aberto, iluminação pública insuficiente, a exploração dos trabalhadores pelos proprietários de fábricas ou de minas, crianças que não frequentavam a escola e que, conseqüentemente, contribuía para a alta percentagem de iliteracia e de crime – todos estes aspetos contribuíram para o aparecimento de espaços citadinos onde a miséria e outros problemas sociais com ela relacionados eram a norma. Este século também testemunhou a expansão da imprensa, causada pelo progresso tecnológico e por melhores condições económicas. O jornalismo depressa se transformou, passando de propaganda política a transmissor de informação verídica. Esta imprensa empregava o recentemente criado “repórter”, que procurava os factos como se fosse um cientista, um explorador ou historiador. O repórter é visto como um investigador social, 197 que origina uma aproximação entre o Naturalismo e o

jornalismo, pois o repórter faz observação social. Ao mesmo tempo, a necessidade de uma audiência mais vasta levou ao aparecimento de informação que interessasse aos leitores. Surge, assim, o Novo Jornalismo, com um conjunto de novas técnicas jornalísticas, como a entrevista, a descrição, o diálogo e o relato de testemunhas, numa união entre características jornalísticas e literárias, entre elas a construção de cenas, detalhes concretos, recursos estilísticos e a subjetividade. Tendo isto em consideração, há muitos aspetos de Lisboa a que Fialho de Almeida dá atenção. A arquitetura, o lado físico desta metrópole, é um deles. O autor descreve edifícios da cidade, como a Escola Médica, o Hospital de S. José, *O Trunfo-Club*, o Campo Pequeno ou o parque da Tapada da Ajuda. Destes espaços, Fialho vai reter a falta de gosto arquitetónico e decorativo e a decadência em que se encontram alguns destes lugares. Os cemitérios de Lisboa são outro elemento presente nas crónicas de Fialho, principalmente para mostrar que estes espaços são semelhantes à cidade a que pertencem: bairros novos ao lado de mais antigos com túmulos esquecidos e profissões reveladas como se se tratasse de uma loja numa rua: «o cemitério possui a sua baixa, o seu Buenos-Aires, o seu Campo d’Ourique, o seu Bairro-Alto, e a sua Alfama. Há casebres [...]; há o palácio-mansarda [...]; há os *chalets* catitas [...]; os palacetes burgueses [...] e nos jazigos municipais [...], os grandes prédios de seis andares p’ra poucos teres»¹. Para resumir as semelhanças entre estas duas cidades (as dos vivos e as dos mortos), o autor escreve:

«Para a diagnose do carácter coletivo, o moralista escusa pois de perscrutar os hábitos dos homens. Tem nos Prazeres o tombo da bandalheira nacional»². Imagem 1, 2



Imagem 3 Avenida da Liberdade.

Arquivo Municipal de Lisboa/ Fotográfico, ACU002490



Uma das ruas mais importantes de Lisboa é a Avenida da Liberdade, recentemente construída no lugar de um parque que aí estava localizado, o Passeio Público. Mais uma vez, o autor critica o processo de construção e as escolhas arquitetónicas e comenta: «Como essa ambígua Lisboa nova é bem a Babilónia catita do Fontes, e como se sente na sua reta banalidade o vazio da sociedade soez que o deificou!»³. De facto, a arquitetura da cidade representa as pessoas que a planearam e que lá moravam. Imagem 3 A crónica “Lisboa Velha e Lisboa Nova” retrata estas duas Lisboas que Fialho de Almeida conhecia. A Lisboa velha não era aprazível para os ricos, era a cidade daqueles que não tinham a capacidade de pagar um palácio ou uma casa grande nova. Ele descreve as praças com árvores que escondem ladrões, os edifícios altos estreitos e irregulares em ruas íngremes, as mulheres doentes que faziam a lida da casa, as lojas com milhares de produtos e aromas agradáveis, os palácios em ruínas. Menciona bruxaria, cães vadios⁴. O presente é diferente. Agora, a construção faz-se com o estilo francês, não o português. E estes edifícios e bairros são para os ricos – juizes, banqueiros, médicos. Há luxo em cada detalhe – materiais, objetos, jardins. A forma de vestir e o ideal de beleza também mudaram; na opinião do autor, para pior: os homens e as mulheres tornaram-se vazios⁵. Imagem 4 e 5 Em “Lisboa Monumental”⁶ temos a visão de toda a cidade de Lisboa: a realidade da metrópole e a forma como Fialho de Almeida acha que deve ser. Mais uma vez não concorda com as escolhas, feitas para servir os interesses de políticos e ricos, não contribuindo para o progresso do país: *Que barbaridades, que bestialidades, que escoinhar de burros no bom gosto, que crimes insolúveis de beleza, sem freio singram, a capricho da manteiga e do arroz endinheirados [...]. E como a mediocreira dos intelectuais, a improgessividade dos ricos, a ignorância e a inação dos dirigentes, até na arquitetura desta pobre Lisboa, [...] vão contribuir centenas de anos [...] para o atraso da terra*⁷. Imagem 6





Imagem 5 Calçada da Mouraria
Arquivo Municipal de Lisboa/
Fotográfico, FAN002629

Imagem 6 Barbear, Pentear:
Jornal d'um Vagabundo



Refere as novas avenidas, o porto, a Praça do Comércio, a Alfândega, a cidade industrial (com tanto fumo como Londres). Não é por acaso que se refere a Londres quando menciona a indústria, porque logo de seguida descreve os bairros dos operários, e estes são muito semelhantes a Whitechapel, anteriormente descrito por outros jornalistas literários portugueses, como Jaime Batalha Reis na *Revista Inglesa*⁸: casas e ruas estreitas, pouca iluminação, falta de água, lixo, esgotos a céu aberto, doenças. Imagem 7 E esta é a Lisboa que abunda nos textos de Fialho de Almeida: a cidade da miséria e decadência em que a noite é a mãe dos desprotegidos. Um desses desprotegidos é Sérgio, o violoncelista principal no Teatro de S. Carlos, que bebia muito e agora tocava o seu instrumento num café de má reputação. Para mostrar a decadência deste lugar, Fialho usa vocabulário negativo para se referir às pessoas, às bebidas e aos objetos: «admiradores em mangas de camisa e tamancos», «os fregueses abancam, sentados em mochos de pau», «uma cerveja que parece feita de urina albuminúrica, ou qualquer chávena desse café negro e pegajoso», «nos intervalos de silêncio vem um guinchar de enormes ratazanas.

Nas paredes, quadradinhos de mulheres oferecendo os seios à sucção de quem nas observa». O autor também alude a animais para descrever estas pessoas decadentes: os homens que fumam e bebem são «bovinos», o som das cordas é como «grasnidos de patos»⁹. Outro exemplo de decadência é o caso de um homem forte que entrou na «taberna dos fadistas na Carreirinha»¹⁰ com uma rapariga frágil oriunda do campo que, sob o efeito de algum vinho, lentamente foi deixando de resistir aos ataques do homem. É um caso de prostituição na Mouraria. Este casal deixa a taberna e a “caça” continua: ele tenta agarrá-la, ele ora escapa, ora volta para os seus braços. Este episódio foi visto pelo autor, como um repórter, um *flâneur* que necessita de vaguear na cidade e exprimir as suas emoções como se fosse um conto – Fialho intercala os dois planos da ação: o concerto que Sérgio dá na taberna e o jogo do casal que acaba quando termina o concerto. Devido a estas características (o estar presente para ver os factos, os acontecimentos num lugar decadente com personagens miseráveis, os dois planos da ação, a linguagem literária), este será talvez um dos melhores exemplos de jornalismo literário em Fialho de Almeida. Imagem 8

Imagem 7 Zona ribeirinha: porto de Lisboa, fábricas. 1906
Arquivo Municipal de Lisboa/ Fotográfico, SEX000157



O caso de Manuel, um homem pobre, miserável como os seus amigos, também é contado como se fosse um conto. Mais uma vez temos a Mouraria como pano de fundo (aqui melhor descrita), mais uma vez o episódio se passa à noite, com bebida, pobreza, doenças, crimes:

Ali os prédios eram esguios, as escadas fuliginosas, a luz soturna. Lamas pardas abafavam o ruído dos passos, e saíam vozes roucas das mansardas, rumores de guitarra das tascas, e altercações dos cantos, onde explodia amiúde alguma obscena interjeição. Às meias portas, esmagadas de vício, as raparigas dormiam sob revérberos de petróleo, atravessadas na soleira como cadelas¹¹.

Imagem 8 Taberna na Mouraria. Joshua

Benoiel, início do séc. XX.

