



# Cidade e frente de água

## Papel articulador do espaço público

Ana Rita Martins Ochoa de Castro

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

# CIDADE E FRENTE DE ÁGUA

Papel articulador do espaço público

Ana Rita Martins Ochoa de Castro

Directores:

Professor Doutor Antoni Remesar

Professor Doutor João Pedro Costa

Tese apresentada para a obtenção do grau de doutor: novembro 2011

Apoio: FCT/FSE no âmbito do III QCA

I



# **Volume I**



# CIDADE E FRENTE DE ÁGUA

**Papel articulador do espaço público**

Ana Rita Martins Ochoa de Castro

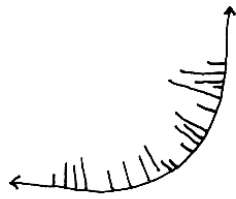
Directores:

Professor Doutor Antoni Remesar

Professor Doutor João Pedro Costa

Tese apresentada para a obtenção do grau de doutor: novembro 2011

Apoio: FCT/FSE no âmbito do III QCA



A presente investigação consiste no estudo da relação entre a cidade e a frente de água, a partir do caso de Lisboa e através das estruturas urbanas que ligam estas duas realidades, denominadas, neste contexto, como **estruturas de articulação com a frente de água**.

O trabalho tem como ponto de partida a identificação de um sistema territorial subjacente à malha urbana: a *estrutura em pente*, constituída por duas lógicas morfologicamente distintas mas interligadas: a lógica horizontal (eixos urbanos paralelos à frente de água) e a lógica vertical (eixos urbanos transversais à frente de água).

Neste sistema, o espaço público desempenha um importante papel, pelas suas propriedades articuladoras e pela forma como permite relacionar – física mas também visualmente – a cidade interior com a sua frente de água. Este é também um sistema simbólico; as diferentes formas de relação física e visual estão ligadas a um factor fundamental: a presença de arte pública nas estruturas de articulação.

Assumimos como base fundamental o contacto com o território e a observação directa do espaço, pois apenas desta forma consideramos ser possível compreender as realidades urbanas nas suas múltiplas dimensões. Mediante esta opção metodológica, a articulação com a frente de água é interpretada a partir de diferentes vertentes.

A investigação recai primeiramente nas características morfológicas dos eixos transversais de articulação, debruçando-se depois na forma como essas mesmas características determinam aspectos relacionados com o uso do espaço, tais como a visualização da frente de água ou algumas particularidades dos percursos pedonais de acesso.

Finalmente, a investigação centra-se na relação entre a arte pública e as estruturas de articulação, procurando compreender – como questão de fundo – a forma como a arte pública e a sua colocação são encaradas, na cidade de Lisboa e se o entendimento que defendemos neste trabalho – de arte pública integrada no seu contexto e não como objecto estético isolado – é ou não aplicado no espaço público.

**Palavras-chave:** frente de água, espaço público, arte pública



This research consists on understanding the relationship between the inner city and the waterfront, based on the case of Lisbon, by means of the urban structures that link these two realities, called **structures of articulation with the waterfront**.

The starting point is the identification of a territorial system underlying the urban structure: the *comb structure*, consisting of two logics, morphologically different but interconnected: the horizontal logic (urban axes parallel to the waterfront) and the vertical logic (urban axes transverse to the waterfront).

In this system, the public space plays an important role, because of its articulating properties and of the way it physically and visually allows the connection with the waterfront. This is also a symbolic system. The different ways of physical and visual connection are related with one key factor: the presence of public art in the structures of articulation.

Because we consider that the better way to understand the urban reality in its multiple dimensions is the contact with the territory and the site observation, we assume it as the main basis of the research. With this methodological approach, the articulation with the waterfront is interpreted according to different aspects.

First, the research focuses on the morphological characteristics of the transverse axes. Then, it inquires on how those characteristics define the use of the space, in aspects such as the visibility of the waterfront, or the speed in the pedestrian access routes.

Finally, the research focuses on the relationship between public art and the structures of articulation, trying to understand – as an underlying question – how public art and its placement are seen in Lisbon and if the understanding that we stand for – of public art integrated into its urban context rather than as an isolated aesthetic object – is present or not in public space.

**Keywords: waterfront, public space, public art**

La presente investigación consiste en el estudio de la relación entre la ciudad y el frente de agua, a partir del caso de Lisboa y a través de las estructuras urbanas que conectan estas dos realidades, denominadas, en este contexto, **estructuras de articulación con el frente de agua**.

El trabajo tiene como punto de partida la identificación de un sistema territorial subyacente a la trama urbana: la *estructura en peine*, que consta de dos lógicas morfológicamente distintas pero ligadas entre sí: la lógica horizontal (ejes urbanos paralelos al frente de agua) y la lógica vertical (ejes urbanos transversales al frente de agua).

En este sistema, el espacio público desempeña un papel muy importante, por sus propiedades articuladores y por el modo como permite conectar – física y visualmente – la ciudad interior con su frente de agua. Pero este también es un sistema simbólico; los diferentes modos de conexión física y visual están ligados con un factor clave: la presencia del arte público en las estructuras de articulación.

Asumimos como base fundamental el contacto con el territorio y la observación directa del espacio; apenas de esta manera consideramos que sea posible entender la realidad urbana en sus múltiples dimensiones. Con este enfoque metodológico, la articulación con el frente de agua es interpretada desde diferentes vertientes.

La investigación recae, primeramente, en características morfológicas de los ejes trasnversales, prosiguiendo con la forma en que esas mismas características determinan aspectos relacionados con los usos del espacio, tales como la visualización del frente de agua, o algunas particularidades de los recorridos de acceso peatonal.

Finalmente, la investigación se centra en la relación entre el arte público y las estructuras de la articulación, intentando comprender – como cuestiones de fondo – la forma en que se encara el arte público y su emplazamiento en la ciudad de Lisboa, y si la posición que defendemos en este trabajo – lo de arte público integrado en su contexto e y no como objeto estético aislado – se aplica o no en el espacio público.

**Palabras clave:** frente de agua, espacio público, arte público



Aos professores Antoni Remesar e João Pedro Costa, sem os quais esta investigação não teria sido possível. Pela confiança que ambos depositaram, desde o início, no meu trabalho. Pelo grande rigor científico com que o orientaram, contribuindo com todo o seu saber, mas incentivando, simultaneamente, uma abordagem original e criativa. E finalmente pela motivação, disponibilidade e apoio constantes, considero as orientações que me proporcionaram, verdadeiramente, como um exemplo.

Aos professores Helena Elias, Joana Cunha Leal, Lino Cabezas, Pedro Brandão e Sofia Águas, que integrados nas Comissões de Seguimento realizadas na Universidade de Barcelona, contribuíram, com valiosos pontos de vista, para a evolução desta pesquisa.

À Fundação para a Ciência e Tecnologia, pela bolsa de doutoramento concedida, a qual possibilitou o percurso de investigação realizado na Universidade de Barcelona.

À Universidade da Beira Interior, pelo apoio dado durante a realização dos meus estudos, pelas equiparações a bolseira concedidas e em particular pela redução de horário atribuída durante este último ano, a qual me permitiu concluir a Tese.

Ao Aprígio Morgado e à Maria Candela Suarez, pelo auxílio precioso na execução final da Tese.

Aos meus colegas de doutoramento, em especial, à Cláudia Sisti, à Inês, à Sílvia, à Sofia, ao Telmo e ainda à Tânia Carneiro, à Mafalda e à Maria João, por acompanharem este trabalho e por terem contribuído, com as suas críticas e sugestões, para a sua evolução.

Aos meus pais, Manuel Ângelo e Maria Otília, à minha irmã Graça e ao Luís, por estarem sempre presentes.



**I**

- 1. INTRODUÇÃO**
- 2. FUNDAMENTOS PARA O ENTENDIMENTO DE ARTE PÚBLICA NA INVESTIGAÇÃO**
- 3. SISTEMAS DE ESPAÇOS PÚBLICOS NAS ESTRUTURAS DE ARTICULAÇÃO**
- 4. SITUAÇÕES ESPECÍFICAS DE ARTICULAÇÃO COM A FRENTE DE ÁGUA**
- 5. ASPECTOS MORFOLÓGICOS DA ARTICULAÇÃO**
- 6. VELOCIDADE DE ARTICULAÇÃO**
- 7. ANÁLISE DA ARTICULAÇÃO COM A FRENTE DE ÁGUA A PARTIR DA ARTE PÚBLICA**
- 8. CONCLUSÃO**

**II**

**ELEMENTOS GRÁFICOS RESULTANTES DA SISTEMATIZAÇÃO DO TRABALHO DE CAMPO**



<b>Resumo</b> .....	5
<b>Abstract</b> .....	6
<b>Resumen</b> .....	7
<b>Agradecimentos</b> .....	9
<b>Conteúdos</b> .....	11
<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	17
<b>Objectivos</b> .....	23
<b>Metodologia</b> .....	24
Aspectos metodológicos gerais .....	24
Construção de uma metodologia .....	28
<i>Trabalho de campo</i> .....	29
<i>Sistematização do trabalho de campo</i> .....	33
<i>Interpretação do trabalho de campo</i> .....	34
<b>Estado da arte</b> .....	38
A articulação em estudos sobre frentes de água .....	38
Abordagens à arte pública e estudos sobre arte pública na cidade de Lisboa .....	45
<b>Estrutura da tese</b> .....	49
<b>I: ARTE PÚBLICA E CIDADE</b>	
Síntese .....	53
<b>2. FUNDAMENTOS PARA O ENTENDIMENTO DE ARTE PÚBLICA NA INVESTIGAÇÃO</b> .....	55
<b>Arte pública e frente de água: dois exemplos de integração no espaço urbano</b> .....	57
<b>A monumentalização do espaço urbano</b> .....	69
<b>Colocação de arte pública</b> .....	77
<b>Arte pública intencional e arte pública não intencional</b> .....	88
Arte pública como referência – física e simbólica – no espaço urbano .....	93
Critérios para a selecção de 250 elementos de arte pública .....	98
Sistematização prévia dos 250 elementos de arte pública .....	102
<b>II: VERTENTES DA ARTICULAÇÃO COM A FRENTE DE ÁGUA</b>	
Síntese .....	109
Considerações prévias .....	111



3.	<b>SISTEMAS DE ESPAÇOS PÚBLICOS NAS ESTRUTURAS DE ARTICULAÇÃO</b> .....	<b>113</b>
	Movimento e permanência nas estruturas de articulação .....	116
	Dinâmicas de acesso à frente de água nas estruturas de articulação .....	119
	Variantes aos sistemas de espaços públicos .....	126
	Simplificações dos sistemas de espaços públicos .....	129
4.	<b>SITUAÇÕES ESPECÍFICAS DE ARTICULAÇÃO COM A FRENTE DE ÁGUA</b> .....	<b>133</b>
	Muralhas como estruturas de articulação com a frente de água .....	134
	Troço da Cerca Moura paralelo à Ribeira (estrutura 10) .....	137
	<i>Muralla del Mar</i> .....	147
	Acesso à <i>Secció Marítima</i> da Exposição Universal de 1888 [estrutura 5 (Bcn)] .....	151
5.	<b>ASPECTOS MORFOLÓGICOS DA ARTICULAÇÃO</b> .....	<b>157</b>
	Forma das estruturas de articulação .....	158
	Relação entre a forma das estruturas de articulação e a malha urbana envolvente ..	160
	Perfil transversal .....	161
	Integração com os tecidos confinantes .....	164
	Rótulas .....	172
	Integração com a cidade .....	174
6.	<b>VELOCIDADE DE ARTICULAÇÃO</b> .....	<b>179</b>
	Composição dos sistemas de espaços públicos e arte pública como pausa .....	180
	Arte pública como pausa na frente de água .....	182
	Topografia .....	184
	Escala de articulação .....	189
	Continuidade .....	192
7.	<b>ANÁLISE DA ARTICULAÇÃO COM A FRENTE DE ÁGUA A PARTIR DA ARTE PÚBLICA</b> .....	<b>205</b>
	Arte pública e frente de água .....	206
	Arte pública e estruturas de articulação .....	211
	Relação entre o âmbito definido como frente de água e o acesso físico público .....	214
	Linhas de tempo .....	216
	Posicionamento de arte pública nas estruturas de articulação .....	219
	a. 1) Arte pública autónoma aos sistemas de espaços públicos .....	220
	b. Arte pública em espaços que interrompem o percurso principal de articulação .....	220
	2) Pontuação centralizada .....	220
	3) Pontuação não centralizada .....	225
	c. Arte pública em espaços que não interrompem o percurso principal de articulação .....	226
	4) Estrutura sublinhada .....	227
	5) Estrutura descentrada .....	229
	6) Arte pública periférica como referência constante .....	231
	7) Arte pública periférica como referência pontual .....	232
	8) Arte pública periférica como presença .....	232

<b>Remoção e transladação de arte pública</b> .....	233
<b>Dinâmicas de colocação de arte pública no período “Pós 25 de Abril de 1974”</b> .....	249
Colocações recentes .....	253
Dois exemplos de integração no espaço urbano .....	262
<b>8. CONCLUSÃO</b> .....	<b>271</b>
<b>Bibliografia</b> .....	283
<b>Índice e fontes das imagens</b> .....	307
<b>Index</b> .....	317



01. *Palmeiras de Chelas*

# 1

As transformações que se têm vindo a verificar, nos últimos anos, nas frentes de água, remetem-nos para o estudo das respectivas cidades, das suas especificidades e das dinâmicas que regem o seu território.

Os espaços deixados vazios pela desindustrialização e pelas mudanças tecnológicas no transporte marítimo, dando origem a territórios funcionalmente obsoletos, originaram operações de reconversão que, apesar das suas diferenças, parecem ter em comum a vontade de integrar as frentes de água nas cidades e de as resgatar para os cidadãos, mediante a criação de novos tecidos urbanos e de espaços públicos de qualidade.

Nesta discussão, um factor deverá ser introduzido: a questão portuária. Apesar das mudanças nos paradigmas tecnológicos e territoriais, os portos continuam a desempenhar, nas economias actuais, um importante papel. Pelo que a vontade de integrar as frentes de água nas cidades não se pode dissociar da necessidade de manter determinadas infraestruturas nas cidades, ainda que segundo modelos distintos.

Assumimos, desde já, o nosso ponto de vista: consideramos que estas duas valências não são incompatíveis e que as cidades deverão encontrar formas de harmonizar a presença portuária com espaços públicos, na frente de água.

No contexto actual, a integração das frentes de água nas cidades passará então por encontrar este equilíbrio. Não obstante, consideramos que a discussão em torno da integração não se resume aos processos relativos à própria frente de água.

A integração passa pela forma como as frentes de água se encontram fisicamente articuladas com as restantes áreas das cidades. Para além

da conexão física, a integração passa também pela forma como a frente de água é apreendida nas cidades. Com efeito, não temos que estar fisicamente junto à água para usufruir das suas qualidades.

É este o ponto de partida da presente investigação, que nos conduz ao objecto de estudo: a **ARTICULAÇÃO** entre a **CIDADE INTERIOR** e a **FRENTE DE ÁGUA**.

Como estudar a articulação?

Consideraremos como caso de estudo a cidade de Lisboa, com a finalidade de estudar a sua ligação à frente de água. Dois factores terão, à partida, influência sobre a articulação, levantando problemáticas distintas:

- 1 Grande parte da frente de água encontra-se ocupada, linearmente, por infraestruturas portuárias.
- 2 Grande parte da cidade é atravessada por uma infraestrutura constituída por uma dupla barreira rodo-ferroviária paralela à frente de água.

Centraremos a investigação no modo como é possível aceder física e visualmente à frente de água, a partir de áreas mais interiores do território. Para abordar este tema, partimos da identificação, na cidade de Lisboa, de um sistema territorial subjacente à malha urbana, composto por duas lógicas morfologicamente distintas, mas interligadas:

Por um lado, um subsistema de estruturas urbanas esquematicamente paralelas à frente de água (no qual se integra a ocupação portuária e a dupla barreira rodo-ferroviária), que designaremos como **lógica horizontal**.

Por outro lado, um subsistema de estruturas urbanas transversais<sup>1</sup> à frente de água, que designaremos como **lógica vertical**.

Pela sua configuração física, designaremos este sistema territorial como *estrutura em pente*<sup>2</sup>.

Para além de um esquema conceptual na base das problemáticas fundamentais da investigação, a *estrutura em pente* constitui-se também como um diagrama que permite iniciar o percurso metodológico e todo o seu posterior desenvolvimento.

1 Utilizaremos o termo “transversal” para designar o desenvolvimento ao longo de uma lógica morfologicamente oposta à da frente de água, não necessariamente “perpendicular” – em diversos casos, as estruturas não são, de facto, perpendiculares à frente de água. Considerando, em abstracto, a frente de água como uma linha horizontal, estas estruturas desenvolvem-se transversalmente a esta linha.

2 A expressão “pente” é adoptada por alguns autores (Busquets, 1993; Busquets e Alemany, 1990), a propósito da morfologia das infraestruturas portuárias, transversais a um eixo longitudinal (frente de água). Utilizaremos a expressão “estrutura em pente” não neste sentido, mas por ser a que mais directamente reflecte o conceito apresentado.

O crescimento urbano ao longo da frente de água justificará a lógica horizontal. A necessidade de conectar fisicamente as frentes de água com as restantes áreas da cidade, por diferentes razões, em diferentes períodos históricos e de diferentes formas, justificará a lógica vertical.

Sendo estas premissas – crescimento ao longo da frente de água e necessidade de conectar a frente de água com a cidade interior – comuns a cidades com frentes de água, admitimos a *estrutura em pente* como um sistema de articulação do território também comum a estas mesmas cidades. A *estrutura em pente* poderá existir, independentemente da existência de um porto.