Arquivo Municipal de Lisboa/ Fotográfico, JBN000288



Beber tornou-se um hábito, vaguear na noite também e, com o tempo, surgiram doenças. O estado de miséria tornou-se cada vez pior e o autor recorre à teoria de Taine¹² para explicar a atual situação de Manuel – a raça, a educação e o ambiente levaram a esta decadência: «Nesta reclusão do colégio, o tédio da vida, a emulação de contínuo posta a pratos, a *surmenage*, a enclausura, a obediência passiva, os desenxabimentos da comida, etc, não fizeram senão esfuriar nesse corpinho espúrio, como serpes, os fatores que a hereditariedade pusera de alicerce à fixação do seu tipo adolescente»¹³. Gradualmente, foi ficando mais fraco e morreu com vinte e três anos. A teoria de Taine é mencionada uma vez mais para o autor se referir à prostituição precoce das raparigas e à parentalidade também precoce dos rapazes, que eram pais com quinze anos. A hereditariedade, o ambiente e os locais onde estes rapazes e raparigas viviam levavam-nos a este destino: os grandes edifícios de Lisboa onde se juntam muitas pessoas, onde não há privacidade, moral ou higiene. É óbvio que estas condições levariam necessariamente à degeneração. Noutra crónica, a alusão a um ladrão leva-nos à mesma teoria. Quando Fialho de Almeida imagina que aquele vem do «ventre duma ladra»¹⁴, a ideia da hereditariedade está presente; quando o autor afirma que o ladrão poderia ser o seu irmão mais novo, caso ele tivesse vivido nas mesmas circunstâncias, refere-se ao ambiente. É claro que o autor francês influenciou profundamente Fialho quando se trata de explicar a miséria moral que atravessa a capital portuguesa. Na crónica “De Noite”¹⁵, o autor circula por Lisboa de noite e o vocabulário utilizado está relacionado com a noite, adequado ao período do dia: «fúnebres feiras», «perspetivas de enterros», «moribundos brilhos»¹⁶. Fialho descreve a cidade depois das seis da tarde, quando a iluminação a

gás já estava a funcionar e todos os tipos de pessoas estavam nas ruas. Para ele, «a cidade perdeu completamente a configuração burguesa que havia à luz do sol, para tornar-se numa indefinida necrópole de assustadoras perspectivas»¹⁷. A mesma ideia é desenvolvida num outro texto (1957, 4) ao referir-se a Lisboa à noite: «a cidade como que fica à mercê dos sonhos trágicos, as ruas são maiores, as casa mais lúgubres, as árvores colossais de desespero, e os próprios sinos se esquecem de dar horas, uma angústia mortal baba das coisas, há rondas de loucura nas tremulinas do gás, soluços vagos»¹⁸. Imagem 9 e 10

Fialho de Almeida, um autor português que viveu em Lisboa a maior parte da sua vida, mostra a vida na capital de Portugal, um labirinto, uma «Babilónia»¹⁹. De facto, conseguimos apreender várias similitudes com a cidade de Londres de outros jornalistas literários portugueses, precisamente quando recorre a este vocabulário. Para alguém que nunca saiu de Portugal, há claramente esta influência nele. Por outro lado, um homem que nasceu no campo e lá regressou para morrer tem que ser afetado pelo modo de vida simples e pureza desse espaço, contrastando com a decadente, mas atraente Lisboa.

Notas

- 1 Fialho de Almeida, *Os Gatos* (vols.1-6). (Lisboa: Clássica Editora, 1992), vol. 6, 52.
- 2 Idem, *ibid.*, 57.
- 3 Idem, *ibid.*, 195.
- 7 V. Fialho de Almeida, *Lisboa Galante*. (Lisboa: Vega, 1994), 11-13.
- 5 V. Fialho de Almeida, *Vida Irónica: Jornal d'um Vagabundo*. (Lisboa: Clássica Editora, 1957), 300-301.
- 6 V. Fialho de Almeida, *Barbear, Pentear: Jornal d'um Vagabundo*. (Lisboa: Clássica Editora, 1960), 77-126.
- 7 Idem, *ibid.*, 83.
- 8 V. Jaime Batalha Reis, *Revista Inglesa*. (Lisboa: Publicações D. Quixote / Biblioteca Nacional, 1988), 99-100, 105, 107-110.
- 9 Fialho de Almeida, *Os Gatos* (vols.1-6). (Lisboa: Clássica Editora, 1992), vol. 1, 84-87.
- 10 Idem, *ibid.*, 94.
- 11 Fialho de Almeida, *Os Gatos* (vols.1-6). (Lisboa: Clássica Editora, 1992), vol. 2, 41.
- 12 V. Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise* (vol.1). (Paris: Hachette, 1866) iii-xix.
- 13 Fialho de Almeida, *Os Gatos* (vols.1-6). (Lisboa: Clássica Editora, 1992), vol. 2, 61.
- 14 Fialho de Almeida, *Vida Irónica: Jornal d'um Vagabundo*. (Lisboa: Clássica Editora, 1957), 102.
- 15 V. Fialho de Almeida, *Lisboa Galante*. (Lisboa: Vega, 1994), 121-129.
- 16 Idem, *ibid.*, 121-122.
- 17 Idem, *ibid.*, 122.
- 18 Fialho de Almeida, *Vida Irónica: Jornal d'um Vagabundo*. (Lisboa: Clássica Editora, 1957), 4.
- 19 Fialho de Almeida, *Os Gatos* (vols.1-6). (Lisboa: Clássica Editora, 1992), vol. 4, 140.

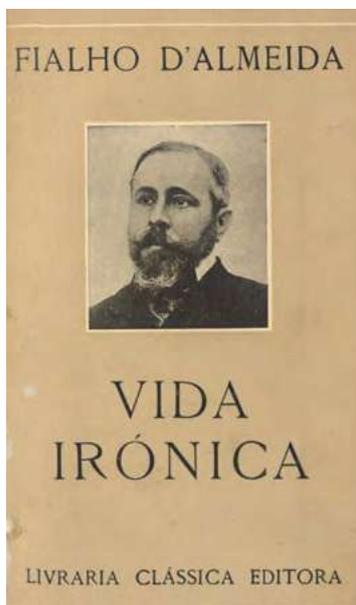


Imagem 9 Vida Irónica





Imagem 10 Largo de Santo Estêvão
à noite. Armando Serôdio, 1966
Arquivo Municipal de Lisboa/
Fotográfico, FDM001618



С О Р

AEIO



O CORREDOR VERDE DE MONSANTO*

Gonçalo Ribeiro Telles

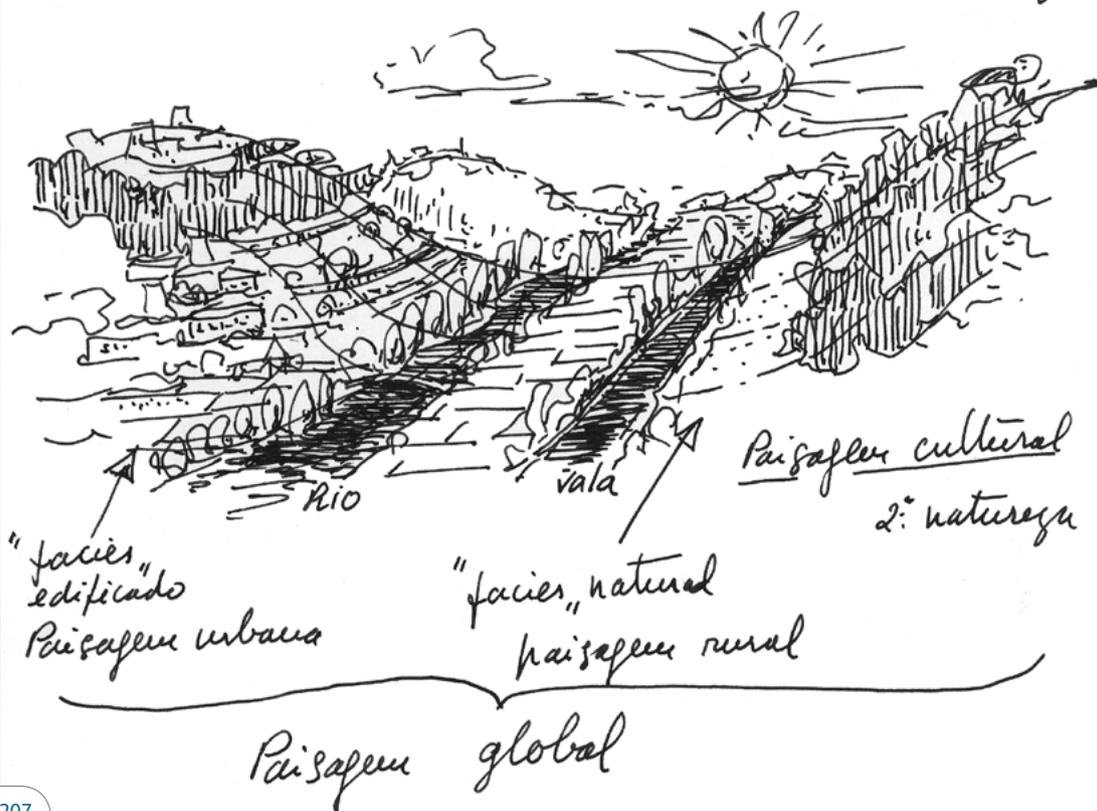
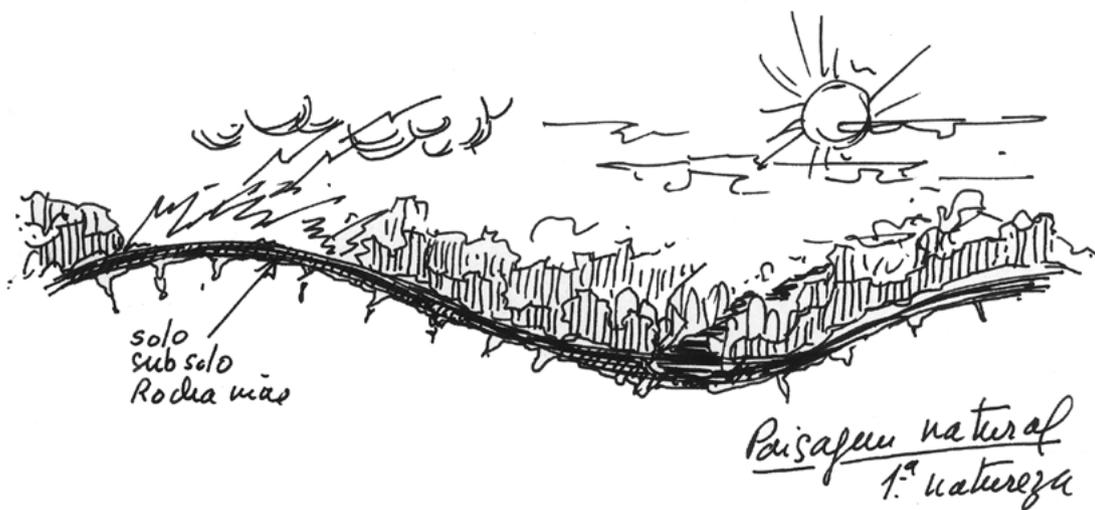
Professor Arquitecto Paisagista

Introdução

A presença da natureza na cidade, caracterizada pela diversidade e continuidade, obriga a um novo conceito de desenho urbano e de concepção do espaço verde, bem como à conexão com a paisagem envolvente onde deve predominar a paisagem tradicional polivalente como espaço de produção, protecção, cultura e recreio.

A criação de jardins públicos e de parques urbanos, como pulmões verdes, no espaço construído não poderá, nos dias de hoje, contrabalançar o artificialismo do meio urbano, antes pelo contrário, mais compromete a factura energética da cidade. A rega abundante, o convencionalismo inadequado da composição vegetal, predominantemente constituída por espécies exóticas, a utilização de técnicas convencionais do jardim do século XIX, dão origem a espaços verdes que não só são de menor qualidade estética como importam elevados custos de gestão. Os espaços verdes não se devem considerar hoje como sendo espaços residuais da edificação cuja concepção nada tem a ver com a morfologia e o regime hídrico do território, com a vegetação e referências culturais dos lugares, com a história e a memória da cidade e com os usos possíveis e necessários do nosso tempo. Só com o entendimento destes valores será possível criar o belo, garantir a viabilidade económica e a sustentabilidade ecológica do "facies" natural da paisagem urbana. O uso social deste "facies" exige a participação dos cidadãos, tanto na concepção como no uso e gestão dos empreendimentos.

Reflexão sobre: paisagem



Corredor Verde de Monsanto

O Corredor Verde de Monsanto é uma estrutura contínua que percorre a malha urbana da cidade. Vocacionado para o recreio da população, o conceito assenta em princípios de base ecológica e cultural.

Através de um percurso que atravessa diversos espaços da cidade até ao Parque Florestal de Monsanto, o corredor ocupa áreas que se mantiveram expectantes ao longo de anos, e o seu traçado abrange zonas com diferentes sensibilidades ecológicas, desde o vale e a linha de água, à cumeada e à colina. Esta característica permite-lhe tirar partido de uma conjugação de factores que contribuem para a diversidade de situações de recreio e lazer que o corredor articula.

Planta Geral do Corredor verde de Monsanto, 2002



Alto do Parque

O Jardim ocupa a encosta sul da cumeada que limita o Parque Eduardo VII, a partir da qual se contempla a cidade histórica e o Tejo, por detrás da Baixa Pombalina e do Castelo de S. Jorge e S. Pedro de Alcântara. No último plano, destaca-se

se a Serra da Arrábida e o morro do Castelo de Palmela. A composição desenvolve-se em torno do anfiteatro verde situado no eixo de composição do Parque Eduardo VII. A grandiosidade desta panorâmica permite avaliar a importância deste elemento de leitura telúrica. Nos sistemas de vegetação aplicados predominam espécies características da paisagem da região de Lisboa: o prado, os matos e o montado, as sebes de oliveiras e também elementos tradicionais das quintas de recreio dos arredores de Lisboa.

Alto do Parque, Gonçalo Ribeiro Telles, 2002



Palácio da Justiça e Jardim dos Jogos

Uma passagem superior para peões e bicicletas faz a ligação do Jardim Amália Rodrigues ao prado do Palácio da Justiça. O percurso para Monsanto acompanha o lado poente do Palácio Ventura Terra e dá acesso ao espaço situado entre a Faculdade de Economia da Universidade Nova de Lisboa e a Avenida Calouste Gulbenkian.

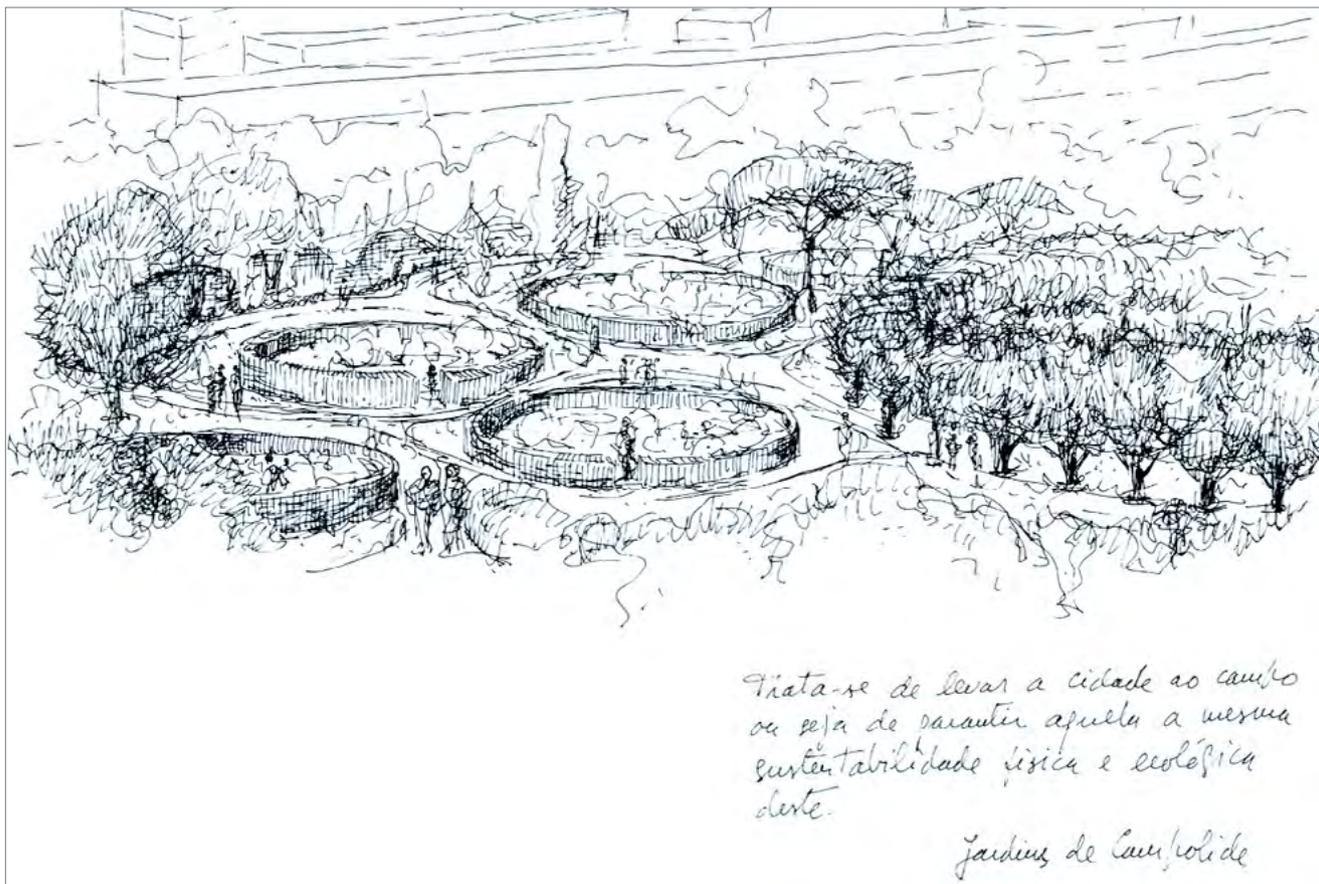
O Jardim dos Jogos destina-se a actividades de desporto e jogos de ar livre. Acompanhando o percurso principal, os campos desportivos ocupam plataformas destinadas à prática de desporto e jogos de ar livre.