Como sistema abstracto e dependendo dos mais diversos factores, a *estrutura em pente* implementar-se-á de maneiras distintas no território. Os subsistemas urbanos paralelos e transversais à frente de água serão forçosamente diferentes de cidade para cidade, pelo que concluímos que cada cidade possuirá a sua própria *estrutura em pente*. Ou seja, sendo um sistema de articulação comum a cidades com frentes de água, a *estrutura em pente* adquire, no entanto, especificidades em cada uma destas cidades.

**A partir da estrutura em pente na cidade de Lisboa, o estudo da articulação incidirá nas estruturas urbanas que estabelecem a relação entre o interior da cidade e a sua frente de água, que designaremos como estruturas de articulação com a frente de água.**

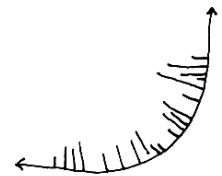
Temos assim a resposta à questão antes colocada: estudaremos a problemática da articulação com a frente de água considerando como caso de estudo a cidade de Lisboa, a partir da análise das suas estruturas de articulação com a frente de água.

Posto isto, sob que ponto de vista iremos estudar as estruturas de articulação?

Antes de mais, abordaremos as estruturas de articulação com a frente de água sob um ponto de vista morfológico. No entanto, teremos também em atenção o modo como os aspectos físicos irão influenciar o uso do espaço e a visibilidade da frente de água.

Cada estrutura de articulação é composta por um eixo<sup>3</sup> que congrega um determinado conjunto de espaços públicos, pelo que será designado como eixo agregador. Este eixo define o que designaremos como **percurso principal de articulação** e que pode ou não contemplar acesso físico à frente de água.

A investigação irá incidir nas propriedades articuladoras do espaço público, ou seja, no papel que esses conjuntos de espaços públicos

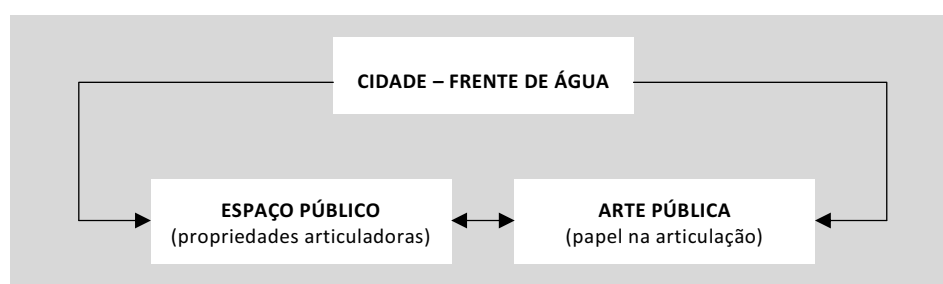


3 Utilizaremos o termo “eixo” como entidade linear abstracta de ligação entre um determinado ponto no território e a frente de água, e que pode materializar-se em espaços públicos tais como ruas, avenidas, entre outros. Mais à frente introduziremos o conceito – distinto – de “eixo monumental”, como entidade física concreta, unindo polaridades importantes (Capel, 2002) e enobrecido através da presença de elementos simbólicos.

desempenham na articulação com a frente de água.

Observaremos as diferentes formas de articulação física e visual com a frente de água e os factores que estão na base destas diferenças e que se relacionam com a morfologia urbana, tais como as características topográficas, as funções urbanas em articulação, ou os processos de formação/transformação da própria frente de água (Costa, 2007). Mas as diferentes formas de articulação física e visual com a frente de água prendem-se, antes de mais, com um factor fundamental: a presença de arte pública nas estruturas de articulação.

**A investigação incide assim em dois focos principais: para além do estudo das propriedades articuladoras dos espaços públicos que integram as estruturas, exploraremos o papel que a arte pública desempenha na articulação com a frente de água.**



## 02. Focos da investigação

A arte pública surge na investigação com base num entendimento que importa, desde já, definir.

Primeiramente, interessa-nos explorar a arte pública como facto urbano; como processo ou actuação sobre o espaço público, correspondente, para além de uma determinada intenção, a uma cadeia de determinações e acontecimentos que interferem na paisagem urbana e que poderão reflectir formas de pensar e de fazer cidade.

A arte pública interessa-nos não tanto como objecto estético, mas pela relação que estabelece com a sua envolvente. Secundarizaremos assim a sua componente estética (autor, linguagem, corrente artística).

Focaremos a arte pública essencialmente sob um ponto de vista físico e consideraremos as suas características inerentes (escala, tamanho, forma, materiais, cores), na medida em que determinam o tipo de relações que são estabelecidas com o espaço público.

Exploraremos a colocação no espaço urbano, procurando compreender de que modo a arte pública – como elemento integrante das estruturas de articulação – se relaciona com a sua envolvente mais directa e com a frente de água.

Independentemente dos processos que antecedem a sua colocação, a análise da arte pública apenas fará sentido conjuntamente com a análise do espaço urbano; nunca de forma isolada. Consequentemente, consideraremos, na investigação, as datas de colocação no espaço público e não as datas de realização das obras.

Por outro lado, entraremos em linha de conta com um entendimento mais abrangente de arte pública.

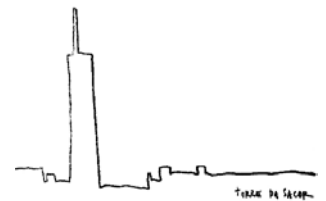
Incluiremos os objectos produzidos com uma intencionalidade prévia de *ser* arte pública (monumento/escultura/estatuária e outros elementos habitualmente considerados como arte pública). Mas incluiremos também determinadas presenças, pelo seu carácter de excepção, pela sua singularidade, pelas memórias que evocam e, no geral, pela carga simbólica que conferem ao espaço (ao seu contexto próximo ou inclusivamente à própria cidade), adquiriram, *a posteriori*, esse estatuto.

Esta abrangência no entendimento de arte pública corresponde a uma dupla origem nos processos de simbolização do espaço (Pol, 2005). Quando um organismo da estrutura social promove e planeia a criação de mudanças no espaço urbano, com uma determinada intenção e exercendo um acto de poder, estamos na presença de *simbolismo a priori*. Quando um objecto ou lugar ganha espontaneamente determinados valores, através do tempo e do uso, ou por meio de acontecimentos que o marcam e lhe conferem, posteriormente, simbolismo, estamos na presença de *simbolismo a posteriori*.

Por conseguinte, consideraremos como arte pública elementos marcantes que se destacam no perfil urbano<sup>4</sup>, tais como objectos relacionados com a paisagem portuária e industrial, cúpulas de igrejas, torres, edifícios de grande escala, pontes; ou mesmo elementos naturais, como por exemplo as 2 *Palmeiras de Chelas* (símbolo de resistência ao projecto do Vale de Chelas).

Consideraremos ainda elementos que, não tendo sido criados para ser arte pública, sofrem, posteriormente, uma monumentalização. A *Torre da SACOR* no Parque das Nações enquadra-se nas premissas antes descritas: por um lado, destaca-se relativamente à sua envolvente, constituindo-se como uma referência física; por outro lado, a sua anterior integração numa importante estrutura industrial (a Refinaria de Petróleo de Cabo Ruivo) evoca memórias de um passado industrial ligado à zona oriental de Lisboa, pelo que se constitui também como uma referência simbólica. A intervenção que esta estrutura vem a sofrer no âmbito da Expo'98 – criação de um percurso arquitectónico e intervenção artística no pavimento que a envolve – irá apenas acentuar e “legitimar” a sua condição como arte pública.

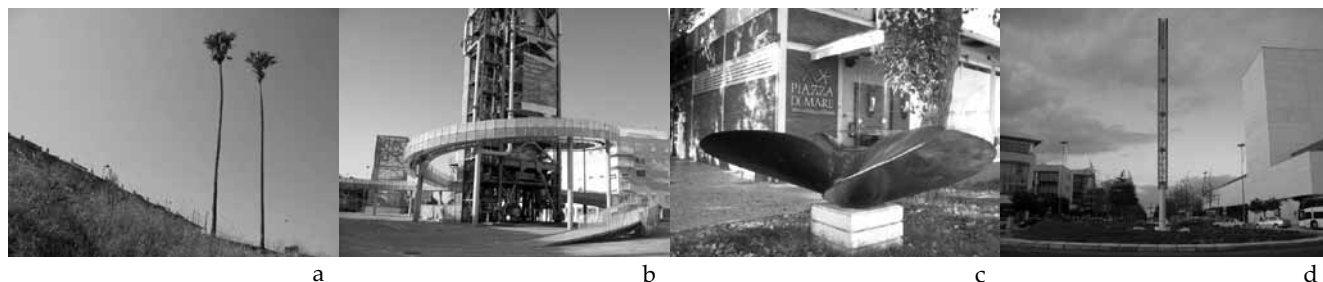
Mas a monumentalização pode passar por procedimentos mais simples. A recolocação (descontextualização) de um objecto que, na sua origem, não possui qualquer intenção de constituir arte pública, pode ser também uma forma de monumentalização. A *Hélice* colocada num relvado na frente de água (em frente à Cordoaria Nacional) ou o



4 Como veremos, a partir do momento que um determinado objecto se constitui como uma referência física (no sentido em que se destaca da sua envolvente), adquire também carácter simbólico. Ou seja, os elementos que são uma referência física são também, a partir, uma referência simbólica no espaço urbano.



*Elemento vertical* (cuja anterior função desconhecemos) colocado junto à porta sul da Expo'98 constituem exemplos deste entendimento.



03. Arte pública como referência no território

(a) *Palmeiras de Chelas*;  
(b) *Torre da SACOR*; (c) *Hélice*;  
(d) *Elemento vertical*.

Em resumo, **intencional** ou **não intencional**, consideraremos arte pública os elementos que possuem e conferem carga simbólica ao espaço urbano, monumentalizando-o.

Chegamos assim aos dois pressupostos fulcrais para o entendimento de arte pública na investigação:

- 1 **Observaremos a arte pública sempre em relação ao seu contexto, nunca como objecto isolado;**
- 2 **Consideraremos como arte pública os elementos que constituem uma referência física e simbólica no espaço urbano.**

Enquadraremos e fundamentaremos esta postura com recurso a diferentes perspectivas teóricas. Mas será essencialmente através do conjunto dos 250 elementos que consideramos, no âmbito da investigação, como arte pública, que este entendimento se clarificará.

Perante a ausência de investigações que explorem a arte pública para além da sua componente estética e de estudos urbanos que abranjam a arte pública como parte integrante do território, esperamos que este trabalho possa colmatar essa lacuna e contribuir para que a arte pública cumpra o seu papel de criar relações com o contexto físico e social em que se insere e não se isolar numa postura unicamente estética.

Neste sentido, vinculamos a presente investigação ao centro de investigação Cr Polis da Universidade de Barcelona. A abordagem à arte pública conjuntamente com a cidade e a interdisciplinaridade no estudo e no projecto de espaço público tem sido a linha condutora seguidas pelo Cr Polis, alargada ao programa de doutoramento na qual a investigação se inclui<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Para uma melhor compreensão das filosofias de actuação do Cr Polis, ver a obra *Espaço público e a interdisciplinaridade* (Brandão e Remesar, 2000). Para aprofundar a temática da interdisciplinaridade nos processos de desenho urbano, ver a obra *A cidade entre desenhos. Profissões do desenho, ética e interdisciplinaridade* (Brandão, 2006). Para uma descrição da actividade desenvolvida pelo Cr Polis, ver o artigo *Interdisciplinarity. Urban Design Practice, a Research and Teaching Matrix* (Brandão e Remesar, 2010: 22) ou ainda a tese de doutoramento subordinada ao tema *L'art en projectes de participació ciutadana* (Ricart Ulldemolins, 2009: 203).

Por outro lado, a identificação como arte pública de elementos que possuem um carácter referencial no território – independentemente de terem ou não sido criados com essa intencionalidade – constituirá igualmente um factor significativo neste trabalho.

A presença de arte pública nas cidades tem-se revelado como um importante factor de qualificação dos seus espaços. Acreditamos que esta qualificação pode passar pela introdução de elementos novos, mas passará também pela valorização de elementos já existentes. Abrindo o conceito de arte pública a todas as referências físicas e simbólicas no espaço urbano, esperamos assim abrir caminhos para que, noutros enquadramentos urbanos, possam ser considerados e eventualmente recontextualizados, elementos urbanos já existentes, que valorizem as especificidades dos lugares e das cidades.

Por fim, admitida a importância da presença do Rio na cidade de Lisboa, mas detectada a ausência de perspectivas científicas que foquem especificamente o tema da articulação, consideramos que a investigação irá também contribuir para preencher esta lacuna, podendo inclusivamente configurar uma base teórica para futuras intervenções.

## OBJECTIVOS

A investigação tem como objectivo primeiro **compreender a articulação entre cidade e frente de água a partir do caso de Lisboa, designadamente, o modo como a morfologia do espaço público (os eixos transversais) facilita o acesso à frente de água, mas também a forma como a frente de água é visualmente percebida desde o interior da cidade.**

A investigação pretende ainda **aferir se o complexo processo de articulação com a frente de água é específico desta cidade ou se existem factores comuns que nos permitam definir processos padrão.**

Para que o caso de estudo nos permita extrapolar modelos generalizáveis, colocamos os seguintes objectivos:

- 1 Aferir as propriedades articuladoras do espaço público, através da caracterização das estruturas urbanas que relacionam física e visualmente a cidade interior com a frente de água:**
  - 1.1 Verificar quais as diferentes áreas urbanas em articulação com a frente de água e o grau de ligação das estruturas ao território;
  - 1.2 Qualificar e categorizar os tipos de acesso físico e visual à frente de água nas estruturas. Nos casos em que não exista acesso físico contínuo à frente de água, identificar os motivos;

- 1.3 Sistematizar o espaço público segundo as diferentes formas de articulação com a frente de água;
  - 1.4 Caracterizar as estruturas de articulação quanto à sua morfologia e verificar a sua influência em factores relacionados com o uso do espaço.
- 2 Compreender a relação entre a arte pública e a articulação com a frente de água:**
- 2.1 Mediante uma perspectiva espaço-temporal, analisar a evolução da implementação de arte pública nas estruturas de articulação e na frente de água em Lisboa; analisar mais detalhadamente as principais dinâmicas que envolvem a implementação de arte pública no período “Pós 25 de Abril de 1974”;
  - 2.2 Sistematizar a colocação de arte pública, em três níveis distintos: a) na cidade (reconhecer eventuais padrões de concentração); b) nos diferentes espaços públicos que integram as estruturas (identificar formas de colocação); c) relativamente ao conjunto dos espaços públicos que configuram, na sua totalidade, as estruturas de articulação;
  - 2.3 Identificar critérios de colocação de arte pública na cidade de Lisboa;
  - 2.4 Identificar modelos abstractos de colocação e estabelecer paralelismos com outros contextos espaço-temporais;

Paralelamente, a partir da observação da arte pública nas estruturas de articulação e na frente de água e como questões de fundo, procuraremos ainda aferir o modo como a arte pública e a sua colocação são encaradas, na cidade de Lisboa e se o entendimento que defendemos neste trabalho – de arte pública integrada no seu contexto e não como objecto estético isolado – é ou não aplicado no espaço público.

## METODOLOGIA

### *Aspectos metodológicos gerais*

*“Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme, tel que je l’ai dépeint, ce solitaire doué d’une imagination active, toujours voyageant à travers «le grand désert d’hommes», a un but plus élevé que celui d’un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu’on nous permettra d’appeler la «modernité»; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l’idée en question. Il s’agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire” (Baudelaire, 1869: 68).*

*“La promenade (...) constitue la première manière d’explorer et d’aimer une ville” (Sansot, 2004: 248).*

Para estudar a relação entre a cidade de Lisboa e a sua frente de água tivemos primeiramente que decidir, de entre todas as estruturas de articulação pertencentes à *estrutura em pente*, quais iríamos analisar. E se inclusivamente se justificaria observar todas as estruturas ou se, após uma primeira caracterização, poderiam ser utilizados exemplos como amostras.

Identificadas inicialmente através da cartografia actual, desde logo percebemos que uma visão unicamente “bidimensional” não seria suficiente para seleccionar as estruturas.

Havia que ir ao local. Como explicaremos mais detalhadamente, começámos por realizar alguns percursos na frente de água, com o fim de seleccionar as estruturas. Após esta selecção, logo nos apercebemos que, para analisar as estruturas de articulação, teríamos que continuar no território.

À medida que a investigação foi evoluindo, o contacto com o território foi aumentando de importância, até se admitir que esta seria a principal opção metodológica.

Por um lado, porque, como já referimos, não existem estudos sobre a articulação com a frente de água na cidade de Lisboa, pelo que teríamos que construir uma base de trabalho própria. Por outro lado, porque apenas desta forma verificámos ser possível uma apreensão das qualidades do espaço público, dentro dos pressupostos que nos propusemos, inicialmente, estudar.

Conformou-se assim um processo de observação do território, que designaremos como **trabalho de campo** e que compreendeu um período temporal de cerca de dois anos, entre 2008 e 2010.

Esta abordagem veio, naturalmente, moldar as características da investigação. Ligada ao facto de basear o trabalho na observação directa no território, esteve a opção de estudar as estruturas de articulação com a frente de água, no estado em que estas se encontravam no período 2008-2010<sup>6</sup>.

Embora seja possível deduzir, através da cartografia, que as diferentes estruturas correspondem a diferentes momentos de desenvolvimento urbano, decidimos desde logo que não iríamos investigar os antecedentes das estruturas.

Assumimos então a realidade em estudo no estado em que ela se apresentou durante o trabalho de campo. No âmbito de eventuais investigações futuras, seria certamente pertinente e poderia constituir um complemento ao presente estudo a confrontação dos resultados com os processos de formação e transformação dos espaços em análise e com os processos de implantação de arte pública.