Os Jardins de Campolide desenvolvem-se entre a Avenida Calouste Gulbenkian, a Rua de Campolide e a Avenida José Malhoa. Os acessos aos jardins far-se-ão a partir destas três vias e através de passagens superiores sobre a Avenida Gulbenkian e sobre a Rua de Campolide, que os ligam ao caminho de Monsanto.

Jardins de Campolide

Os Jardins de Campolide articulam zonas de produção hortícola, implantadas em parcelas de forma elíptica, cuja produção ficará a cargo de diversas colectividades (escolas, associações recreativas e culturais e grupos de moradores). A agricultura biológica deverá ser incentivada neste espaço, pelo que está proposto um Mercado biológico na zona central. Uma passagem sobre a Avenida Calouste Gulbenkian, na continuidade do caminho de Monsanto permite a passagem a peões e bicicletas para os Jardins de Campolide.

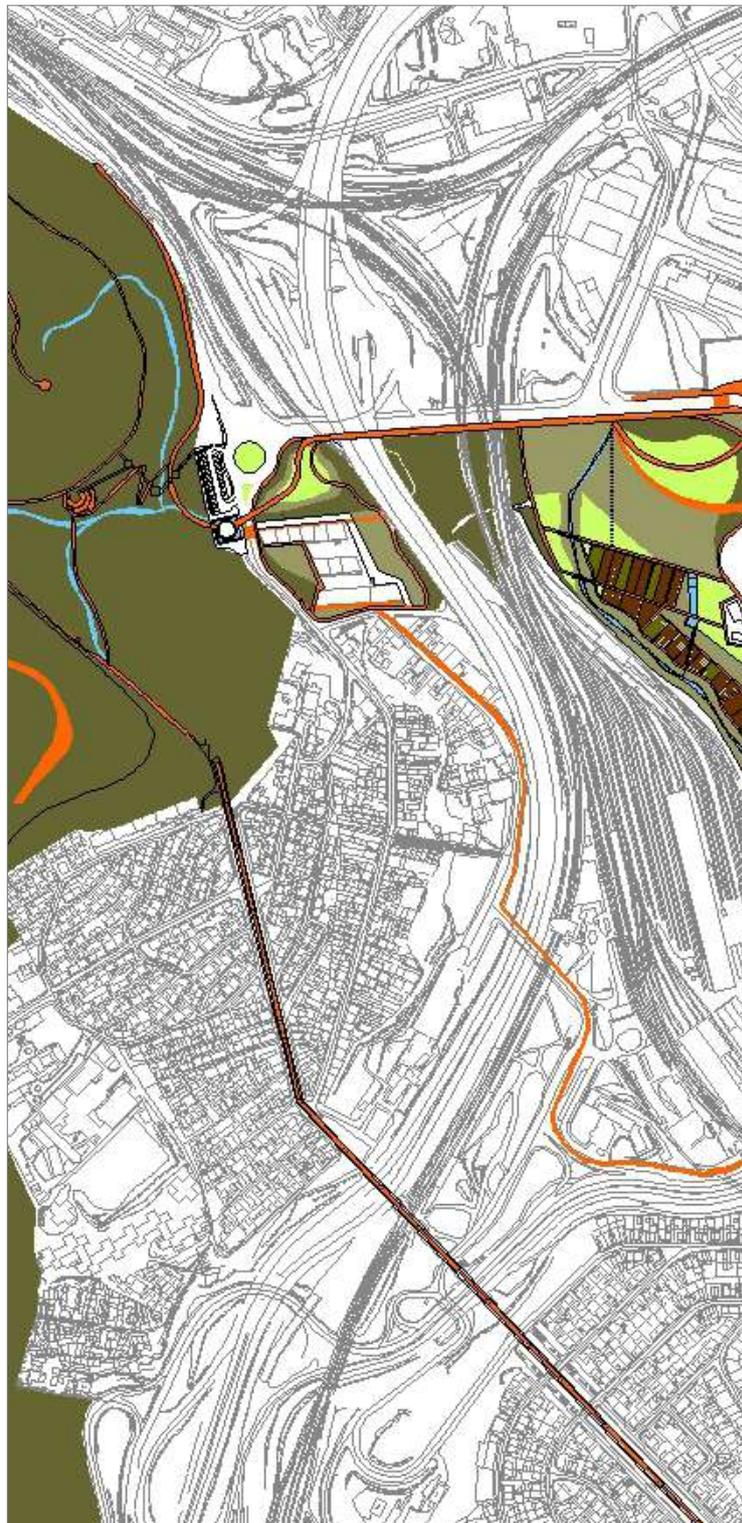
Jardins de Campolide, Gonçalo Ribeiro Telles, 2002

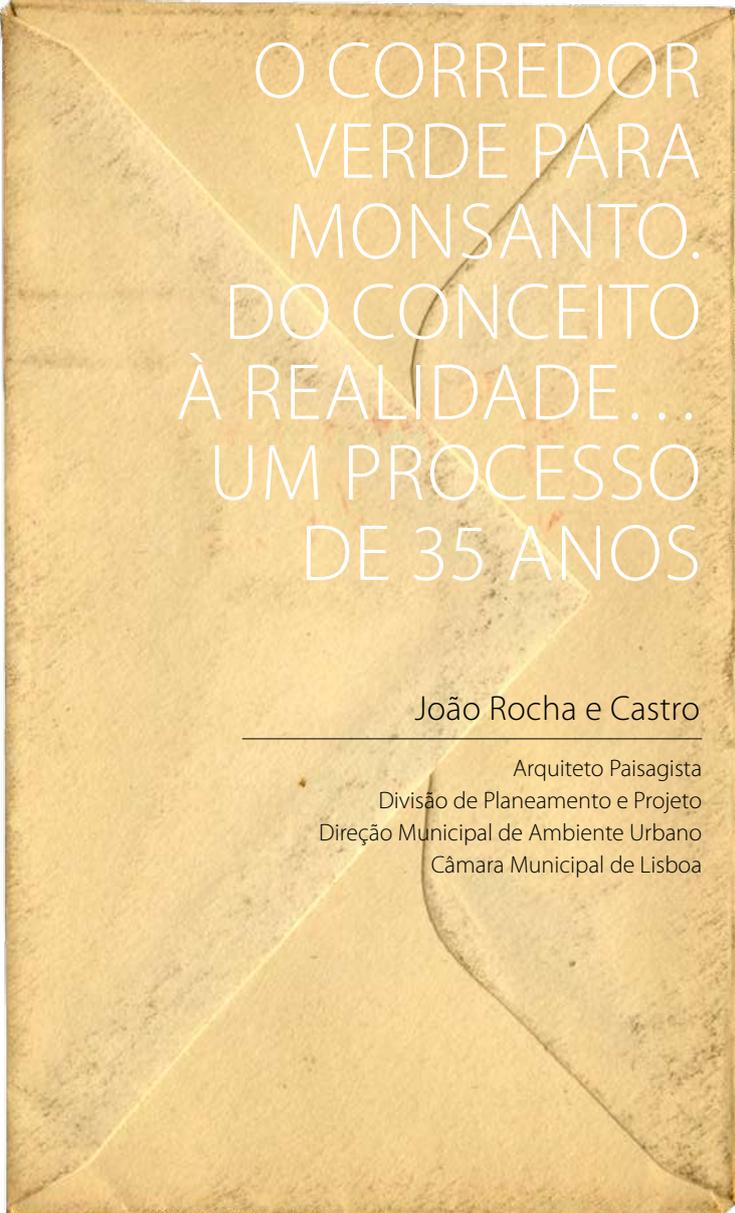


Jardins do Aqueduto e Entrada em Monsanto

A charneira entre o Vale de Alcântara e o Corredor de Monsanto (Quinta do José Pinto) é importante não só como ponto de ligação a Monsanto, mas também como ponto de vista excepcional sobre o Aqueduto e o Vale. Uma colina artificial permite vislumbrar o aqueduto e também servir de apoio à passagem superior sobre a rua de Campolide. A linha de uma ribeira reconstruída no antigo leito da Ribeira de Alcântara permite a leitura do vale. A recuperação da casa "Casal do Sola", com os seus hortejos e sistema hidráulico, permitirá, para além da existência dum espaço de recreio e lazer, um uso educativo e pedagógico. A mata da encosta, descrita pela elevação, valoriza a paisagem fazendo o enquadramento do vale e o contraponto volumétrico à encosta da Serra de Monsanto, garantindo a sua estabilidade. A entrada no Parque Florestal de Monsanto faz-se pelos passeios do viaduto existente, conduzindo a um Centro de Informação e Recepção ao Parque de Monsanto.