6 Embora admitamos que a cidade está em constante mutação, houve que definir, no âmbito desta pesquisa, um período temporal concreto, para que as deduções a retirar do trabalho de campo possam assentar sobre uma base estável.

Apesar do objecto de estudo ter um enquadramento temporal concreto, foi necessário ter em conta, em certos momentos, determinados antecedentes dos espaços.

Assim, recorreremos, pontualmente, a elementos complementares à análise directa do território, tais como a cartografia, descrições históricas, planos urbanos, entre outros, como auxiliares de pesquisa para melhor compreender a contemporaneidade.

Outro aspecto metodológico assumido desde o início foi a decisão de não focar o estudo numa única cidade.

Apesar de a investigação ter por suporte um estudo de caso<sup>7</sup>, verificámos a necessidade de confrontar a realidade analisada com outra realidade, de forma a aferir se os aspectos observados são exclusivos da cidade de Lisboa, ou se encontram paralelismos com outras situações, possibilitando-se assim uma posterior validação de algumas das conclusões obtidas.

Todavia, esta não seria uma aproximação metodológica comparativa de dois casos em situação de igualdade: para além da questão prática da capacidade de execução de um estudo semelhante ao realizado para Lisboa, uma comparação em pé de igualdade restringiria as conclusões aos pontos em comum entre os casos escolhidos.

Decidimos então estudar o mais exaustivamente possível a cidade de Lisboa – que adquiriria assim o papel de **caso de estudo** –, efectuando, paralelamente, uma confrontação de situações com outra cidade – que iria então funcionar como **caso de trabalho**<sup>8</sup>.

Dado que a tese se integra num programa de doutoramento na Universidade de Barcelona, esta cidade surgiu desde logo como um caso “confrontável”. A hipótese de estudar em paralelo esta cidade demonstrou-se pertinente, pelos seguintes motivos:

- Possuir uma frente de água. Tal como em Lisboa, a relação com a água é uma das características principais da cidade. O facto de ser uma cidade de Mar não se constituiu como impeditivo, pois o que está a ser estudado são as estruturas de articulação da cidade com a sua frente de água, independentemente de esta ser de Mar ou de Rio.
- Existir um porto. Este constituiu desde logo outro aspecto que

7 Do ponto de vista dos procedimentos técnicos, a investigação constitui-se um estudo de caso “quando envolve o estudo profundo e exaustivo de um ou poucos objectos de maneira que se permita o seu amplo e detalhado conhecimento” (Silva e Menezes, 2001: 21).

8 Na sua tese de doutoramento, Costa (2007) constata que, para poder elevar as conclusões do seu estudo a padrões comuns generalizáveis, havia que desvincular as conclusões obtidas das particularidades existentes no caso de estudo; opta assim por analisar, para além da cidade de Lisboa, outras quatro cidades portuárias, designadas pelo autor como casos de trabalho, que não possuem uma intenção de dedução de conceitos, constituindo-se antes como campo de verificação e funcionando como contraponto ao caso de estudo principal.

aproxima as duas cidades, tanto do ponto de vista físico<sup>9</sup>, como do ponto de vista económico, social ou cultural<sup>10</sup>. Para além de que, tanto em Lisboa como em Barcelona, a actual forma de articulação com a frente de água parece estar relacionado com a presença portuária. Por um lado, a existência de porto terá reforçado a necessidade de conexão física com o interior do território. Por outro lado, o escoamento e abastecimento de produtos e a ligação ao sistema de transportes terão condicionado a articulação com o interior, mas também com o exterior destas duas cidades.

- Tal como Lisboa, a cidade de Barcelona também se ter caracterizado por um significativo processo de industrialização. A infraestruturização do território ligada à indústria e ao porto (sistema portuário) teve consequências na actual articulação da cidade com a frente de água, na qual provocou rupturas.

- Ambas as cidades terem sofrido operações de reconversão das suas frentes de água, com substituição de tecidos portuários e industriais, nas suas zonas orientais: a operação Expo'98 em Lisboa e a intervenção no âmbito dos Jogos Olímpicos de 1992 em Barcelona<sup>11</sup> (posteriormente o Fórum 2004, que não possui paralelismos tão evidentes em Lisboa).

- Ambas as cidades terem sido alvo de programas de arte pública, no âmbito desses eventos.

Escolhido o caso de trabalho, foi então necessário estabelecer qual o grau de análise a conferir à cidade de Barcelona.

Assumiu-se desde logo que esta funcionaria como contraponto ao caso de estudo principal, pelo que não observaria um aprofundamento semelhante ao dado à cidade de Lisboa.

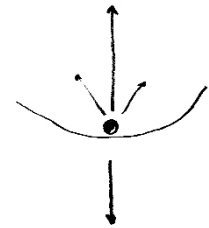
A função complementar que o caso de trabalho (Barcelona) assumiu na investigação implicou uma restrição da metodologia adoptada, bem como uma limitação na natureza da análise, comparativamente com o caso de estudo (Lisboa).

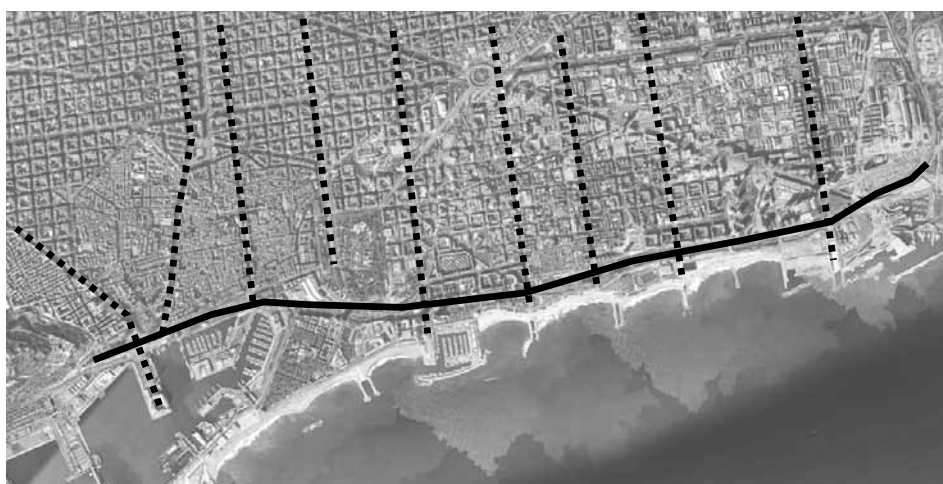
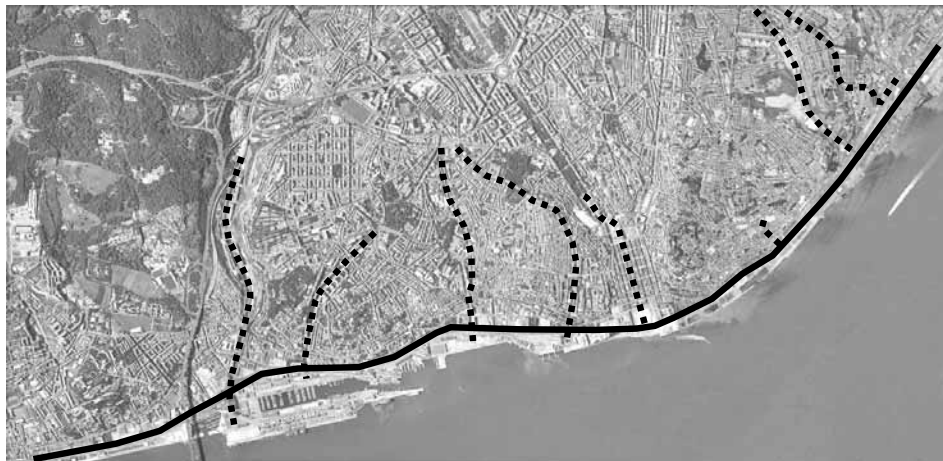
Desta forma, o objectivo em Barcelona não foi estudar aprofundadamente as estruturas de articulação com a frente de água, tal como em Lisboa, mas sim obter possíveis confrontações de situações.

9 Existe uma semelhança na forma como o sistema portuário (porto + indústrias + infraestruturas rodo-ferroviárias de apoio) se implementou no território, nestas duas cidades (Ochoa, 2004).

10 Diversos autores referem uma identidade específica das cidades portuárias. Por exemplo, Matias Ferreira refere, em vários textos, o valor simbólico das cidades portuárias, nas quais a relação com a água e o porto são factores responsáveis pela sua força identitária, que contribui para as distinguir de todas as outras cidades.

11 Embora não seja directamente o objectivo deste trabalho comparar operações de reconversão, consideramos pertinente salientar que existem pontos de contacto entre estes dois casos (filosofias de intervenção, escala, tipo de substituição efectuada nos tecidos, espaço público gerado, abertura à frente de água).





04. Lisboa e Barcelona:  
observação da estrutura em pente  
Estruturação urbana ao longo da  
frente de água (lógica horizontal)  
e transversal à frente de água  
(lógica vertical).

#### *Construção de uma metodologia*

À medida que se evoluiu na investigação, foi-se construindo uma metodologia de investigação baseada no contacto com o território e na observação directa do espaço. Apenas desta forma se verificou ser possível apreender todos os aspectos que se pretenderam, desde o início, estudar.

A metodologia foi-se adaptando aos objectivos que se propuseram inicialmente e os próprios objectivos foram sendo moldados à medida que o trabalho de campo progredia.

Adoptou-se um procedimento heurístico. O conhecimento evoluiu progressivamente, em resultado das indicações que foram sendo obtidas no território.

Assume-se assim o carácter qualitativo da investigação<sup>12</sup>.

O processo de investigação contemplou três fases fundamentais e interligadas: 1) Trabalho de campo; 2) Sistematização do trabalho de campo; 3) Interpretação do trabalho de campo.

Desenvolveremos, em seguida, as metodologias adoptadas em cada uma destas fases.

### *Trabalho de campo*

*“L’exploration d’une ville et la détermination des trajets propres à la dévoiler tiennent dans l’intervalle qui sépare cette manifestation et cette occultation inévitable de la ville”* (Sansot, 2004: 82).

O trabalho de campo consistiu em deslocações sucessivas aos espaços em análise, paralelamente a um processo de registo e sistematização de toda a informação apreendida.

Primeiramente, para que a escolha das estruturas de articulação fosse o mais criteriosa possível, percorreu-se toda a frente de água – lógica horizontal da *estrutura em pente* –, desde Algés até ao Parque das Nações, adoptando os limites administrativos de Lisboa cidade.

Foram observadas todas as inflexões que existem para o interior da cidade – lógica vertical da *estrutura em pente* –, decidindo, em função das suas características, quais as que faria sentido considerar como amostra<sup>13</sup>.

A selecção das estruturas transversais à frente de água obedeceu a três critérios fundamentais:

12 Do ponto de vista da abordagem ao problema, a investigação pode ser quantitativa e qualitativa; a abordagem qualitativa *“considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objectivo e a subjectividade do sujeito que não pode ser traduzida em números. A interpretação dos fenómenos e a atribuição de significados são básicas no processo (...) O ambiente natural é a fonte directa para colecta de dados e o pesquisador é o instrumento-chave. É descritiva. Os pesquisadores tendem a analisar seus dados indutivamente. O processo e o seu significado são os focos principais de abordagem”* (Silva e Menezes, 2001: 20). Para Weller (2007), as abordagens qualitativas devem superar o objectivismo que reivindica um acesso privilegiado à realidade. Uma das críticas apontadas às pesquisas de abordagem qualitativa será a de que os resultados produzidos são de carácter subjectivo, de cientificidade duvidosa, pela proximidade que existe entre o pesquisador e o objecto de estudo. Para rebater essa crítica, Weller (2007: 2) propõe a adopção de princípios norteadores dos enfoques, bem como um controle teórico-metodológico permanente do próprio processo de interpretação. Trata-se, no fundo, de adoptar uma postura coerente em toda a realização do trabalho, definindo critérios e estabelecendo princípios que, podendo ser pessoais, não deixam por isso de ser rigorosos.

13 Como já referimos, a *estrutura em pente*, para além de um esquema conceptual na base das problemáticas em estudo, constituiu-se também como um diagrama, que surgiu de forma heurística e que permitiu iniciar o percurso metodológico.



- 1 **Relevância urbanística** (serem estruturantes na malha urbana<sup>14</sup>);
- 2 **Relação física e visual com a frente de água;**
- 3 **Presença de arte pública.**

Os três critérios estão interligados; o facto de as estruturas estabelecerem uma relação física com a frente de água (2º critério) e possuírem arte pública (3º critério) será, em princípio, condição suficiente para que possuam relevância urbanística (1º critério).

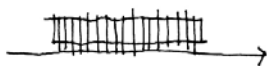
Dentro das estruturas que estabelecem uma relação física com a frente de água (2º critério), iremos admitir estruturas cuja articulação com a frente de água seja interrompida. Nestes casos, observaremos o modo como se processa essa descontinuidade (que pode ser física, mas pode ser apenas visual) e como é retomado o acesso.

Admitiremos também estruturas que não chegam fisicamente até à linha de separação entre a terra e a água, mas que não deixam, por isso, de articular o interior da cidade com o território que definimos como frente de água.

Importa assim esclarecer qual o âmbito territorial que corresponde, na investigação, ao conceito de frente de água.

Baseando-nos na definição de frente de água em Costa (2007) (para cidades fluviais),

*“un espacio de las ciudades fluviales que, representando una unidad conceptual dentro de su organización general (el corredor de contacto de estas ciudades con sus ríos), no es todavía un territorio unitario, sino la yuxtaposición de múltiples riberas en el espacio y en el tiempo”* (Costa, 2007: 14).



E extrapolando este entendimento às cidades de frente de água em geral, aplicável assim tanto a Lisboa como a Barcelona, **consideramos como frente de água as áreas com uma unidade territorial morfológica dentro da organização geral das respectivas cidades, que correspondem ao corredor de contacto com a linha de separação entre a terra e a água.**

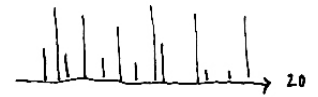
Em determinadas situações, conjuntamente com o território de frente de água que acabámos de definir, consideraremos determinados espaços a partir dos quais é possível contemplar a frente de água – espaços com contacto visual com a água, que integram a sua fruição na cidade, tais como miradouros, jardins com vista para a água, entre outros.

Voltando ao trabalho de campo, de acordo com os três critérios antes descritos, seleccionámos 20 estruturas de articulação.

Cada estrutura de articulação foi numerada, de 1 a 20 (de ocidente para oriente). A delimitação da extensão das estruturas em profundidade foi decidida pela sua pertença a uma determinada lógica urbana, bem como por uma homogeneidade das suas características.

<sup>14</sup> Algumas inflexões não foram consideradas, por corresponderem a troços com pouca relevância na estrutura urbana, tais como pequenas ruas, becos, entre outras.

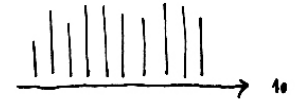
Cada estrutura de articulação foi objecto de um percurso ao longo do eixo agregador, que designaremos como percurso principal de articulação, com eventuais desvios exploratórios dos sistemas de espaços públicos. Efectuámos, assim 20 percursos de estudo na cidade de Lisboa.



Paralelamente à realização dos percursos e segundo o entendimento que definimos, identificámos, ao todo, 250 elementos de arte pública nas estruturas de articulação e na frente de água.

Todos estes elementos foram observados no local, fotografados, registado o seu posicionamento e pesquisada a data de colocação (ou recolocação) no território, recorrendo-se, sempre que necessário a fontes complementares – para visualizar as 20 estruturas de articulação seleccionadas, os percursos realizados e os 250 elementos de arte pública, ver a Planta Síntese (Lisboa), constante do Volume II.

Relativamente a Barcelona, o procedimento foi semelhante; começámos por percorrer a frente de água, para observar as inflexões para o interior do território. Atendendo à sua condição de caso de trabalho, optámos por seleccionar não todas as estruturas que obedecem aos três critérios antes descritos, mas apenas 10 estruturas de articulação. Cada estrutura de articulação foi também numerada, de 1 a 10 (de ocidente para oriente).



Em Barcelona, na selecção das 10 estruturas, a presença de arte pública foi um critério decisivo, dado que, na malha urbana definida pelo *Plan Cerdà* (*Eixample*), as estruturas pertencentes à lógica vertical possuem maiores semelhanças entre elas<sup>15</sup>. A delimitação da extensão das estruturas decidiu-se pela sua pertença ao *Eixample*.

Tal como em Lisboa, cada estrutura foi objecto de um percurso individual, perfazendo assim 10 percursos de estudo. Para a identificação da arte pública nos espaços em análise, utilizámos, como fonte complementar, o *Sistema d'informació i gestió de l'Art Públic de Barcelona*, acessível a partir da página web: [www.bcn.cat/artpublic](http://www.bcn.cat/artpublic)<sup>16</sup> – para visualizar as 10 estruturas de articulação seleccionadas e os percursos realizados, ver a Planta Síntese (Barcelona), constante do Volume II.

À medida que o trabalho de campo foi evoluindo, o contacto com o território foi adquirindo procedimentos próprios e formas específicas de percorrer e analisar o espaço urbano.

Factores comuns foram surgindo. Por exemplo, por razões de disponibilidade, os percursos foram realizados, aproximadamente, à mesma hora do dia (ao fim da tarde) e quase sempre ao fim de semana. Assumimos que, ao escolher horas e dias específicos, iria verificar-

15 Por outro lado, relativamente a Lisboa, mais estruturas têm relevância urbanística (1º critério) e mais estruturas possibilitam uma relação física com o âmbito definido como frente de água (2º critério).

16 Sobre o *Sistema d'informació i gestió de l'Art Públic de Barcelona* ver a apresentação ao próprio sistema de informação (Lecea, Grandas e Remesar, 2004).

se uma homogeneidade em algumas das características dos espaços, ficando de parte situações como um maior movimento de pessoas, diferentes vivências e rotinas, determinados tipos de luz.

Os percursos foram efectuados independentemente das condições atmosféricas, ou de anoitecer. Por dia, apenas se realizou um percurso. Para cada percurso, adoptámos os seguintes procedimentos:

- Antes de cada deslocação, procurámos investigar o território a explorar, mediante a observação de cartografia histórica e actual.
- Adoptámos como regra geral iniciar os percursos no local onde se inicia a visualização da frente de água.

Em alguns casos, é possível visualizar a frente de água em praticamente toda a estrutura (p. ex. estrutura 2), pelo que o início do percurso coincide com o início da estrutura de articulação.



05. Estrutura 2

Nos casos em que praticamente só vemos a água na sua proximidade (devido a uma topografia menos acentuada, ou à existência de barreiras visuais), optámos por iniciar o percurso junto a uma determinada referência visual (p. ex. “torre” da Avenida de Ceuta, na estrutura 5), a um núcleo de arte pública (p. ex. núcleo da Assembleia da República, na estrutura 7), ou a um espaço emblemático (p. ex. junto à *Plaça de les Glòries Catalanes*, na estrutura 7 (Bcn)).



06. Estrutura 5

Todas estas decisões foram tomadas em função das características do território e variaram de caso para caso<sup>17</sup>.

- No local, os percursos foram realizados sempre na direcção da frente de água – em Lisboa, devido à topografia, os percursos realizaram-se sempre a descer).

<sup>17</sup> Em Barcelona, devido a uma topografia menos acentuada, não pudemos entrar em linha de conta com a percepção da água para iniciar os percursos. Assim, optámos por fazê-lo sempre em momentos relevantes das estruturas.

- Procurámos sempre terminar os percursos fisicamente junto à água. Nos casos em que não foi possível (estruturas sem acesso público à frente de água), terminámos o mais próximo possível da água.

- No sentido de expressar, posteriormente, uma leitura lógica e uniforme do percurso principal de articulação, todos os registos fotográficos foram tirados no sentido da frente de água, numa perspectiva sequencial, focando o percurso, a edificação e a arte pública (em relação com a envolvente).

Intencionalmente, os registos fotográficos foram efectuados sem enquadramentos, ambientes ou momentos especiais. As pessoas e os automóveis foram sempre incluídos e não foi utilizado *flash*.

Optámos pelo enquadramento horizontal, à altura do observador e sem *zooms* (com excepção de alguns elementos de arte pública). Não efectuámos tratamento de imagem.

- Para evitar o posterior esquecimento do que íamos observando, os percursos foram acompanhados pela redacção de notas num “diário de viagem”. Este constou de registos escritos e desenhados, procurando traduzir, o mais exaustivamente possível, toda a informação obtida: conclusões prévias, aspectos indagados, critérios, escolhas e particularidades relativos a cada percurso, questões relacionadas com a arte pública, entre outros aspectos que foram, entretanto, surgindo.

#### *Sistematização do trabalho de campo*

Nesta fase, decidimos proceder ao registo e sistematização dos percursos e da informação apreendida através de elementos gráficos elaborados para esse fim. Optámos por executar estes elementos paralelamente ao contacto com o território, logo após cada percurso<sup>18</sup>.

Construímos assim uma base de trabalho, que nos possibilitou a posterior avaliação e interpretação dos dados obtidos e que constituiu, como já referimos, a principal fonte utilizada. Foram produzidos os seguintes elementos, com os seguintes objectivos<sup>19</sup>:

18 Para além da relação directa que estabelecemos com o território, recorreremos, durante a sistematização do trabalho de campo, mas também, posteriormente, durante a sua interpretação, a uma relação indirecta com o território, através de ferramentas tais como o *Google earth*, o *Virtual earth*, ou o site *Lisboa Interactiva*. Ao apoiarmos o trabalho também neste tipo de ferramentas, tivemos como principal preocupação a data dos elementos utilizados (fotografias aéreas, cartografia, entre outros) ser coincidente com a do período temporal correspondente ao trabalho de campo: 2008-2010.

19 Daremos informações mais detalhadas no Volume II, juntamente com os próprios elementos gráficos e com as indicações para a leitura dos mesmos (“Premissas gerais de interpretação”).

## 1 Plantas Síntese:

### Planta Síntese (Lisboa):

Visualizar o posicionamento, na cidade, das 20 estruturas de articulação com a frente de água, bem como os respectivos percursos realizados;

Visualizar o posicionamento dos 250 elementos de arte pública, nas estruturas de articulação e na frente de água.

### Planta Cronológica (Lisboa) (com base na planta síntese):

Visualizar os diferentes momentos históricos de colocação dos 250 elementos de arte pública.

### Planta Síntese (Barcelona):

Visualizar o posicionamento, na cidade, das 10 estruturas de articulação com a frente de água, bem como os respectivos percursos realizados.

## 2 Inventário:

Mostrar, individualmente, cada um dos 250 elementos de arte pública (com indicação da sua numeração, designação da obra e, sempre que possível, data de colocação e autores);

Referenciar a arte pública às estruturas de articulação e visualizar a sua pertença ao âmbito definido como frente de água.

## 3 Fichas de Trabalho:

Visualizar, individualmente, cada um dos 20 percursos efectuados, segundo as suas diferentes componentes (edificação; percurso; arte pública) e planos de representação (perfil longitudinal; localização e planta; perfis transversais; vista aérea), comuns a todas as fichas, para permitir uma comparação segundo os mesmos parâmetros.

### *Interpretação do trabalho de campo*

*“Sin embargo, precisamente porque la calle es un recorrido, sus extremos suelen ser decisivos. Cómo empieza y como termina suele dar razón de muchas de sus características: ¿se transforma en outra(s) calle(s) sin apenas solución de continuidad? ¿Empieza con un ligero esviaje o arranca de un cruce homogéneo? ¿Termina entregada en “T” contra una avenida mayor? ¿Una gran plaza potente articula el encuentro con otras calles? ¿Enfila el eje de ese monumento visible a lo lejos? ¿Es el mar o las montañas lo que se percibe en el horizonte?”* (Parcerisa Bundó e Rubert de Ventós, 2000: 18)

A partir da realidade observada no território e sua posterior sistematização, colocámos, inicialmente e de forma sistemática, uma série de questões, com base numa leitura morfológica do espaço,

mas admitindo outras perspectivas. A investigação propõe uma interpretação interdisciplinar do espaço público, abrangendo campos como o Urbanismo, mas também a Arquitectura e a Arte Pública.

Antes de mais, a abordagem morfológica tem lugar na área científica do Urbanismo. A formação de base em Arquitectura conferiu-nos técnicas próprias de ver o território e de o interpretar. A Arte Pública, entendida como facto urbano, permitiu-nos analisar a articulação com a frente de água sob o seu ponto de vista simbólico.

No entanto, outras abordagens foram adoptadas. Para compreender o território e a paisagem urbana, recorreremos pontualmente à Geografia; em questões mais relacionadas com o uso do espaço e sua percepção, entrámos já nos campos da Sociologia Urbana, ou da Psicologia Ambiental. Embora, como veremos, o estudo se centre no presente, recorreremos frequentemente à História, para o enquadramento de determinados aspectos da investigação. E embora o entendimento de arte pública que propomos se situe na perspectiva do espaço urbano e não no da História de Arte, também esta disciplina foi importante para nos informar acerca das características de determinados elementos em estudo.

O trabalho move-se em campos distintos, sendo que consideramos que nem sempre será possível (nem importante) identificar exactamente onde começa e acaba o contributo de cada disciplina. A interpretação do trabalho de campo que agora propomos parte da constatação que a articulação com a frente de água é uma realidade complexa, que pode ser analisada mediante o cruzamento de diferentes perspectivas e interpretada a partir das suas diferentes vertentes<sup>20</sup>.

Procurámos categorizar as diferentes situações observadas, introduzir conceitos e identificar modelos abstractos, que embora derivados dos espaços em análise nas cidades de Lisboa e Barcelona poderão ser confrontados e testados noutras cidades.

Paralelamente a uma leitura do território, a partir da experiência do mesmo (o que nos diz o trabalho de campo?), recorreremos a algumas referências, em autores diversos, com o intuito de fundamentar essa mesma leitura (como interpretar o trabalho de campo?).

A análise urbana é um campo muito vasto, no qual podemos observar metodologias e técnicas provenientes de diversas disciplinas.

Começámos assim por observar propostas de interpretação do espaço urbano, em aproximações metodológicas próximas, independentemente dos temas de estudo terem ou não contacto com a investigação. Analisámos textos ou experiências concretas de abordagem ao espaço público através do contacto com o território, procurando encontrar paralelismos com metodologia que utilizámos e, simultaneamente,

<sup>20</sup> Estas diferentes vertentes serão traduzidas nos capítulos da Parte II “Vertentes da articulação com a frente de água”.

compreender de que forma é interpretada a informação apreendida, nessas mesmas abordagens.

Paralelamente à investigação, explorámos a temática do *andar na cidade* como forma de apreensão do espaço público, em campos distintos, tais como a literatura, as artes plásticas (movimentos artísticos do século XX-XXI), ou o urbanismo. Esta pesquisa, sob o título *The Importance of the Walk in the Analysis of Public Space* (Ochoa, 2011) foi apresentada na conferência *Understanding the Post-Industrial City: Metropolis, Urban Renewal and Public Space*<sup>21</sup>.

No âmbito de experiências contemporâneas de interacção com o espaço público salientamos o trabalho do centro de investigação Cr Polis da Universidade de Barcelona. A exploração do espaço urbano através do contacto com o território constitui-se como base fundamental de trabalho e é uma das principais metodologias utilizadas, visando essencialmente e como objectivo último, uma actuação fundamentada no espaço público.

Podemos encontrar algumas aplicações destas metodologias em teses de doutoramento ligadas ao Cr Polis e ao programa de doutoramento na qual a investigação se inclui. É o caso do trabalho desenvolvido por Hernández Sánchez (2009), que estuda a arte pública e o espaço público no centro histórico de Puebla (México), através do contacto com o território e da elaboração de uma série de elementos gráficos e fotográficos de análise (muito elucidativos, nomeadamente na parte dos *usos*), que conferem à investigação um forte carácter visual.

Sublinhamos ainda a actividade desenvolvida pelo *Centre de Recherche Urbaine* da Universidade Livre de Bruxelas, que utiliza a prática do andar como técnica para explorar o espaço urbano, do ponto de vista físico mas também das vivências. Ou o trabalho desenvolvido por Jacobs e Gould no *Institute of Urban and Regional Development* da Universidade da Califórnia, que propõe uma leitura do espaço urbano através de *walking field trips*.

O contacto com o território nem sempre tem como objectivo directo uma intervenção, podendo permanecer no campo da análise do espaço urbano.

Neste sentido, destacamos a abordagem do grupo de investigação FormaUrbis Lab, sob a coordenação de Dias Coelho, que para além do contacto com o território e sua sistematização, utiliza o desenho como ferramenta de análise (tal como a presente investigação), complementado por levantamentos fotográficos, para estudar, entre outros, os temas da praça, da rua e do tecido edificado, em Portugal<sup>22</sup>.

O trabalho de Chemetoff e Lemoine (1998) sobre os cais de Paris apresenta uma interessante semelhança metodológica com esta

21 Em processo de publicação.

22 Principal informação disponível em [www.formaurbislab.fa.utl.pt](http://www.formaurbislab.fa.utl.pt)

investigação. Baseia-se em 15 percursos (correspondentes a 15 cais) e sua sistematização (elementos desenhados e fotográficos). Contudo, distanciamos-nos da perspectiva que é ali, finalmente, adoptada, de carácter essencialmente descritivo (semelhante a um guia turístico).

A obra *Poétique de la ville* (Sansot, 2004) propõe um método de observação e interpretação dos espaços urbanos, através de uma experiência sensível do lugar (que o autor define como uma *poética*). Sansot descreve diferentes percursos e olhares sobre a cidade, dependendo de factores variáveis, tais como os diferentes dias da semana ("*les promeneurs du dimanche*", "*le marcher du travail*"), as horas do dia ("*départ à l'aube et promenade matinale*", "*déambulation nocturne*"), condições atmosféricas ("*découverte de la ville sous la pluie*"), ou inclusivamente diferentes estados de espírito (descrição da "*dérive de l'homme traqué*"). É assim introduzido o factor subjectivo. Segundo esta perspectiva, um espaço nunca é totalmente apreendido, já que a sua percepção está condicionada ao momento em que é percorrido.

Não foi objectivo da investigação explorar o factor subjectivo; todavia, não deixamos de notar a influência que os factores variáveis tiveram na apreciação do espaço<sup>23</sup>.

Os percursos, em Cullen, revelam uma sucessão de pontos de vista que o autor denomina por "visão serial", e que sustentam um apelo à memória.

*"Imagine-se o percurso de um transeunte a atravessar uma cidade. Uma rua em linha recta desembocando num pátio e saindo desta outra rua que a seguir a uma curva, desemboca num monumento. Até aqui, i.é - no que respeita à descrição nada de invulgar. Mas siga-se o percurso: o primeiro ponto de vista é a rua; a seguir, ao entrar no pátio, surge novo ponto de vista, que se mantém durante a travessia na segunda rua, porém, depara-se uma imagem completamente diferente; e, finalmente, a seguir à curva, surge bruscamente o monumento. Por outras palavras, embora o transeunte possa atravessar a cidade a passo uniforme, a paisagem urbana surge na maioria das vezes como uma sucessão de surpresas ou revelações súbitas. É o que se entende por VISÃO SERIAL" (Cullen, 1996: 11).*

Para Cullen, a visão serial conduz, por sua vez, à possibilidade de o observador se localizar, física e psicologicamente, no espaço. Temos consciência que, na investigação, a leitura do espaço que realizámos nunca poderá ser completamente transmitida. Por este motivo, procurámos ilustrar exhaustivamente os 20 percursos, nas suas diferentes componentes; foi nesta ilustração dos percursos que a utilização da visão serial – sucessão de pontos de vista, dados pelas fotografias – se revelou de grande importância.

Em Lynch (1989), para além de conceitos que iremos, oportunamente, introduzir, interessou-nos o tema do percurso como aproximação à paisagem urbana. Por outro lado, a forma como ilustra as ideias através

23 Por exemplo, no primeiro percurso que realizámos na estrutura 6 (Praça da Estrela — Avenida Infante Santo), o nevoeiro e a chuva impediram a visualização do Cristo Rei, como presença constante ao longo do percurso principal de articulação com a frente de água. Só num segundo percurso foi possível detectar este factor tão importante.



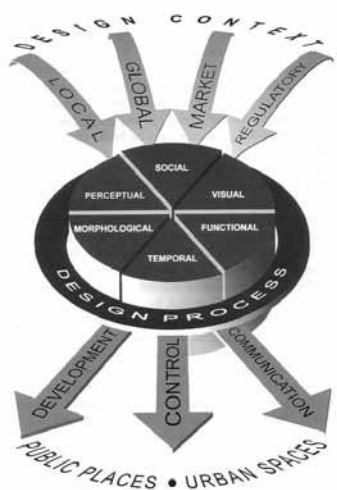
de pequenos esquemas gráficos, paralelamente ao texto, motivou, neste documento, a elaboração de um sistema visual semelhante, para ilustrar os raciocínios que fomos elaborando.

Para além das referências mais directamente relacionadas com a metodologia, interessaram-nos os estudos sobre análise urbana, nomeadamente as análises morfológicas e de classificação da forma urbana. As perspectivas de Bacon (1995), Jackson (1980), Kostof (1999) (2005), ou Panerai *et al* (1999) vieram a revelar-se importantes na interpretação do trabalho de campo; bem como o manual *Public Places. Urban Spaces. The dimensions of urban design* (Carmona *et al*, 2001), pela identificação de diferentes perspectivas de observação, análise e avaliação do espaço público, a ter em conta no desenho urbano: 1) dimensão morfológica; 2) dimensão perceptiva; 3) dimensão social; 4) dimensão visual; 5) dimensão funcional; 6) dimensão temporal.

A consciencialização destas perspectivas permitiu-nos uma maior flexibilidade na análise de situações e veio corroborar a análise da articulação com a frente de água a partir de diferentes vertentes.

Notemos que nem a metodologia adoptada nem a interpretação do trabalho de campo se esgotam nas referências antes descritas; pelo contrário, é uma abordagem específica, construída em função das problemáticas que nos propusemos explorar.

Assim, a interpretação do trabalho de campo recorreu às referências citadas, mas baseou-se, antes de mais, na experiência do contacto com o território e nos registos que dela resultaram.



07. Principais concepções em desenho urbano, Carmona *et al*, 2001

## ESTADO DA ARTE

Referimos antes alguns textos considerados importantes para a fundamentação da metodologia e dos processos de leitura do território. Apresentamos agora, dentro dos textos estudados, aqueles que contêm pontos em comum e informações relevantes para os dois temas fulcrais da investigação: 1) a articulação com a frente de água; 2) o papel da arte pública na articulação com a frente de água.

### *A articulação em estudos sobre frentes de água*

As frentes de água constituem, nos últimos anos, um tema de investigação sobre o qual se tem produzido uma grande quantidade de

informação. Todavia, frequentemente, os estudos sobre frentes de água centram-se nas próprias frentes de água e descuem a forma como estas se articulam com o interior das cidades. Para Lisboa, não encontramos nenhum estudo que aborde, de forma sistematizada, a articulação – física e visual – da cidade com a sua frente de Rio.