Corredor Verde – Plano geral (detalhe), Gabinete
Gonçalo Ribeiro Telles - 2001





O CORREDOR VERDE PARA MONSANTO. DO CONCEITO À REALIDADE... UM PROCESSO DE 35 ANOS

João Rocha e Castro

Arquiteto Paisagista
Divisão de Planeamento e Projeto
Direção Municipal de Ambiente Urbano
Câmara Municipal de Lisboa

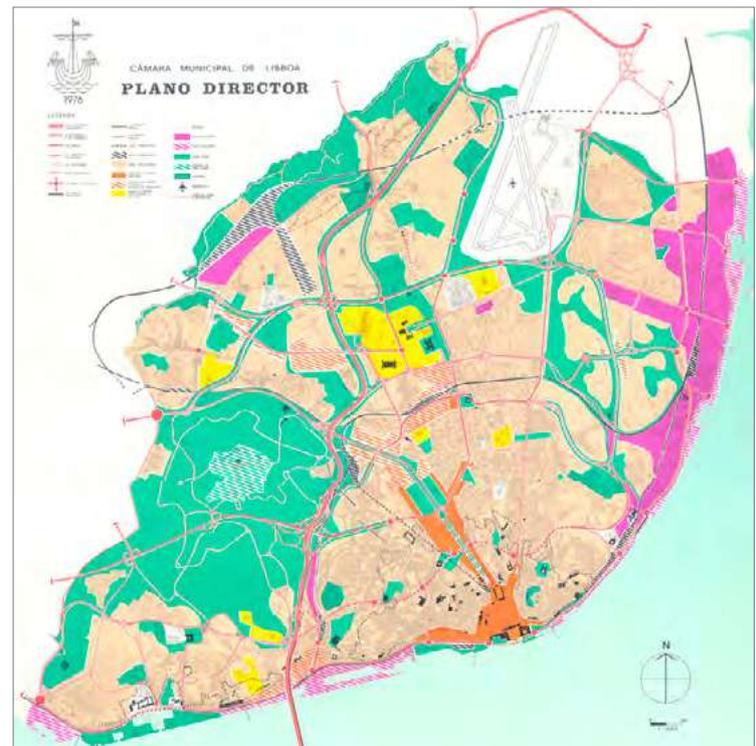
Há 20/30 anos estaríamos longe de imaginar, como estudantes de Arquitetura Paisagista, que um dia participaríamos no projeto e na obra do Corredor Verde de Lisboa, idealizado e proposto, ainda na década de 70, pelo nosso mestre, o Arquiteto paisagista Professor Gonçalo Ribeiro Telles. Na altura, grande parte da filosofia para a implementação e qualificação da estrutura verde urbana pública baseava-se na procura de estabelecer contínuos verdes ligando espaços já existentes. Neste contexto, o conceito do Professor pretendia ligar a estrutura axial central da cidade - a Avenida da Liberdade, ao seu principal espaço verde - Monsanto. Promover, planear, projetar e executar este processo iria demorar mais de 30 anos.

1ª Fase-Gestão e projeto do Gabinete Prof. Ribeiro Telles (1996-2004)

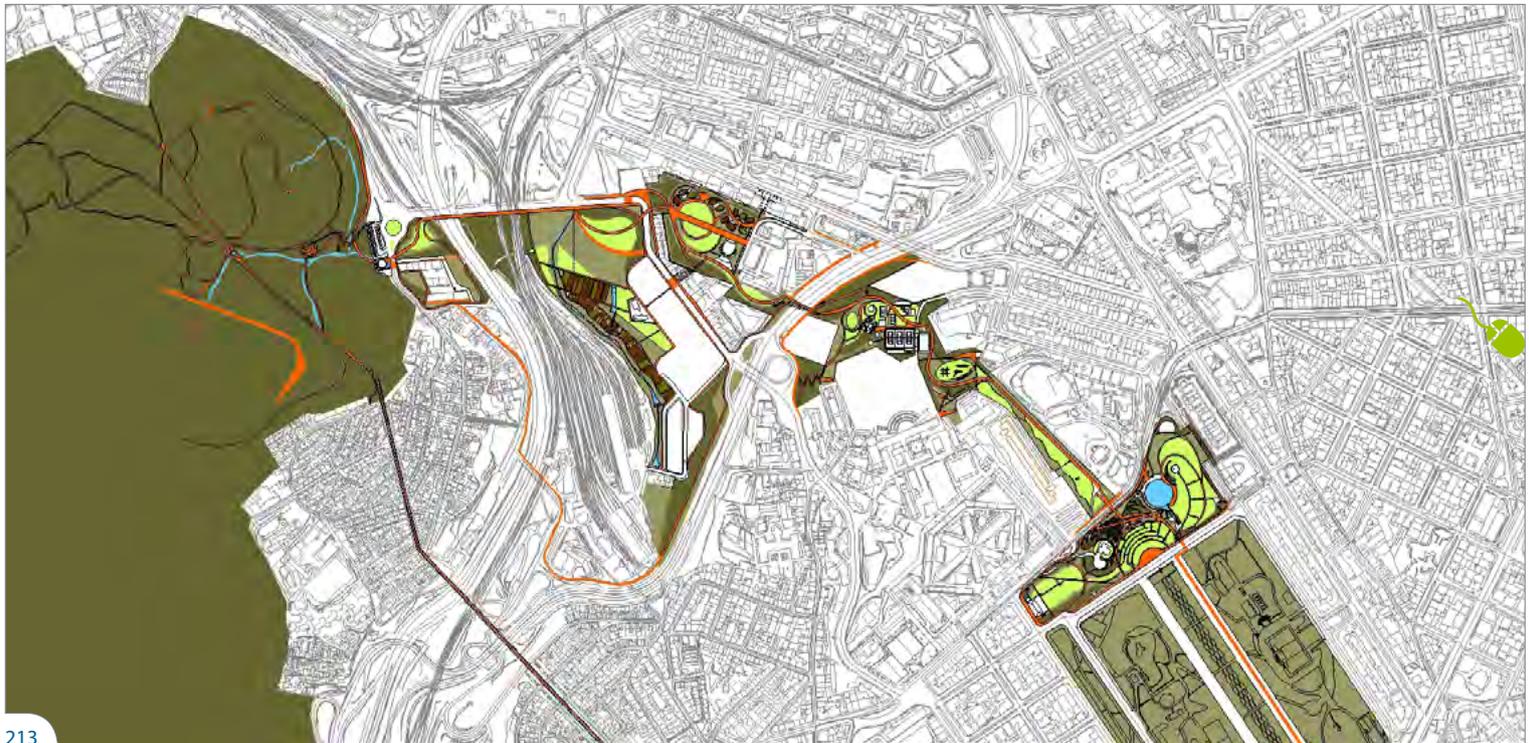
A primeira fase de concretização deste projeto começou em meados da década de 90, quando o Dr. João Soares convidou o Professor Gonçalo Ribeiro Telles a montar e a estruturar um gabinete de arquitetura paisagista, sob sua alçada e assessoria direta, para implementar o Plano Verde de Lisboa. Apesar de toda a estrutura do Corredor Verde, já prevista no Plano Diretor Municipal de 1976, ter sido desenhada desde Monsanto até ao parque Eduardo VII, não foi executada na altura por subsistirem incompatibilidades cadastrais e problemas com a titularidade dos terrenos.

Assim, nesta fase foram construídos o Jardim Amália Rodrigues, situado imediatamente a norte do Parque Eduardo VII, e os Jardins de Campolide, espaço a tardoz da Avenida José Malhoa, entre a Rua de Campolide e o Edifício da Policia Municipal.

Plano Diretor Municipal de Lisboa, 1976



Corredor Verde – Plano geral, Gabinete Gonçalo Ribeiro Telles - 2001



JARDIM AMÁLIA RODRIGUES

Proposta e Coordenação de Projeto: Gonçalo Ribeiro Telles, arquiteto paisagista

Projetos de execução: Sofia Pimenta e Fátima Leitão, arquitetas paisagistas

Na execução desde jardim a morfologia do terreno original sofreu grandes transformações altimétricas, em aterro, com vista a modelar uma encosta em anfiteatro, virada para sul, promovendo assim um novo miradouro sobre a Avenida da Liberdade, com o Tejo entre as colinas, a Sul. Espaço muito bem estruturado, constitui a charneira urbana entre o primeiro troço do corredor, truncando com grande estética todo o vale da Avenida da Liberdade e Parque Eduardo VII, estabelecendo a tardoz a ligação a Monsanto, o 2º troço do corredor, de conceito e abordagem paisagística distinta, menos formal e mais naturalizada.

Jardim Amália Rodrigues - Conceito, Gonçalo Ribeiro Telles, 2002



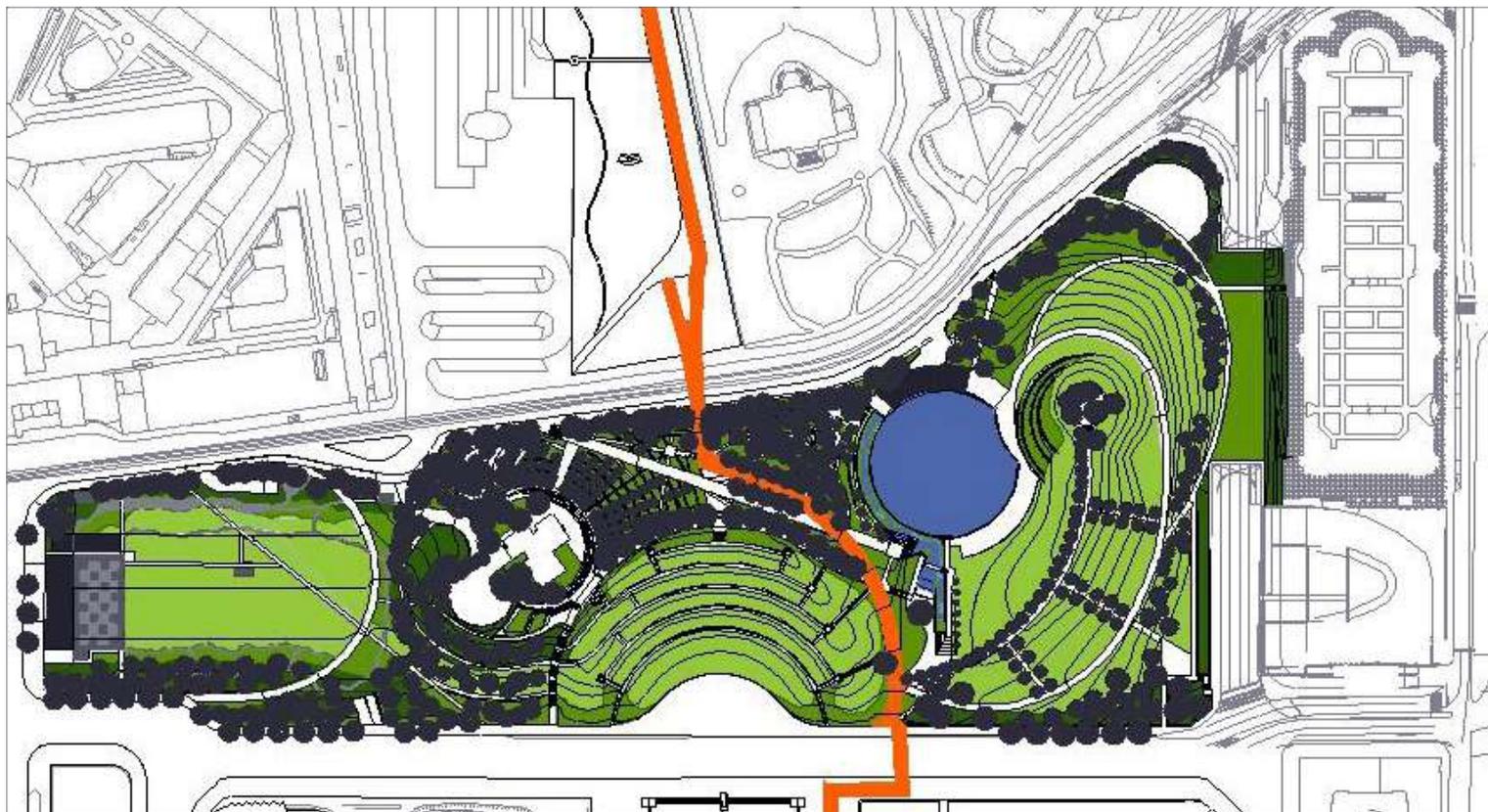
J. Amália Rodrigues - Pl. de apresentação, Gabinete Gonçalo Ribeiro Telles



É uma peça notável de arquitetura paisagista, quer na abordagem conceptual, quer na linguagem e desenho utilizados, quer ainda nos materiais escolhidos, mormente o vegetal. Possui uma rede de percursos muito bem hierarquizada, contrapondo os traçados lineares, de ligação rápida, aos percursos mais orgânicos associados a espaços de *estar*. Estes permitem compreender a organização de todo o Jardim em torno de três espaços estruturantes. O núcleo central, o miradouro, de desenho muito simples, organicamente natural, constitui um espaço de meditação, de introspeção, sendo ao mesmo tempo um plano que remata harmoniosamente o desenho austero e geométrico do Parque Eduardo VII.

A nascente deste, entre a propositada depressão e o morro de grandes dimensões que enquadra o conjunto edificado do el Corte Inglés, surge o espaço mais interiorizado do jardim. Projetado numa área contida, sem grandes vistas, foi organizado e pensado para albergar, com alguma tensão, um grande espelho de água, um edifício de apoio e uma esplanada. Zona de estadia por excelência, é um ponto de encontro urbano com grande qualidade lúdica. A poente, de nível com a Avenida Marquês da Fronteira, localiza-se o 3º núcleo do jardim, com uma tipologia diferente: um relvado multiuso cobre um parque de estacionamento subterrâneo, cuja orla vegetal foi organizada para permitir alguma interioridade e, simultaneamente, dar amplitude e transparência para que os utentes se sintam seguros. Não é ainda um espaço apropriado, estando previsto instalar um equipamento juvenil.

Jardim Amália Rodrigues- Plano geral, Gabinete Gonçalo Ribeiro Telles



JARDINS DE CAMPOLIDE

Proposta e Projeto de execução - Gabinete Gonçalo Ribeiro Telles

Constitui um jardim de proximidade para quem habite ou trabalhe na zona da Avenida José Malhoa. Apesar de ter uma excelente panorâmica de Monsanto e ser virado a sul, esteve até há pouco totalmente isolado da malha urbana e com uma acessibilidade pedonal muito condicionada. Durante anos foi um espaço por compreender, abandonado, praticamente sem uso, que não oferecia suporte a qualquer oferta recreativa ou lúdica.

Este jardim não tem a mesma qualidade de traçado, nem o mesmo equilíbrio entre a estrutura dos percursos e as áreas permeáveis conseguidas no jardim Amália Rodrigues. Com efeito, o corredor central pavimentado é um elemento desfasado do traçado orgânico que se procura incutir, para além de estar sobredimensionado, fora de escala, promovendo uma ligação l com a Quinta da Atalaia (edifício da Polícia Municipal) que não é a mais aconselhável. Por isso, está previsto implementar neste corredor 3 ou 4 alinhamentos de caldeiras com árvores, para redimensionar a sua hierarquia no espaço verde, promovendo sombra, outro vetor estratégico para a apropriação de um jardim. Com a sua integração plena no Corredor, através da ponte Gonçalo Ribeiro Telles, e a jusante com a ligação à Quinta do José Pinto, é atravessado diariamente por muitos cidadãos, para além dos que ficam na esplanada junto do quiosque agora instalado ou a trabalhar nas hortas urbanas recentemente estruturadas, mas já previstas no desenho original.

Esteve também previsto instalar uma ponte pedonal metálica para atravessar a Avenida Marquês da Fronteira (projeto do engº Jorge Bastos), ligando este jardim ao corredor do Palácio da Justiça, mas que nunca foi executada. O jardim Amália Rodrigues foi a primeira área do Corredor Verde a ser a executada. É dessa altura a proposta de implementação de todo o espaço complementar, quer do corredor propriamente dito, quer da Quinta José Pinto, que teve a primeira abordagem projetual em 2000/2001 mas que só se viria a concretizar anos mais tarde, com projeto municipal, devido à extinção do Gabinete do Professor Ribeiro Telles em 2003/2004.

Jardins de Campolide – Plano de apresentação,
Gabinete Gonçalo Ribeiro Telles



Jardins de Campolide - Conceito, Gonçalo Ribeiro Telles, 2002



Jardins de Campolide – Plano geral, Gabinete Gonçalo Ribeiro Telles



2ª Fase: Gestão e projeto municipal (2004-2013)

Divisão Planeamento e Projeto/ Direção Municipal de Ambiente Urbano

Coordenação técnica do planeamento, projeto e obra: João Rocha e Castro, Arquiteto Paisagista

2004/2007

Este período correspondeu a uma fase de avaliação da exequibilidade da proposta elaborada pelo Gabinete do Professor Ribeiro Telles, confrontando-a com condicionalismos de várias ordens. O previsto inicialmente não era fisicamente viável. Por um lado, o plano para a urbanização da Quinta do José Pinto, projeto desenvolvido pela EPUL e, por outro, a sua proposta em terrenos não municipais, a nova edificabilidade dos blocos do Banco Santander e da excessiva volumetria verificada no novo edifício dos SAMS, bem como o desenvolvimento do campus da Universidade Nova impoem fronteiras não previstas. Esta excessiva volumetria do conjunto dos edifícios do Santander, dos SAMS e do limite imposto pela Universidade Nova, este “morder” das áreas inicialmente previstas, estrangulou o corredor de tal forma que quase inviabilizava a manutenção de um contínuo, com a largura suficiente para poder assegurar os percursos, a estrutura de um espaço verde. Fomos mesmo confinados a um “corredor”, no sentido estrito do termo, sobretudo altimetricamente, sendo confinados a um vale muito encaixado, como veremos adiante.