Quando abordada, a relação entre cidade e frente de água incide na problemática da libertação de frentes de água para uso público ou nas operações de reconversão. Ou seja, a discussão permanece nas frentes de água e raramente inflecte para o interior do território.

Não obstante, verificamos, em alguns autores, referências a estruturas físicas de articulação com a frente de água e ao sistema territorial que designámos como *estrutura em pente* (ainda que não utilizando essa expressão). Encontramos ainda referências à presença visual da água nas cidades, embora de forma não sistematizada.

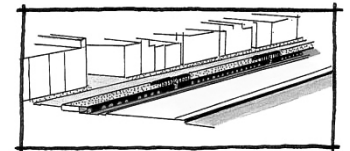
Temos assim um primeiro grupo de referências: **estudos sobre frentes de água**, nos quais nos interessou observar como é (ou não) mencionada a articulação.

Uma das referências que mais explicitamente aborda a **articulação com a frente de água** é o texto *Quand l'urbain prend le large* (Wilson, 2001), na revista *L'architecture d'aujourd'hui* dedicada a cidades portuárias. Para Wilson, a morfologia da cidade portuária é frequentemente um produto da colocação em relação de duas entidades: cidade e porto. Mediante este raciocínio, Wilson apresenta exemplos, em diferentes cidades, de estruturas de articulação.

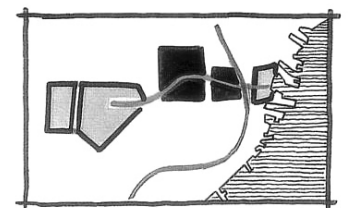
Autores como Casariego Ramírez *et al* (1999) ou Kostof (2005) exploram também as relações históricas entre cidade e frente de água, enumerando alguns exemplos, em diferentes momentos históricos, de espaços públicos de conexão entre o litoral e a cidade. A água constitui um elemento geográfico que condiciona a organização espacial e, frequentemente, a actividade produtiva das cidades. Kostof (2005), reconhece a *estrutura em pente*, embora não a designando dessa forma, através da identificação, em cidades fluviais, de assentamentos urbanos e respectivas vias paralelas à frente de água (lógica horizontal), bem como de corredores urbanos estreitos que conduzem a essa mesma via (lógica vertical).

Alguns autores identificam estruturas organizativas transversais à frente de água (lógica vertical), na própria frente de água. É o caso de Busquets (1993; e Alemany, 1990), que analisa a morfologia das frentes de água, em função das formas de implantação das infraestruturas portuárias, nas cidades. Uma das possibilidades consiste em portos compostos por molhes transversais à água, configurando um subsistema transversal à frente de água. Não se trata, todavia, de uma conexão ao interior do território, mas sim ao exterior da frente de água – à própria água.

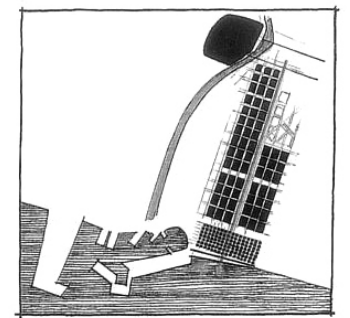
O já referido trabalho *Sur les quais. Un point de vue parisien* (Chemetoff e



a



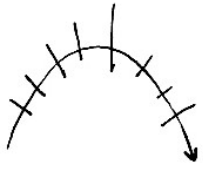
b



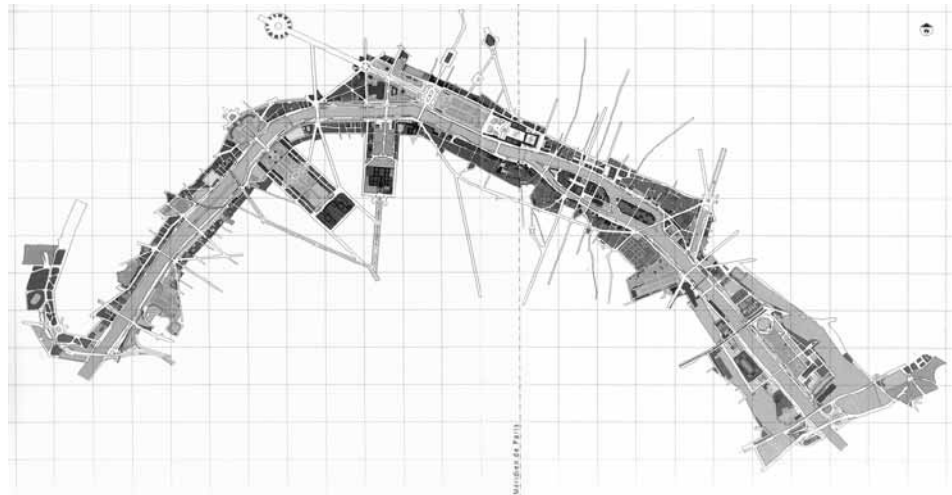
c

08. Articulação entre porto e cidade: tipos de integração, Wilson, 2001

(a) Barcelona: *Moll de la Fusta* (lógica horizontal), espaço que recria o conceito de “varanda urbana” e permite articular o trânsito local, periférico e a paisagem marítima;  
 (b) Boston: *Walk-to-the-sea*, sequência de espaços de articulação entre o centro da cidade e a frente de água;  
 (c) Valência: *Avenida Blasco-Ibáñez*, cujo prolongamento até ao porto implicou a destruição de troços urbanos preexistentes.



Lemoine, 1998), para além de uma já referida semelhança metodológica com a investigação, apresenta também uma semelhança na temática. O estudo debruça-se na relação entre a cidade de Paris e o Rio Sena, mas assumindo os cais como estruturas transversais de articulação, para além do sistema linear longitudinal, composto pelo Sena (lógica horizontal). Trata-se, no fundo, de um sistema que contempla o espaço público ao longo do Rio, mas também transversal ao mesmo, composto pelas vias que penetram no território e têm prolongamento nos cais e nas pontes de união entre as duas margens. Atentemos mais uma vez à referência indirecta à *estrutura em pente*, que assume aqui, pela existência de duas margens, uma configuração específica.



09. Paris: carta cronológica dos cais e sua edificação, Chemetoff e Lemoine, 1998

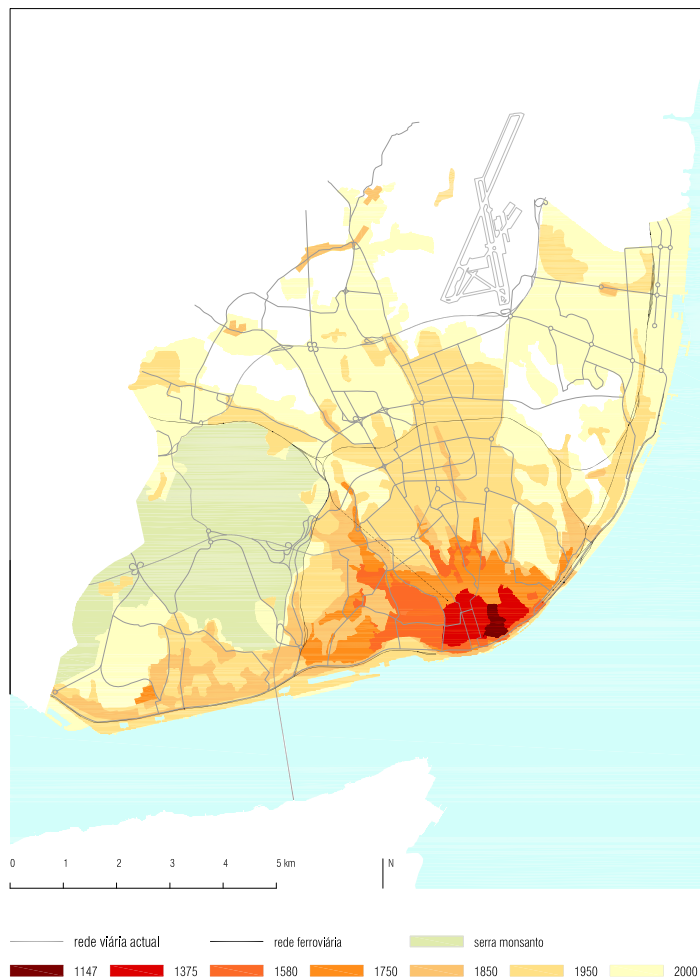
A articulação com a frente de água não pode ser dissociada do sistema portuário e da infraestruturação do território, pelo que, como enquadramento das problemáticas em análise, tivemos em conta alguns **estudos relativos aos processos de desenvolvimento urbano relacionados com a frente de água e às dinâmicas portuárias**.

Se a questão portuária reforça a necessidade de articulação, por outro lado, como explicam Casariego Ramírez *et al* (1999), a industrialização introduz um enfraquecimento das relações entre forma urbana e frente de água; especialmente quando o porto adquire dimensões consideráveis e tende a produzir uma ruptura na continuidade espacial e a constituir uma entidade exógena à forma da cidade histórica que, não obstante, convive física e socialmente com ela. Após a desindustrialização, com a crise do transporte marítimo e da indústria pesada, a cidade vai estar predisposta a ir incorporando progressivamente novas expectativas sobre a franja litoral.

Diversos autores abordam os ciclos de relação entre cidade e frente de água a partir dos principais momentos de desenvolvimento urbano, em cidades portuárias, que podemos sintetizar em 1) industrialização; 2) desindustrialização; 3) reconversão de áreas portuárias/industriais (cidade pós-industrial).

Tanto em Hoyle (1994) como em Meyer (1999) a relação da cidade com a frente de água é explorada a partir da evolução da relação cidade/porto. Ambos os autores propõem uma sistematização dos principais momentos no interface entre a cidade e o porto, em função das transformações simultâneas nos dois sistemas.

Dentro desta perspectiva e relativamente a Lisboa, a relação cidade/porto, a infraestruturação do território e as consequências destas dinâmicas no crescimento da cidade foram antes estudadas, no âmbito do Diploma de Estudos Avançados, *A Oriente das cidades. Dialéctica nascente/poente e critérios de crescimento em metrópoles portuárias* (Ochoa, 2004), que constituiu assim outro dos antecedentes da investigação.



10. Lisboa: crescimento urbano, a partir da cartografia

Para além deste trabalho, recorreremos a algumas **obras explicativas dos processos de formação e transformação da frente de água na cidade de Lisboa.**

*A Ribeira de Lisboa* de Castilho (1893) e a mais recente *A Ribeira de Lisboa* de Caetano (2004) desempenharam um importante papel neste enquadramento. Mas foi a investigação *La Ribera entre proyectos.*

*Formación y transformación del territorio portuario, a partir del caso de Lisboa de Costa (2007), que mais relevância teve. Neste enquadramento e a partir deste trabalho, a presente investigação incorpora as dinâmicas de ocupação da frente de água para depois se debruçar na problemática da sua articulação (física e visual) com o território. Notemos que, apesar de se centrar na formação e transformação da frente de água, Costa não deixa de identificar um esquema subjacente de articulação entre a cidade e a sua frente de água.*



11. Lisboa: estruturas de articulação, Costa, 2007

Ensaio comparativo sobrepondo o sistema viário principal da cidade no início do período industrial (a tracejado) e o mesmo sistema na actualidade, evidenciando as funções do sistema longitudinal e dos eixos transversais.

Os estudos *The new Waterfront: Segregated Space or Urban Integration? Levels of Urban Integration and Factors of Integration in some Operations of Renewal of Harbour Areas* (Costa, 2002) e *Multifunctional Land Use in Renewal of Harbour Areas. Patterns of Physical Distribution of the Urban Functions* (Remesar e Costa, 2004) tinham já abordado a relação das frentes de água com as cidades, embora sob outra perspectiva: questionando, a partir de casos concretos (em Lisboa, tendo como base o território do Parque das Nações), se as operações de renovação em áreas portuárias contribuem para a integração dessas áreas na cidade ou se, pelo contrário, resultaram em áreas segregadas.

Também a pesquisa *A sintaxe da cidade de Lisboa* (Krüger et al, 1998) aborda o tema da integração, aqui definida como a forma como os espaços se relacionam com outros imediatamente adjacentes. Com base na análise de elementos cartográficos representativos das fases mais importantes da evolução da cidade, os autores exploram a relação de Lisboa com o Rio, em diferentes momentos, para concluir que, antes do Terramoto de 1755, a frente de Rio estava mais integrada na cidade.

Não deixamos aqui de contrapor que, se bem que o plano urbanístico de reconstrução da Baixa abriu o caminho à expansão da cidade para norte, veio, por outro lado, proporcionar uma mais directa relação da cidade com a sua frente de água, através de vias rectas, amplas e monumentalizadas que se abrem para a Praça do Comércio, directamente em diálogo com o Rio.

Para concluir as referências à articulação com a frente de água em estudos relativos à cidade de Lisboa, destacamos três dissertações de mestrado cujos títulos revelam uma vontade de estudar a articulação:

A dissertação *A área ribeirinha de Lisboa. Ligações entre a cidade e a sua frente de rio* (Borges, 2004), que aborda a evolução da relação com a frente de água com base na evolução da própria frente de água e respectiva malha envolvente. São também referidas as “vias de enfiamento”, “eixos” e “ligações potenciais ao interior da cidade”, pelo que temos assim a identificação de uma estruturação paralela e transversal à frente de água (*estrutura em pente*);

A dissertação *A água como elemento fundamental na criação de cidade: a relação da cidade de Lisboa com a sua frente ribeirinha* (Simião, 2008), que estuda os modelos de relação entre a cidade e a frente de água, com base no caso de Lisboa, para o qual identifica três momentos principais: “a cidade virada para o Rio”, “a cidade afastada do Rio” e a “descoberta do Rio pela cidade” (correspondendo aos três principais momentos de desenvolvimento urbano, em cidades portuárias, antes referidos);

E a dissertação *Diluição da cidade no rio. Estudo de um percurso da cidade para o Rio* (Liça, 2008), que é a que aborda mais incisivamente a articulação (e que por isso mais se aproxima da presente investigação), ao centrar-se num percurso de articulação com a frente de água<sup>24</sup>. Ao longo do percurso, é abordada a relação visual com a frente de água, bem como os elementos simbólicos que vão surgindo. Contudo, a perspectiva adoptada, essencialmente histórica e impressiva e em que os elementos simbólicos são abordados isoladamente do seu contexto, revela-se distinta da que assumimos, por fim, na investigação.

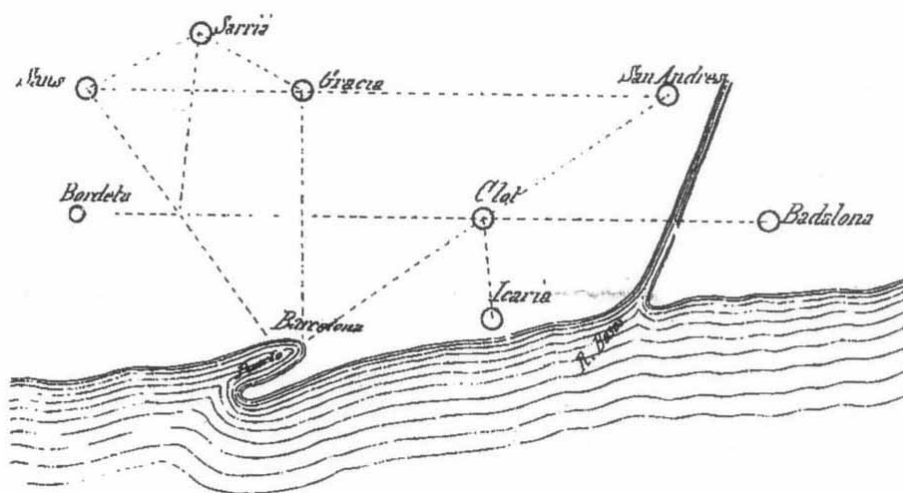
Quanto a **referências à articulação com a frente de água em estudos relativos à cidade de Barcelona**, destacamos desde logo a obra de Alemany (2002), da qual nos interessa particularmente a evolução da relação entre a cidade e a frente de água, sob a óptica do desenvolvimento

24 Correspondente, na presente pesquisa, à estrutura 7 (Praça de São Bento — Avenida D. Carlos I).

territorial do porto de Barcelona.

Particularmente relevante é a análise da relação cidade/porto, no *Pla Cerdà*. Tal como descreve Alemany (2002: 134), Cerdà confere uma grande importância às conexões do porto com a cidade e com o restante território; o porto (que Cerdà não questiona, incorporando o projecto de ampliação do porto de José Rafo) é o centro do grande esquema de conexões projectado, com o duplo objectivo de 1) integrar todos os municípios em redor de Barcelona na futura cidade e 2) comunicar o porto directamente com todo o território.

Com esta última finalidade, o porto converter-se-ia no centro a partir do qual saíam três dos grandes eixos propostos pelo *Pla Cerdà*: a *Paralel*, a *Meridiana* e a via transversal à costa, correspondendo à actual *Via Layetana*<sup>25</sup> (construída posteriormente). As conexões mais gerais com o resto do território estariam asseguradas pelos corredores naturais de articulação, compostos pelos rios *Llobregat* e *Besòs* (Alemany, 2002: 136).



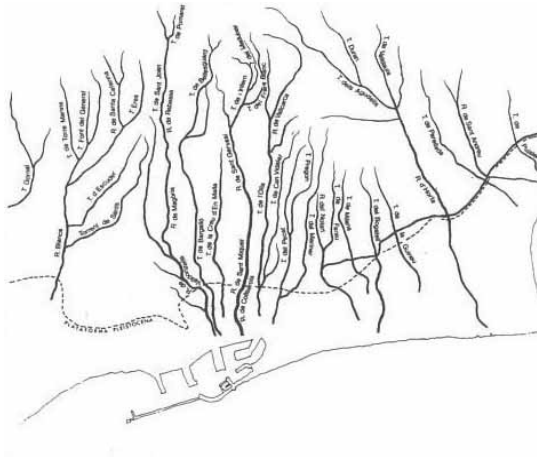
12. Barcelona: porto como centro de comunicações da cidade, Cerdà, 1867

Também Meyer (1999), na obra *City and Port. Urban Planning as a Cultural Venture in London, Barcelona, New York and Rotterdam*, aborda a intenção de Cerdà (que acabou por não se cumprir) de, através da malha proposta pelo *Pla Cerdà*, a frente de água ser visualizada em todas as vias de conexão com a cidade. O autor analisa também a actual orientação da cidade em direcção ao Mar, que, todavia, não remonta à fundação da cidade, visto que Barcelona se desenvolveu inicialmente de forma concêntrica, em redor da antiga cidade romana.

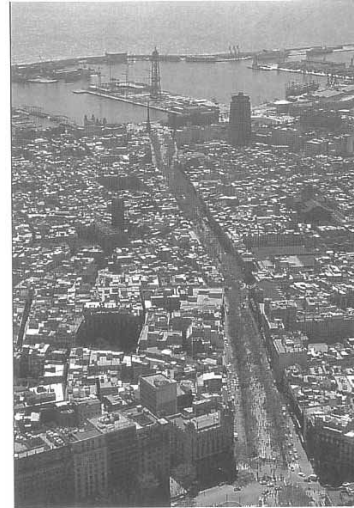
O início da conexão física com o Mar dá-se no século XV, quando a cidade se expande para sul, através da transformação de um sistema de

<sup>25</sup> Segundo Alemany (2002: 136), a via correspondente à actual *Via Layetana*, para além de conectar o porto com o casco antigo, teria também uma função de higienização daquela zona da cidade, tal como outra via também prevista, que partiria das *Reales Atarazanas* até *Calle Muntaner*.

linhas de água (*ramblas*) numa avenida e posteriormente num espaço de passeio (Meyer, 1999: 125). A orientação da cidade em direcção ao Mar proporcionada pela *Rambla* constitui um dos tipos de integração identificados por Wilson (2001); por se basear em factores geográficos, Wilson considera esta transformação como um autêntico factor de identidade.



a



b

13. Barcelona: factores de identidade, Meyer, 1999

(a) cursos de água originais;  
(b) orientação da cidade em direcção ao Mar, através da *Rambla*.

Por fim, citamos os escritos de M. de Solà-Morales (2003; 2008; *et al*, 1974). Frequentemente, o autor aborda a cidade de Barcelona a partir da articulação entre as suas diferentes partes. Solà-Morales incide também na relação da cidade com a topografia e na orientação da cidade em direcção ao Mar: “*efectivamente, siempre, y de una manera bastante clara, al movernos por Barcelona tenemos la conciencia, no solo de la orientación cardinal, sino del sentido topográfico que toma la ciudad: de las calles del Ensanche hacia el mar, o la orientación hacia los ríos en las áreas del Llobregat y del Besòs, donde la topografía es igualmente básica y fundamental*” (Solà-Morales, 2008: 161).

#### *Abordagens à arte pública e estudos sobre arte pública na cidade de Lisboa*

Sobre o tema da arte pública, existe, actualmente, um campo de investigação bastante vasto. Contudo, como já referimos, a maior parte das abordagens incide numa perspectiva estética. Menos frequentemente, a arte pública é focada segundo o ponto de vista que aqui assumimos: o da relação com o espaço urbano.

Por outro lado, verificamos nas diferentes referências que apenas é tida em conta a arte pública intencional, que inclui a tradicional classificação em monumento/escultura/estatuária.



No que diz respeito à **definição dos pressupostos conceptuais e metodológicos e em termos de identificação com a abordagem que assumimos – de arte pública em relação com o espaço urbano** – tomaremos como referência fundamental os trabalhos desenvolvidos por Remesar (em particular: 2003; 2005a; 2005b; 2005d; e Brandão, 2004; e Ricart Ulldemolins, 2010), bem como as investigações produzidas no âmbito do Cr Polis e no programa de doutoramento no qual a investigação se inclui.

Salientamos também os diversos escritos que têm sido produzidos por José Guilherme Abreu (em particular: 2006), que se revelou de grande importância, tanto para o enquadramento do conceito, como para a contextualização da arte pública no caso português. Neste último tema, sublinhamos os trabalhos de Câmara (2009), Regatão (2010) e de Teixeira (2008), este último pela apresentação de uma proposta de classificação de arte pública para a escultura pública em Portugal.

Num contexto espaço-temporal distinto, mas com uma abordagem próxima da que aqui adoptamos, a investigação de Hamann Mazuré (2011) – também ligada ao programa de doutoramento em que a presente tese se inclui – revelou-se importante, pela abordagem ao tema da **colocação**, o qual será um dos temas chave da presente investigação. E ainda pelo facto de estudar a arte pública, ainda que cingida aos monumentos, conjuntamente com o desenvolvimento urbano (a autora assume, logo no início, que não faz sentido estudar a arte pública que não sob o ponto de vista do espaço urbano), identificando formas de relação com a envolvente e critérios de colocação nos espaços públicos.

Mais especificamente sobre o tema da arte pública na cidade de Lisboa, existe ainda um défice de produção científica e os estudos que encontramos estão, na maioria dos casos, relacionados com o estudo da peça, como objecto isolado. Faltam assim aproximações que relacionem a implantação de arte pública com o desenvolvimento da cidade e, de uma forma geral, com o espaço urbano.

Podemos agrupar os **estudos sobre arte pública na cidade de Lisboa** em dois grandes grupos: 1) estudos com um intuito de identificação/classificação da arte pública; 2) estudos sobre temáticas que envolvem a arte pública (podendo também conter uma componente classificativa ou assentar sobre uma base de inventariação).

Dentro do primeiro grupo, destacamos duas fontes que desempenharam um papel de complemento à identificação de arte pública nos espaços em análise: a inventariação elaborada, no âmbito do *Projecto Monere – Sistema integrado de informação e gestão de arte pública* para Lisboa<sup>26</sup>, coordenado por Remesar (2004), no âmbito do Cr Polis; e o roteiro *Estatuária e escultura de Lisboa*, sob a direcção de Carvalho (2005) e

<sup>26</sup> O projecto e o levantamento de arte pública encontram-se descritos no artigo *Approaching the City through its Public Art* (Elias et al, 2003: 74).

respectivo site<sup>27</sup>.

Com o mesmo fim, recorreremos ainda às obras (de carácter classificativo) *Estatuária de Lisboa* (Laborde Ferreira e Lopes Vieira, 1985), *Monumentos e edifícios notáveis do distrito de Lisboa* (Meco et al, 2007) (volume V) e ao site *RevelarLx*, da responsabilidade do Departamento de Bibliotecas e Arquivos da Câmara Municipal de Lisboa.

Outras obras, de carácter mais geral (não se cingindo apenas a Lisboa ou apenas à arte pública) foram utilizadas como fontes complementares, tais como o *Dicionário de escultura portuguesa* (Fernandes, 2005) ou as obras *Escultura em Portugal no século XX (1910-1969)* (Matos, 2007) e *Estatuária portuguesa dos anos 30 (1926-40)* (Saial, 1991).

Como complemento à identificação de arte pública em zonas específicas da cidade, consultámos para Belém, o trabalho *A emergência de um espaço de representação. Arte pública e transformações urbanas na zona ribeirinha de Belém* (Elias, 2004) e para o Parque das Nações, a obra *Arte urbana. Urban art* (Pinto e Ferreira, 1998) e os sites do Portal das Nações e da empresa Parque Expo.

Ainda dentro das obras de carácter classificativo e em coerência com o conceito de arte pública que aqui defendemos, que inclui elementos ou obras de arquitectura, recorreremos ao *Guia de arquitectura. Lisboa 94* (Berger et al, 1994), à publicação *Arquitectura em Lisboa e Sul de Portugal desde 1974* (Land et al, 2005) e ainda ao site do Instituto da Habitação e Reabilitação Urbana (*Sistema de informação para o património arquitectónico*).

Quanto ao segundo grupo de referências sobre arte pública na cidade de Lisboa (estudos sobre temáticas que envolvem a arte pública), salientamos a tese de doutoramento de Elias (2006), na qual nos interessou particularmente o tema da colocação de arte pública no período do Estado Novo.

Sublinhamos também as investigações, ainda em curso, pertencentes ao programa de doutoramento no qual esta investigação se integra, nomeadamente os trabalhos de Barradas (2011), Lopes (2011) e Marques (2011). Destes autores, destacamos outras investigações pontuais, em que a arte pública é abordada conjuntamente com o seu contexto urbano, em particular os textos *Da Portela a Pedrouços. As obras públicas de Duarte Pacheco e arte na periferia de Lisboa* (Elias, 2005) e *A sereia, a varina e o governador de Macau. Intervenções artísticas e espaço público nos bairros de casas económicas de Lisboa* (Marques, 2004), os quais utilizámos como complemento à temática referente às obras que sofreram deslocações, na cidade.

27 A informação presente no roteiro foi posteriormente (em 2008), disponibilizada online, pela Câmara Municipal de Lisboa, em [www.lisboapatrimoniocultural.pt](http://www.lisboapatrimoniocultural.pt), com uma análise individualizada das obras, à semelhança do que sucede no *Sistema d'informació i gestió de l'Art Públic de Barcelona*. Para além das referências de estatuária e escultura já presentes no roteiro, são aqui acrescentadas referências de azulejaria e placas evocativas.

Para concluir, destacamos as **investigações sobre o tema da arte pública em frentes de água.**

Esta é uma das temáticas que tem vindo a ser desenvolvida, por diversos autores, na revista on-line *On the Waterfronts* e de onde destacamos o artigo *Waterfronts and public art: a problem of language* (Remesar, 2002), pela comparação da implementação de arte pública, entre as cidades de Lisboa e Barcelona.

Relativamente ao papel da arte pública na articulação com a frente de água, apenas existem textos sobre arte pública na própria frente de água (lógica horizontal), não se verificando referências à arte pública nos eixos de articulação (lógica vertical).

Trata-se, no fundo, da mesma lacuna que detectámos anteriormente: o estudo da relação com a frente de água resume-se à própria frente de água e não abrange as estruturas de articulação entre a frente de água e as restantes áreas urbanas.

Especificamente sobre a relação da arte pública com a frente de água, na cidade de Lisboa, destacamos quatro textos:

O texto *Waterfront, arte pública e cidadania* (Remesar, 2000), que estabelece um enquadramento fundamental a esta problemática.

O trabalho que realizámos anteriormente, subordinado ao tema *Public art in waterfronts. Pretext and recontext* (Ochoa, 2008), no qual concretizámos, para a zona ribeirinha oriental de Lisboa, uma proposta de classificação de arte pública não intencional. Pela abordagem aos monumentos não intencionais numa dimensão não apenas teórica, mas propondo 15 elementos concretos, este estudo constituiu-se como um importante antecedente da presente investigação;

O já referido trabalho de Elias (2004), que identifica e analisa diversas intervenções de arte pública, na zona de Belém;

O estudo de Synek (1997), sobre *A arte escultórica voltada para o Rio Tejo*, onde, através de um percurso ao longo da frente ribeirinha, a autora identifica as 16 obras que considera mais relevantes, explorando temas como a relação com a frente de água, a leitura a partir do rio, ou a monumentalidade das frentes de água.

Não distante desta temática, deixamos para o fim a singular obra *O que o turista deve ver*, de Fernando Pessoa, publicada pela primeira vez em 1992.

Neste roteiro, bilingue, o escritor propõe um passeio de um dia por Lisboa, que começa com a chegada à cidade, por Rio (o percurso inicia-se com uma descrição do *skyline* da cidade a partir do barco). Ao longo do texto, vão sendo descritos diversos monumentos, jardins e edifícios notáveis, que Pessoa considera importantes na cidade (anos 20-30 do século XX). A forma como estas referências vão sendo introduzidas, à medida que se efectua o percurso e conjuntamente com o espaço urbano, constituiu, sem dúvida, uma inspiração para o presente trabalho.

## ESTRUTURA DA TESE

Com base nos pressupostos e condicionantes até aqui referidos, a tese organiza-se em 2 Volumes, com os seguintes conteúdos:

### **Volume I:**

Iniciamos a investigação com a exposição do problema e seu enquadramento conceptual e metodológico (*Introdução*). Posteriormente, a informação organiza-se em dois momentos:

**A Parte I (Arte pública e espaço urbano)**, que consiste no enquadramento do conceito de arte pública, através de um capítulo único (capítulo 2: *Fundamentos para o entendimento de arte pública na investigação*).

**A Parte II (Vertentes da articulação com a frente de água)**, que consta da interpretação dos dados obtidos no trabalho de campo, recorrendo a cinco diferentes perspectivas de análise sobre a articulação com a frente de água, materializadas em cinco capítulos (capítulo 3: *Sistemas de espaços públicos nas estruturas de articulação*; capítulo 4: *Situações específicas de articulação com a frente de água*; capítulo 5: *Aspectos morfológicos da articulação*; capítulo 6: *Velocidade de articulação*; capítulo 7: *Análise da articulação com a frente de água a partir da arte pública*).

Concluimos o Volume I com a síntese das ilações a que a investigação nos permitiu chegar e apontando caminhos para futuras investigações, mediante as informações que introduzimos com este trabalho e as problemáticas que foram abordadas (*Conclusões*).

### **Volume II:**

Apresentamos os dados obtidos em trabalho de campo, através de um conjunto de elementos gráficos de análise (*Elementos gráficos resultantes da sistematização do trabalho de campo*). Estes elementos deverão ser utilizados como complemento visual à interpretação do trabalho de campo, exposta na Parte II do Volume anterior (“Vertentes da articulação com a frente de água”).



# I

## Arte Pública e Cidade



Definimos já os principais pressupostos para o entendimento de arte pública que aqui iremos assumir. Em primeiro lugar, **observaremos a arte pública sempre em relação ao seu contexto**, nunca como objecto isolado. Mediante esta premissa, **consideraremos como arte pública os elementos que constituem uma referência física e simbólica no espaço urbano**.

A primeira parte da investigação é composta por um capítulo único (Parte I, capítulo 2) e trata dos fundamentos que ancoram este entendimento, a partir de uma perspectiva teórica e do cruzamento de diferentes perspectivas. Apenas após este enquadramento julgamos estar aptos para analisar os 250 elementos de arte pública considerados para Lisboa.

Iniciamos a fundamentação com a análise de **dois exemplos que consideramos paradigmáticos da postura que defendemos: a da integração entre arte pública e espaço urbano**: em Lisboa, a colocação da estátua equestre de *D. José I* na Praça do Comércio; em Barcelona, a colocação do *Monument a Colom* na *Plaça del Portal de la Pau*.

Seguidamente, abordamos, em diferentes momentos históricos, os **processos de monumentalização do espaço urbano**. O paradigma de monumentalização da cidade sofre uma ruptura no século XX, com o Movimento Moderno. Veremos, no entanto, que os valores da monumentalidade continuarão presentes, embora assumindo novas formas de expressão.

Passamos depois à observação de propostas para a **colocação de arte pública**, em diferentes autores. Como veremos, este assunto não se encontra sistematizado e os autores nem sempre são concisos a abordar a relação entre a colocação de arte pública e o espaço urbano. Não obstante, tentaremos extrair modelos de colocação, a aplicar, posteriormente, aos 250 elementos considerados.

Por fim, observamos diferentes argumentos para a consideração, na investigação, de **arte pública não intencional**, dentro de uma perspectiva teórica, mas também prática – a partir de algumas obras concretas.

O alargamento do conceito de arte pública a objectos não criados com esse intuito levou-nos a assumir um critério para a delimitação dos elementos a considerar: será então o **carácter de referência – física e simbólica** – que justificará a atribuição do estatuto de arte pública a determinados elementos. Por isso, concluímos a fundamentação do entendimento de arte pública com a exploração do sentido referencial na cidade, que nos conduz, por fim, a uma **sistematização prévia dos 250 elementos considerados para Lisboa**.





14. *Cais das Colunas*

## 2

*“Public sculpture is less about self expression and the myth of its maker and more about its civicness (...) Public sculpture attempts to fill the gap that comes about between art and public to make art public and artists citizens again” (Armajani, em Abreu, 2006: s/p).*

*“My goal is to create for people, and to bring all their senses into action, sight as well as hearing, touch, and smell, and to act on their movements. I work for people in order to invite them to communicate with the environment, materials, memory and themselves” (Karavan, em Remesar 2005d: 138).*

*“Contra a opinião generalizada de considerar a Arte Pública como uma espécie de “aplicação” da ARTE no espaço público, centrada na relação entre a evolução das linguagens da arte e a sua incrustação no solo urbano, prefiro entender como arte pública “a prática social cujo objectivo é o sentido da paisagem urbana mediante a actividade de objectos/acções de uma marcada componente estética (...) SE o objecto de arte pública é produzir sentido para áreas territoriais, o seu objectivo é co-produzir o sentido de lugar em consonância com as práticas do design urbano que formam a morfologia do espaço público”” (Remesar, 2003: 39).*

O conceito de arte pública pode ser abordado segundo diferentes perspectivas, tal como o revelam as diferentes leituras sobre o tema. Por outro lado, pode encerrar diferentes significados e referir-se a diferentes formas de expressão.

Muitos autores manifestam um interesse pela arte pública sob um ponto de vista meramente estético.