Corredor Verde - Plano Geral, 2007 (inclui já a nova proposta municipal para a Quinta do José Pinto)



Na prática, tivemos que efetuar, na íntegra, nova proposta para o Corredor Verde.

Foi então promovida a atualização de todo o projeto do Corredor, que foi objeto de nova abordagem, com um novo conceito, produzindo novas propostas com novos projetos para cada um dos espaços verdes previstos.

Foi então efetuada a 2ª proposta para a Quinta do José Pinto, reformulando parcialmente a proposta do loteamento da EPUL, a implantação dos lotes edificados, redefinir as ligações do Jardim de Campolide a Monsanto, que obrigatoriamente tinham que atravessar a Rua de Campolide e a linha férrea.

Também foi discutida a necessidade de estruturar a consolidação da linha de água à superfície, paralela ao canal ferroviário, não esquecendo a sua articulação, conflituosa, com área de proteção ao caneiro de Alcântara, que atravessa o território, na altura condicionando fortemente a implantação e qualidade do loteamento e o desenvolvimento territorial do nosso espaço verde. Esta proposta nunca foi executada, nem na globalidade, nem parcialmente.

A partir deste ponto, adaptamos então todo o desenho do Corredor.

Algumas das soluções daí resultantes viriam a ser integradas na Estrutura Ecológica Municipal do PDM de 2012.



2007/2009

Logo no início deste ciclo, a estratégia apresentada pelo pelouro do Dr. José Sá Fernandes tem como prioridade concluir o Corredor Verde do Professor Gonçalo Ribeiro Telles. Assim, foram promovidas negociações ao mais alto nível com as administrações das entidades gestoras das áreas onde se verificou que existiam constrangimentos ou mesmo impedimentos, - EPUL, SAMS, Banco Santander e Universidade Nova. Houve uma estreita articulação com o Pelouro do urbanismo, nomeadamente pela na necessidade de alterar a área do Corredor prevista no PDM em vigor (1994) e ajustar os terrenos ainda passíveis de negociação. Deste modo foi possível libertar as áreas necessárias para que o Corredor fosse de novo viável, ao permitir que se estruturasse um espaço verde, com um sistema pedonal, ciclável e recreativo devidamente definido. É importante referir que o Corredor Verde foi planeado, consolidado e construído sem o recurso a verbas do orçamento municipal. O seu financiamento foi resultado de uma política que privilegiou a angariação de contrapartidas, a elaboração de protocolos e a candidatura a fundos comunitários.

Gabinete Ribeiro Telles - Proposta
Divisão Planeamento e Projeto

CORREDOR VERDE

Proposta, Projeto e Obra: Divisão de Planeamento e Projeto, DMAU;
Coordenação da intervenção e projeto: João Rocha e Castro, arquiteto paisagista;
Projeto de execução: Rui Pires, arquiteto paisagista e Ricardo Alves, engenheiro;
Gestão da obra: DPP, Rui Pires, arquiteto paisagista.

Neste triénio foi privilegiada a consolidação do “Corredor Verde” propriamente dito, que faria a ligação do morro junto à Avenida Calouste Gulbenkian, onde teria que ser construída uma ponte, até à Avenida Marquês da Fronteira, integrando todo o espaço verde de enquadramento ao edifício do Palácio da Justiça.

Proposta executada

Foi uma fase de planeamento e consolidação territorial, em que tivemos que resgatar e alterar compromissos para que se pudesse avançar para a fase de projeto e desenho.

Tratou-se provavelmente do ponto crítico de todo o processo, pois as negociações com a Universidade de Lisboa e o SAMS não foram fáceis. Resolvido o contencioso jurídico e financeiro que havia com a instituição hospitalar, ficou estabelecido que a cobertura do edifício seria utilizada pelo público, tendo sido consensual a proposta de instalar no local um parque recreativo de skate.

Já com a Universidade Nova, não se conseguiu que o espaço exterior do campus fosse aglutinado pelo Corredor, sob a justificação da segurança. Apesar de não se ter assegurado a compatibilização da cota de ambos os espaços verdes, no futuro, quando o Plano do Campus de Campolide for executado, todo o espaço público da Universidade será vertido no Corredor Verde. Com o Santander e a equipa do atelier do arquiteto Frederico Valsassina foi negociada a reformulação de um edifício que ainda falta construir de modo a integrá-lo no talude da Avenida Calouste Gulbenkian. Assim “libertou-se” o Corredor, o que permitiu criar outro miradouro em Lisboa, a que se chamou “morro”, de onde se disfruta uma soberba panorâmica sobre Monsanto, a norte. É um espaço verde de características únicas na cidade, pois não existe outro com a mesma morfologia. É literalmente um corredor! Em toda a sua estrutura e no seu desenho, tanto nos percursos, como na disposição do arvoredo, na iluminação pública e no mobiliário, transparece a necessidade programática de ligar dois pontos, “a imposição” de estabelecer o contínuo das circulações pedonais e cicláveis entre o espaço verde do palácio da Justiça e os Jardins de Campolide,



Plano Geral do corredor Verde - DMAU/Divisão de Planeamento e Projeto

Parque de Skate sobre a cobertura dos SAMS (DPP, foto Rui Pires, 2011)



O sucesso do seu desenho e da sua apropriação, da sua plasticidade, vem do retratar a funcionalidade sem pudor, do assumir a intenção estratégica do percurso, do não fugir da formalidade forçada do vale, da rutura “encaixada” em corpos edificados não planeados entre si, do estranho, da falta de planeamento, do pontual. Possui uma linguagem muito contemporânea, utilizando materiais e mobiliário muito familiarizados com a personalidade urbana do edificado adjacente, espelhadas no novo edifício da faculdade de economia, e no bloco do Santander. O betão é utilizado sempre que possível, em lajedo, no mobiliário ou nas superfícies do skate parque, que aproveitou com urbanidade a cobertura do edifício dos SAMS. Não procura o protagonismo fácil, pela assunção da forma, ou pela imposição do seu desenho.

Afirma-se sim pelo confinar do vazio, de lhe dar pele, textura, pelo garantir de um espaço amplo e seguro, por assegurar o protagonismo dos utentes, próprio a um corredor, em promover superfícies extensas que contraponham a noção de canal, do estrangulamento forçado a que fomos confinados, do construir do espaço com o cenário ou palco para o recreio e fruição dos cidadãos.

O projeto de execução foi devidamente revisto de forma a evitar trabalhos a mais. Infelizmente, a verba já prevista em protocolo não foi suficiente para contemplar todo o plano de plantação, que foi completado e valorizado um ano depois, com nova proposta realizada pelo Gabinete do Vereador Sá Fernandes. Constituiu um processo muito participado e publicitado pois as árvores, estas sim, com um porte desejável, foram plantadas por representantes de diversas entidades e serviços municipais com papel de destaque no processo do Corredor Verde, promovendo a necessidade de participação e da apropriação dos espaços pelos cidadãos.

Corredor Verde concluído (DPP, fotos Rui Pires e José Vicente, 2011-2013)



PONTE GONÇALO RIBEIRO TELLES

Autoria - António Braga, arquiteto;
Gestão do Projecto de execução e da construção
– Divisão de Planeamento e Projeto.

É esta estrutura que permite ligar o “corredor verde” aos jardins de Campolide, ultrapassando a grande barreira urbana que é a Avenida Calouste Gulbenkian, até então intransponível. Foi o ponto de viragem. A partir desta ponte o corredor ficou fisicamente ligado a Monsanto. A ponte é uma estrutura metálica que procura ser leve, transparente e pouco impactante na paisagem e na leitura do Vale de Alcântara. Está assente em 2 pilares de betão branco e possui iluminação central.

Corredor Verde - antes e depois (Fotografia aérea Google e Bing)



Corredor Verde- Ligação a norte (DPP, foto Rui Pires, 2011)

Ponte Gonçalo Ribeiro Telles (DPP, foto Ricardo Alves, 2012)



2010/2013

Neste período o objetivo do Pelouro foi privilegiar quanto antes o fecho do Corredor Verde, potenciando também a expansão da Rede de Percursos e Corredores que tem sido implantada em Lisboa. A ligação do Corredor à recentemente qualificada Avenida Duque D'Ávila, proposta e projeto da nossa equipa, através da Avenida Marquês da Fronteira permite potenciar a influência pedonal e ciclável do Corredor Verde do centro da cidade até ao Parque Oriental de Lisboa. Este percurso ainda não é contínuo mas o trajeto já está assegurado pela nova ponte de acesso ao Parque da Belavista. Para concluir todo o processo faltava apenas transformar a Quinta José Pinto num espaço verde de utilização pública parcial, e resolver a ligação pedonal aérea entre o Jardim Amália Rodrigues e o início do Corredor Verde propriamente dito.

Corredor Verde - Pontes Prof. Ribeiro Telles e Vodafone



PONTE VODAFONE

Coordenação de intervenção e projeto:
João Rocha e Castro, Rui Pires e António Braga;
Projeto de execução e construção: Empresa Carmo;
Gestão da Obra: Divisão de Planeamento e Projeto, Rui Pires, Ricardo Alves.

O Passadiço Vodafone é uma estrutura em madeira muito longa e larga, com o maior vão livre em madeira que conhecemos na cidade. Esta ponte de madeira permite ultrapassar de nível a 2ª barreira rodoviária ao desenvolvimento a pé ou de bicicleta de todo o percurso do Corredor Verde, potenciando finalmente a cota superior do Miradouro do Jardim Amália Rodrigues, pois é possível aceder ao ponto mais alto do Jardim, vindo de Monsanto, e ver inesperadamente o Tejo! Fui adepto de uma estrutura metálica, mais urbana, mais leve e menos impactante, mas passado já um ano sobre a sua conclusão estou francamente convencido da sua integração e aceitação.

Ponte Vodafone (DPP, foto Ricardo Alves, 2013)

Ponte Vodafone (DMC/DPC, foto José Vicente, 2013)



QUINTA DO JOSÉ PINTO

Proposta e Projeto: Divisão de Planeamento e Projeto / DMAU;
Coordenação da Intervenção e projeto:
João Rocha e Castro, Arquiteto Paisagista;
Projeto de execução: Rita Gomes, arquiteta paisagista,
Susana Figueiredo, designer e Ricardo Alves, engenheiro civil;
Coordenação da Obra: Divisão Planeamento e
Projeto: Rita Gomes; arquiteta paisagista.

É o espaço verde mais recente do Corredor Verde e a última etapa antes de Monsanto!

Estamos a estruturar e a desenvolver progressivamente a reabilitação desta quinta como um espaço verde de produção agrícola, na matriz de um assento agrícola abandonado, instalado na periferia urbana da Lisboa do princípio do século XX, e que hoje constitui um espaço de charneira entre uma zona urbana, de alta densidade - como é a Avenida Columbano Bordalo Pinheiro - e Monsanto. É um parque quase Queirosiano, apesar de um desenho muito natural e minimalista, pois traduz bem as contradições latentes e cada vez mais emergentes da “Cidade e as Serras”, ilustrando esta dicotomia cada vez mais presente, entre o Campo e a Cidade.

Há 3 anos, após uma limpeza profunda do terreno, promoveu-se o regresso das atividades agrícolas com um carácter pedagógico à quinta, instalando uma seara de girassóis, iniciativa que, na altura, provocou um forte impacto público e ditou o mote da vertente pedagógica que será mantida no futuro. De realçar que tal só foi possível devido à suspensão do loteamento da EPUL para o local, acordada após negociação com o Pelouro do Urbanismo.

Quinta do José Pinto – 1ª fase de intervenção



É um espaço de transição entre a cidade e Monsanto, da paisagem mais urbana, para a mais natural, para a orla, para a mata, absorvendo e emoldurando o Vale de Alcântara e o aqueduto das Águas Livres, mantendo parcialmente o testemunho e a prática da paisagem agrícola da Extremadura em contexto peri urbano.

Foi opção de projeto ter um desenho muito contido, para que a intervenção fosse mais reversível, mais natural e agrícola, garantindo uma melhor transição para a mata. Representa um compromisso entre um espaço verde de proximidade e um jardim de bairro, com equipamento recreativo infantil e apoio alimentar (previsto) suficientes para garantir uma apropriação conveniente.

E o resultado é muito feliz. Tanto na estrutura criada no território, quer como espaço verde, quer como espaço agrícola, quer como espaço natural, na formalidade e plasticidades conseguidas, na “organicidade” das formas, dos caminhos, das folhas agrícolas, no contraste e contraponto entre a terra, o prado, a seara e o relvado, nas sebes vegetais que fazem adivinhar já o que falta realizar, no betão, também, pois representa a componente construída, urbana, que vinca ainda mais o natural, como contraponto formal por excelência, representando o homem urbano, o construído, o não natural, o desenho e a linha.

Quinta do José Pinto – Plano geral



Em jeito de conclusão, ficam os desafios para o futuro, que queremos próximo:



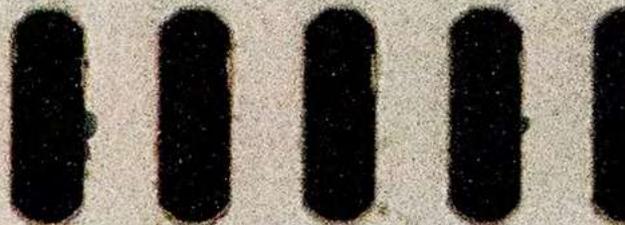
- Que a Quinta do José Pinto, já um espaço de transição para Monsanto, seja também um espaço de encruzilhada, a partir da qual se possa estruturar um outro corredor verde, até ao Rio, através do Vale de Alcântara...

- Que a definição deste espaço seja concluída (apenas foi executada a primeira fase), ampliando e aprofundando todas as suas vertentes, para que consiga apresentar uma oferta recreativa e singular, que assegure a sua apropriação definitiva, a irreversibilidade urbana da sua função...

Quinta do José Pinto (DPP, fotos Ricardo Alves, 2013)

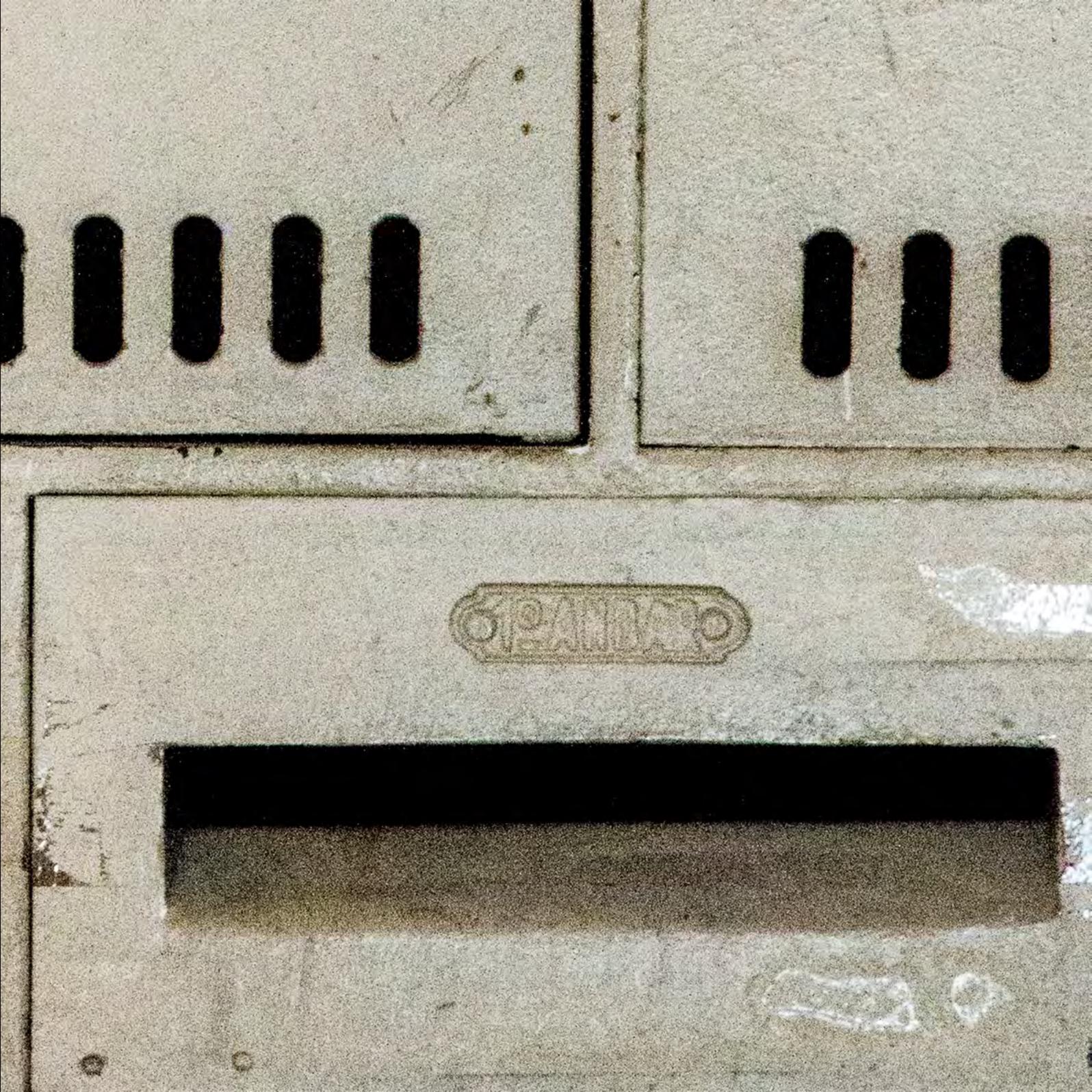






GREZ-SHAO





GRAND



Direção Municipal de Cultura
Departamento de Património Cultural
gabineteestudos olisiponenses