Esta postura é a mesma que radica as origens do conceito a partir da segunda metade do século XX. É o caso do *Dicionário de escultura portuguesa*, que na entrada consagrada a **arte pública**, assinala:

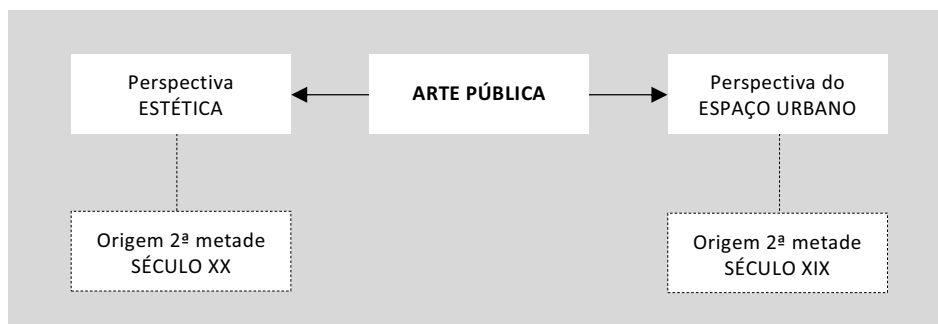
*“A emancipação da “obra de arte” em relação aos constrangimentos da galeria ou ao estaticismo do museu (...) implicou naturalmente uma revisão de conceitos e valores, principalmente, no que diz respeito aos programas e processos criativos da escultura e à enunciação de uma nova categoria artística que podemos, então, designar por “arte pública”” (Pereira, 2005: 59).*

Na investigação, não entendemos a arte pública como movimento artístico, ou como um estilo resultante da emancipação da obra de arte relativamente às galerias.

Como já explicámos, pretendemos investigar a arte pública como actuação ou processo sobre o espaço público. Se secundarizarmos a questão estética, temos acesso a um outro ponto de vista: o da relação com o espaço urbano.

Compartilhamos assim da perspectiva do centro de investigação Cr Polis da Universidade de Barcelona – que, por sua vez, segue uma tradição que teve os seus frutos no programa da cidade de Barcelona, dirigido, nos seus primórdios por O. Bohigas – e que entende a arte pública num sentido alargado, transcendendo a simples ideia de monumento, escultura ou estatuária, para significar a “arte de fazer cidade”.

Segundo este entendimento, a arte pública resulta de um processo histórico de monumentalização do espaço urbano e o nascimento do conceito está vinculado a uma noção moderna de cidade, que se começa a desenvolver a partir da segunda metade do século XIX, em movimentos paralelos na Europa e nos Estados Unidos (Abreu, 2006: 2; Remesar e Brandão, 2010: 9).



15. Perspectivas de entendimento de arte pública

É nesta dualidade de entendimentos que reside a diferença entre **arte pública** e **arte no espaço público**.

A arte pública contempla uma questão social, que a arte, pelo seu elitismo, não integra. Seguindo os princípios do urbanismo barcelonês do final do século XX, Remesar (2005d: 134) aponta:

*“Public space is not a gallery or a museum*

*The rules put on to evaluate public art-in-place are quite different from those needed by the modern exhibition place for art*

*To succeed a work of public art-in-place has to suffer a process of:*

**RECREATION – APPROVAL – APPROPRIATION “**

Remesar (2000: 67) critica a obra de arte fechada em si mesma, que simplesmente se instala no espaço público, sem qualquer relação com o contexto, físico e social.

Considera a arte pública como agente de co-produção do sentido do

lugar, como elemento chave para processos sociais de apropriação do espaço, através da sua capacidade simbolizadora e geradora de identidade. E não exclusivamente como uma manifestação artística no espaço público.

Será precisamente esta linha de pensamento – que entende a arte pública como manifestação artística no espaço público – responsável pelo argumento, por parte de alguns autores, que a arte pública restringe a liberdade dos artistas<sup>1</sup>.

São, no entanto, os próprios artistas, tais como como Armajani no seu *Manifesto*, ou Karavan no escrito *Reflections on Public Art*, os primeiros a reconhecer que a arte pública tem outros objectivos, para além da expressão da individualidade do artista.

**O estudo da arte pública deverá então ter em consideração o seu contexto, a sua integração no tecido urbano, mas também no tecido social e ainda a sua percepção e recepção públicas.**

## ARTE PÚBLICA E FRENTE DE ÁGUA: DOIS EXEMPLOS DE INTEGRAÇÃO NO ESPAÇO URBANO

No universo das 20 estruturas de articulação em estudo para Lisboa, verificamos, em diversos casos, um aumento da incidência de arte pública à medida que nos vamos aproximando da frente de água.

Com efeito, dos 250 elementos de arte pública considerados na *estrutura em pente*, 173 posicionam-se no âmbito definido como frente de água.

No texto *Waterfronts and public art: a problem of language*, Remesar (2002) demonstra que as frentes de água constituem espaços preferenciais de colocação de arte pública<sup>2</sup>.

O privilégio das frentes de água para acolher arte pública relaciona-se com a sua monumentalização.

Corroborando a já identificada dualidade de valências nas frentes de água, Kostof (2005: 41) refere-se à monumentalidade das frentes de água

1 No artigo *On the strange place of Public Art in contemporary Art Theory*, Cunha Leal (2010: 35) desmonta esta ideia, segundo a qual a arte pública, pelos supostos constrangimentos impostos pela sua colocação no espaço público (*“it has to be adapted to the complex and demanding of public space”*), desafia a autonomia da obra de arte.

2 Com base na colocação, numa planta actual de Lisboa, dos 33 monumentos referidos por Fernando Pessoa na obra *O que o turista deve ver*, Remesar (2002) identifica quatro principais tendências de localização: 1) ao longo da frente ribeirinha; 2) no centro histórico (Baixa e Chiado); 3) nos eixos de articulação da cidade com os novos bairros burgueses (Avenidas Novas); 4) nos *contentores de escultura*, novos jardins e parques (Jardim da Estrela). O mesmo exercício é realizado para Barcelona, com tendências de colocação semelhantes.

como algo conflituoso, nem sempre possível, por razões funcionais.

O autor aponta duas diferentes culturas, de interesses antagónicos: a existência de um porto e de actividades comerciais e o facto de se querer transformar a frente de água numa obra de arte.

Para ilustrar a colocação de arte pública em lugares emblemáticos como o são as frentes de água, iremos agora analisar duas situações, nas duas cidades em estudo, em que a arte pública aparece em comunhão com o lugar em que é colocada e com a frente de água:

Em Lisboa, a colocação da estátua equestre de *D. José I*, na Praça do Comércio;



16. Lisboa: *D. José I*, Praça do Comércio

Em Barcelona, a colocação do *Monument a Colom*, na *Plaça del Portal de la Pau*;



17. Barcelona: *Monument a Colom*, *Plaça del Portal de la Pau*

A importância destas duas obras assenta em múltiplas questões. Antes de mais, pela sua representatividade; ambas transcendem o seu carácter de monumento, no sentido em que se tornaram, posteriormente, referências icónicas das respectivas cidades. No caso do *D. José I*, à sua importância acresce o facto de ter constituído o primeiro monumento colocado no espaço público, na cidade de Lisboa (Pereira, 2005: 185).

Mas o aspecto que mais nos interessa explorar e que irá contribuir para fundamentar a abordagem à arte pública na presente investigação, é o da integração dos dois monumentos no seu contexto.

Através destas colocações pretendemos **aferir se a integração dos monumentos se deve ou não a um projecto conjunto da obra e do espaço que a recebe.**

Detenhamo-nos então sobre as duas colocações.

Para o centro da Praça do Comércio, encontrava-se prevista a estátua equestre de *D. José I*, o monarca reinante<sup>3</sup>. A estátua terá sido executada, em 1775, segundo o projecto elaborado por Eugénio dos Santos<sup>4</sup>.

*“O Terremoto fatal, que Lisboa soffreo no primeiro de Novembro de 1755, sendo causa de muitos desastres para este Reino, também lhe abriu caminho para algumas felicidades, como tem julgado bons Políticos. Huma das boas consequências daquelle espantoso Fenómeno foi a reedificação desta Capitel, muito mais commoda, e mais bella do que era antigamente.*

*Commetteo-se o projecto desta grande obra ao Capitão Eugénio dos Santos, Arquitecto Civil, e Militar, e designou-se ao mesmo tempo erigir huma Estatua Equestre no centro da nova Praça do Commercio, em obsequio do Senhor Rei D. José I., Pai da Pátria, Augusto Restaurador da Metropoli, e de tantos bens Patrióticos: lembrança não só feliz, mas por todos os motivos digna de muitos louvores.*

*O mesmo Arquitecto nos deixou o desenho da Estatua, e do seu pedestal, com os dous Grupos de figuras, que o adornão; e creio, que o seu intento neste desenho seria não querer mostrar o risco da Praça, sem o seu objecto principal: e por isso também fez (ou mandou fazer) o debuxo, que o indicasse (...)*

*Huma das primeiras obras, em que se cuidou, foi no alicerse do pedestal, e depois de feito este cimento, se foi continuando a Cidade, sem mais se pensar na Estatua, como se houvesse de achar-se feita, quando quizessem collocalla: conservando porem os desenhos na Casa do Risco das Obras Públicas, onde os julgo ainda existentes.*

*Correndo o tempo, e chegando aquelle que tocando os ânímos acordou o projecto adormecido, se principiou a tratar da sua execução.”*

(Machado de Castro, 1975: 2).

3 O tema da estátua equestre em relação com um espaço projectado para a sua colocação remonta ao Renascimento, com *Piazza del Campidoglio*, evoluindo até às praças reais francesas, modelo que será posteriormente aplicado em diversas cidades, dentro e fora da Europa.

Sobre a relação da estátua equestre com o seu contexto escreve Hamann Mazuré (2011: 291): *“este tipo de escultura pública inaugurada en el Renacimiento ha transitado desde el siglo XVI hasta el siglo XX por casi todas las ciudades del mundo. Siempre para conmemorar un momento glorioso de la nación, con un monumento que exalte al héroe, instalándolo dentro del escenario físico del espacio urbano de la ciudad. Es una conjunción narrativa que se arraiga en el diseño de las ciudades. Este mismo esquema se repite, logrando transmitir el mismo impacto social que configura el binomio del caballero con su caballo en el centro de una plaza, y avanzando hacia una perspectiva abierta a alguna dirección. Es el héroe, el prócer, el libertador representado glorioso, triunfante sobre “su doble pedestal”, el que por su proporción contribuye a elevarlo, convirtiéndolo en un símbolo que se advierte inaccesible para su pueblo”.*

4 O plano urbanístico de reconstrução da Baixa, após o Terramoto de 1755, é dirigido por Eugénio dos Santos e orientado por Sebastião José de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal. A Praça do Comércio vem redefinir o desenho do anterior Terreiro do Paço, através de um espaço em U, aberto para o Tejo.

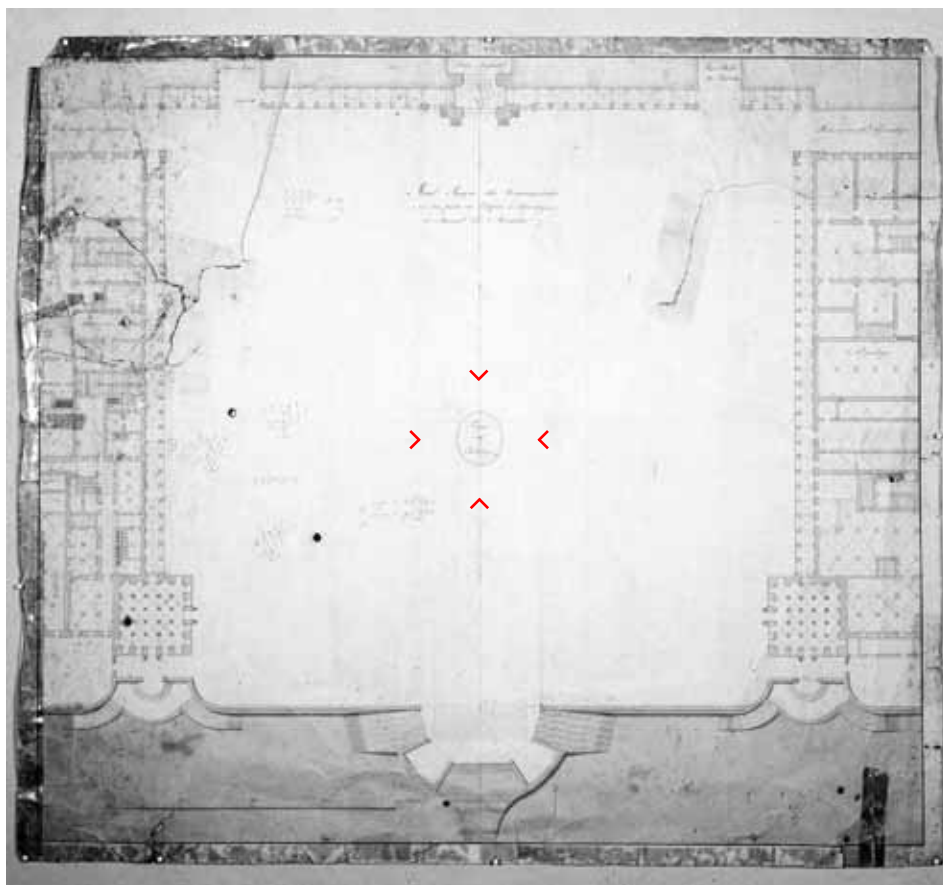
Assim inicia o escultor Joaquim Machado de Castro, autor da estátua equestre de *D. José I*, o capítulo I da *Descrição analítica da execução da real estátua equestre do Senhor Rei fidelíssimo D. José I*, dedicado ao seu desenho e execução.

Através das palavras do próprio Machado de Castro, confirmamos terem sido utilizados, como ponto de partida, os anteriores desenhos de Eugénio dos Santos.

Se confrontarmos estes mesmos desenhos com o resultado final, verificamos que, apesar de ter procedido a adaptações aos desenhos de Eugénio dos Santos (que critica), Machado de Castro não modificou, nem sequer questionou, a implantação da estátua.

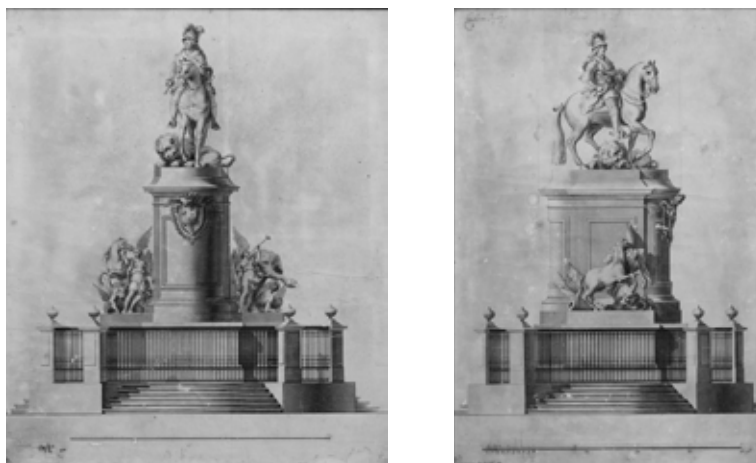
De facto, J.-A. França, que escreve o posfácio da segunda edição da *Descrição analítica*, confirma a nossa suspeita:

*“Machado de Castro, aliás, nunca mostrou pensar na situação do monumento, nem o terá previsto no meio da “praça real” de que fala, como não fala do Tejo que a justifica: o problema, que Eugénio dos Santos viu, adoptou e resolveu, não existe para ele. Ele é realmente um escultor de obras inseridas em arquitecturas, ou compostas em presépios, sem preocupações urbanísticas. Como as teria, de resto, sem contacto directo com a experiência formal e ideológica da reconstrução da cidade e com os seus problemas novos, decorrentes de uma mentalidade que não lhe é própria?”* (França, em Machado de Castro, 1975: 342).



18. Planta da *Real Praça do Comércio*, com rubrica do Marquês de Pombal, s/ data

A indicação “Lugar da estátua” leva-nos a depreender que esta planta é anterior à edificação da Praça do Comércio.



19. Desenhos da estátua equestre, atribuídos a Eugénio dos Santos

O responsável pela integração da estátua na praça terá sido então Eugénio dos Santos, que desde logo assegurou o seu posicionamento, aquando do início da construção da Praça do Comércio, através da edificação do pedestal.

Consideramos este aspecto deveras importante: independentemente da forma que a escultura iria posteriormente adquirir – não dispomos de dados para apurar se Eugénio dos Santos queria efectivamente que se cumprissem os desenhos à risca ou não<sup>5</sup> – concluímos que a colocação constituía, para Eugénio dos Santos, um dado fundamental no processo. Já Machado de Castro limita-se a executar a estátua no local pré-definido; com algumas alterações ao desenho de Eugénio dos Santos, mas sem questionar a sua implantação.

Pensamos que a proposta de Eugénio dos Santos, mais que dar indicações quanto ao desenho, teria como propósito posicionar e atribuir escala ao objecto a construir, em relação com a escala da praça. O que resultou numa coerência espacial do conjunto. Tal como defende França no posfácio da *Descrição analítica* (1975: 340): “o monumento e a praça constituem um todo, um sistema simbólico que exprime um poder absoluto”.

Também o *Arco de Triunfo*, embora com um desenho distinto, terá sido pensado inicialmente por Eugénio dos Santos, tendo fornecido desenhos para esse efeito, nomeadamente o alçado da Praça do Comércio (aprovado pelo Marquês de Pombal).

O seu posicionamento, alinhado pela Rua Augusta, pela estátua equestre de *D. José I* e ainda pelo *Cais das Colunas*, configura um eixo monumental de articulação com a frente de água, com início no Rossio, regrado pelo plano de reconstrução da Baixa.

<sup>5</sup> Relativamente a este assunto, França (1983: 220) refere: “Pode no entanto admitir-se que o arquitecto do Terreiro do Paço tenha querido limitar-se a dar uma ideia, a apresentar um simples exemplo – embora os seus desenhos, de frente e de perfil, e assaz minuciosos, indiquem um propósito mais firme”.





20. Eixo monumental entre o Rossio e o Cais das Colunas



21. Alçado da Praça do Comércio incluindo o Arco de Triunfo, atribuído a Eugénio dos Santos, c. 1759

Numa primeira análise, a estátua de *D. José I* não se encontra exactamente centrada na Praça do Comércio, no sentido norte/sul (Rio).

Alguns autores justificam este posicionamento descentrado pelo recurso a traçados geométricos com base na regra de ouro<sup>6</sup>, com vista a integrar o conjunto escultórico no espaço físico urbanístico.

Constatamos que a sua centralidade se dá tridimensionalmente. A

<sup>6</sup> A estátua equestre encontrar-se-ia assim, não no centro da praça, mas no centro do quadrado que serve de base para a construção do rectângulo de ouro.

estátua posiciona-se a meio dos dois principais elementos simbólicos do espaço, para além dela própria: a norte, o *Arco de Triunfo*; a sul, o *Cais das Colunas* (início da escadaria).

Pela sua tipologia de espaço regular, contemplando edifícios representativos, incluindo a eixo um arco de triunfo e pontuada ao centro por uma estátua real, a Praça do Comércio é comparada, por diversos autores, com as praças reais francesas<sup>7</sup>.

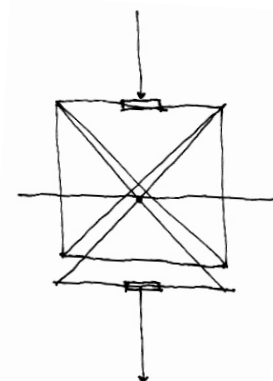
Uma das características que define este modelo de praças é o projecto conjunto da praça com um monumento (normalmente uma estátua equestre do monarca reinante); o que França (1983) designa como *série absolutista monumento/“praça real”* e que Faria (1994) retoma, sob a designação *modelo praça/monumento central*.

No caso da Praça do Comércio terá existido esse projecto conjunto?

Apesar de vários estudiosos portugueses afirmarem que houve um projecto conjunto e assumirem que a Praça do Comércio se trata de uma praça real (embora muitas vezes sem explicarem como chegam a essa conclusão), adoptámos primeiramente algumas reservas relativamente a essa postura; objectivamente, não tivemos contacto com quaisquer desenhos provados como anteriores à construção da Praça do Comércio, contemplando conjuntamente a praça e a estátua de *D. José I*<sup>8</sup>.

No entanto, os elementos desenhados atribuídos a Eugénio dos Santos e cuja feitura se supõe anterior à edificação da praça, nomeadamente: 1) a existência de uma planta com indicação do “lugar da estátua”; 2) os desenhos para a estátua equestre; 3) o alçado norte da praça integrando o *Arco de Triunfo*; e ainda: 4) o relato de Machado de Castro na *Descrição analytica*, referindo-se às indicações de Eugénio dos Santos quanto ao lugar onde colocar a estátua e ao facto de já existir um pedestal; todos estes dados indiciam ter existido, de facto, um projecto conjunto.

Já no caso do *Monument a Colom*, construído cento e treze anos depois (em 1888), ao analisar a memória descritiva do projecto vencedor do



7 Sobre o modelo da *Place Royale* francesa e sobre a colocação de estátuas de louvor aos monarcas reinantes, ver Lavedan (1993: 201-270). Ver ainda, como enquadramento, o capítulo dedicado ao tema “*Town and square in the seventeenth and eighteenth centuries in France*”, em Zucker (1959: 165-195). Sobre o tema das Praças Reais, em geral, ver a obra *Praças reais. Passado, presente e futuro* (Faria, 2008).

8 Neste sentido, não deixa de ser interessante observar a forma como Lavedan (1982: 224) se refere à Praça do Comércio, simplesmente assumindo que não existe projecto conjunto: “*Notons qu’aucun des trois projets [de reconstrução da Baixa] ne prévois de statue. Ce n’est pas une place d’apparat. Ce n’est pas même le parvis d’un palais. C’est un débarcadère, avec un escalier qui descendent au fleuve et des colonnes pour attacher les bateaux. Le nom marque bien l’esprit pratique de Pombal*”. Perante o entendimento de que a estátua foi colocada apenas vinte anos depois, Lavedan compara a Praça do Comércio à Praça de São Marcos em Veneza e não à Praça de Bordéus, com a qual apresenta maiores semelhanças: “*pas de statue à Venise, mais celle de Lisbonne n’était pas prévue et elle a attendue vingt ans. La place de Bordeaux est une statue autour de laquelle on a construit une place monumentale. La place de Lisbonne est un quai, sur lequel on a plus tard érigé une statue*”.

concurso<sup>9</sup>, não temos dúvidas que estamos perante um pensamento integrado.

O projecto foi elaborado pelo arquitecto Gaietà Buigas i Monravà, com a participação de diversos escultores nos elementos ornamentais.

Na memória descritiva, de 1882, que acompanha os desenhos do monumento, Gaietà Buigas expressa um intento prévio de implantar o *Monument a Colom*, sob a forma de uma coluna de honra, num local predeterminado pelo programa de concurso: a *Plaça del Portal de la Pau*<sup>10</sup>.

Começa por discutir as condições a que esse local deve obedecer, através de quatro pressupostos:

*“1º Sabido es que su elección debe contribuir a facilitar el recuerdo del acontecimiento o personaje cuya memoria se quiere perpetuar. 2º que el grandor o capacidad del sitio debe corresponder a la magnitud de la obra. 3º que los ejes de las avenidas vayan a parar al centro del monumento; y 4º que la plaza con sus afluentes y demás en ella comprendido han de ser el complemento de la obra que ha de levantarse”* (Gaietà Buigas, 1882: 5).

A envolvente urbana é considerada como um complemento ao monumento.

De tal forma que a memória descritiva, para além de justificar as opções relativas ao monumento, inclui também uma proposta de urbanização para a praça que o vai acolher<sup>11</sup>.

Gaietà Buigas manifesta uma vontade de monumentalização do espaço; não só da *Plaça del Portal de la Pau*<sup>12</sup>, mas também da envolvente que com ela se relaciona: as avenidas que nela convergem e respectivos edifícios que as integram. Todo o conjunto urbano que se relaciona com o monumento – que Gaietà Buigas (1882: 11) designa como *“marco de la composición con referencia al monumento”* – é contemplado no projecto.

Partindo dos quatro pressupostos antes referidos e procurando que a esfera de atracção do monumento seja o mais extensa possível, Gaietà Buigas delinea o seu plano, que consiste, antes de mais, na regularização e rectificação do traçado da envolvente, obrigando a um aumento da escala da praça, tal como esta existia anteriormente.

Materializa um eixo transversal à frente de água, alinhado pela *Plaça del Portal de la Pau* e pelo monumento e estabelece uma simetria em

9 Sobre os antecedentes da construção do monumento e sobre o processo de concurso consultar o *Sistema d'informació i gestió de l'Art Públic de Barcelona*, em [www.bcn.cat/artpublic](http://www.bcn.cat/artpublic)

10 Na intersecção do *Passeig d'Isabel II* (em construção, na altura), com o eixo da *Rambla*.

11 A memória do projecto do *Monument a Colom* divide-se em três partes: 1) memória explicativa, incluindo: *reseña histórica, emplazamiento y situación, anteproyecto de urbanización de la Plaza, desarrollo filosófico del proyecto, materiales, decoración*; 2) descrição do projecto do monumento, incluindo: *basamento, 1º cuerpo, 2º cuerpo, 3º cuerpo, construcción del monumento*; 3) pressupostos da obra, onde são apresentados preços detalhados para a construção do monumento.

12 Que defende passar a denominar-se *Plaza de Colón*.

relação à *Rambla*, através da criação de um outro eixo. Cumpre assim a intenção de alinhar as avenidas pelo centro do monumento (3º ponto), como efeito que vai beneficiar e proporcionar o embelezamento das mesmas. A obra beneficia a envolvente, mas a envolvente, reconstruída em função do monumento, também deve fazer sobressair a obra, num diálogo conjunto.



22. Proposta para urbanização da *Plaza del Portal de la Pau*, Gaietà Buigas, 1882

Gaietà Buigas sugere ainda a substituição do cais (*desembarcadero*) então existente, que considera insuficiente, de humilde aspecto e pouco digno do primeiro porto de Espanha. Propõe um novo cais, também alinhado pelo já referido eixo transversal à frente de água, contemplando elementos escultóricos, fontes e jogos de água e de iluminação. A proposta para o cais é desenvolvida de forma bastante detalhada (em projecção horizontal e vertical), o que denuncia a sua preocupação relativamente a todos os elementos que integram a proposta.

Vejamos agora como aborda Gaietà Buigas o monumento comemorativo propriamente dito. Primeiramente, justifica o recurso à verticalidade (coluna coríntia como base do monumento), recorrendo a exemplos de arte monumental comemorativa que considera comprovados<sup>13</sup>, bem como à “significação filosófica” da verticalidade<sup>14</sup>.

13 “En todos los países nunca se ha desarrollado un monumento conmemorativo sin encerrar ni obedecer a ninguna otra utilidad que la de perpetuar un hecho o un personaje, que no haya sido por medio del obelisco, de la columna o del humilde pedestal” (Gaietà Buigas, 1882: 13). E refere exemplos, tais como a coluna do Monumento a D. Pedro IV, de 1870, em Lisboa, ou o Monumento a la Victoria del Combate del Dos de Mayo de 1866, inaugurado em 1874, em Lima – monumento que aparece desenvolvido na já referida tese de doutoramento de Hamann Mazuré (2011).

14 “Ya no cabe duda que debemos desarrollar nuestro monumento en sentido de la altura, pues de no triunfar la vertical no solo no simbolizaríamos el objeto que lo motiva, sino tampoco los sentimientos del pueblo que lo reige” (Gaietà Buigas, 1882: 14).

Mas se analisarmos os argumentos de Gaietà Buigas, verificamos que as razões mais significativas são aquelas que se prendem com a relação com o lugar:

*“obstruir o interceptar el mínimo posible unos de los más ricos puntos de vista, quizá el más panorámico que tiene la ciudad, que es el de la Rambla, donde se goza de la bella perspectiva del puerto, condición que dado el emplazamiento es de importancia suma y digna de toda consideración, y por otra parte (siendo esta otra de las causas que suman la altura dada a la columna) reúne la condición de que sin competencia con el primer termino por las verticales pronunciadas de la arboladura de los buques surtos en el puerto, de los faros y farolas que en el han de prestar servicio y sin competencia tampoco por las alturas de las construcciones del fondo; se destaque de todas ellas vigorosamente el monumento con lo cual pueda de hecho lograrse que cuando después “de larga y penosa travesía entren las modernas majestuosas naves en nuestro puerto, sea su primer saludo para el genio inmortal del descubridor de las Américas y para los que en tal colosal empresa le secundaron”” (Gaietà Buigas, 1882: 15).*

Através das **características físicas do monumento** – em particular, a sua altura: 60 metros, desde a base ao ponto mais alto, configurando uma silhueta visível a partir de vários pontos da cidade –, mas também da **forma como este é colocado no espaço**, Gaietà Buigas consegue:

Por um lado, trazer a percepção da frente de água para dentro da cidade, nomeadamente para as estruturas de articulação com a frente de água – *Rambla* e novos eixos criados<sup>15</sup> –, através da visualização do monumento nas mesmas;

Por outro lado, trazer a frente de água para fora: para o mar, outra das portas de entrada na cidade.



Perante estes dados, julgamos poder afirmar que estamos perante um entendimento de arte pública abrangente, próximo da noção de composição urbana, na medida em que o monumento transcende a ideia do objecto escultórico, para passar a ser todo o conjunto urbano.

Note-se que esta atitude está nos antípodas de um entendimento de arte pública como algo que se apõe a um espaço preexistente, para o adornar – o que Lavedan (1982: 224) afirma acontecer na Praça do Comércio.

Ou de um entendimento de espaço público como “galeria ao ar livre”, que se limita a receber obras de arte, como objectos independentes, com uma unidade própria e sem qualquer diálogo com o local.

Será interessante notar aspectos semelhantes entre o anteprojecto de urbanização da *Plaça del Portal de la Pau* de Gaietà Buigas (e que acabou por não ser construído da forma proposta na memória descritiva) com o processo relativo à Praça do Comércio, antes analisado.

15 Para possibilitar uma maior difusão visual do monumento, Gaietà Buigas propõe intervir mesmo em vias já projectadas: *“sustituir la calle de 12 metros de amplitud proyectada en el plano Oficial entre la de la Puerta de Sta. Madrona y la plaza, por otra calle de 20 metros”* (1882: 8). Relativamente à mesma via (actual *Paral.lel*), refere mais à frente, para justificar essa intervenção: *“sino que la Avenida del Marqués del Duero no tendría interceptada su vista al mar y desaparecería el único obstáculo que ha de privarle según el plano Oficial de lo que constituye para toda calle importancia y belleza”* (1882: 11).

Desde logo, ambas as situações configuram uma tipologia de praça rectangular em U, sendo uma das fachadas a frente de água.

Também a proposta para o posicionamento de um cais monumental, a eixo da *Plaça del Portal de la Pau*, se aproxima ao *Cais das Colunas*, que já se encontrava construído naquela altura<sup>16</sup>. Note-se que no *plano de emplazamiento* constante da memória não se verifica qualquer cais, pelo que a implantação deste novo cais constituiria uma proposta de raiz.

Outra característica que certamente aproximaria este projecto, se construído, à Praça do Comércio, seria as arcadas (*manzanas porticadas*), que Gaietà Buigas (1882: 12) propõe para os edifícios da praça.

Podemos ainda estabelecer um paralelismo entre os dois espaços, relativamente ao tipo praça com um monumento central.

O posicionamento de ambos os monumentos nas respectivas praças é centralizado de forma tridimensional: a meio entre os limites construídos (a norte, em ambos os casos) e os cais.

Em ambos os casos, os monumentos alinham pelo eixo das praças, proporcionando enfiamentos visuais e originando um eixo monumental.

Em Lisboa, na sequência da Rua Augusta e incluindo também, nesse mesmo eixo, o *Arco de Triunfo* e o *Cais das Colunas*.

Em Barcelona, dando sequência ao novos eixos criados e à *Rambla*, que confluem na *Plaça del Portal de la Pau* e incluem o novo cais monumental proposto.

Em ambos as situações, estamos perante praças como espaços públicos de terminação de estruturas de articulação com a frente de água. Mas também como **portas de entradas na cidade**.

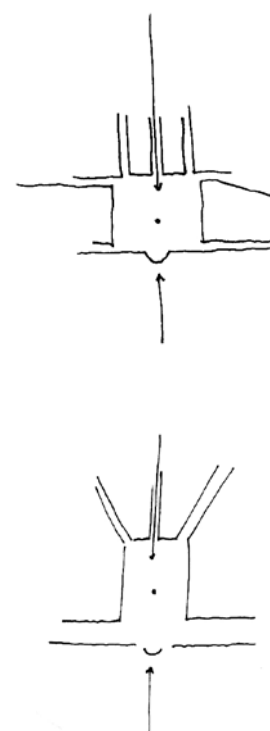
No caso de Lisboa, através do *Cais das Colunas*, privilegiava-se a entrada pelo Rio. Temos assim a Praça do Comércio detentora de uma “*carga simbólica explícita, porque marcava a entrada da cidade sobrepondo-se ao antigo Terreiro do Paço, num movimento paradigmático da política iluminada de Pombal*” (Cunha Leal, 2005: 90). O *Arco de Triunfo* acentua essa condição de entrada da cidade, constituindo ele próprio uma porta<sup>17</sup>.

No caso de Barcelona, a *Plaça del Portal de la Pau*, com o cais monumental pensado por Gaietà Buigas, constituiria igualmente uma porta física e simbólica de entrada na cidade, por Mar. No mesmo local onde se tinha edificado anteriormente, no âmbito de obras portuárias de 1849, uma porta da *Muralla del Mar*: o *Portal de la Pau* (Alemany, 2002: 8).

As portas das cidades podem não o ser apenas no sentido literal.

16 Segundo o sistema de informação para o património arquitectónico do IHRU (Consultado em 1 Dez. 2010), o *Cais das Colunas* foi construído em 1797.

17 De notar a diferença de ornamentação entre o interior e o exterior do *Arco* (tal como sucede em portas de muralhas posteriormente monumentalizadas, das quais veremos alguns exemplos). Temos assim uma “porta” com características diferentes para quem entra pelo Rio e para quem vem do Rossio, em direcção à Praça do Comércio.



Os espaços que referimos possuem este atributo: constituem pontos de chegada para quem entra pela água, prolongando-se fisicamente em estruturas de articulação com a frente de água. O *entrer en ville* (Michaud-Fréjaville *et al*, 2006) não se reduz a um marcador visual.



23. Vista imaginária da Praça do Comércio, s/ ref. autor, 2ª metade séc. XVIII

Praça do Comércio como porta de entrada na cidade.

Notemos que, apesar de uma organização espacial semelhante, estamos perante atitudes distintas, relativamente ao monumento.

A estátua equestre de *D. José I* constitui-se como um *monumento advocativo* (Remesar, 2011)<sup>18</sup>, ou seja, uma obra se insere num espaço simbólico da cidade, com uma funcionalidade laudatória e exprimindo uma ideologia de louvor público, em vida, a um monarca reinante<sup>19</sup>.

O *Monument a Colom* prende-se com fins comemorativos, representando por isso uma mudança de paradigma, que, como veremos, se inscreve na tradição que tem início na segunda metade do século XIX. Na inscrição do monumento podemos ler:

BARCELONA / A / COLON

EN CONMEMORACIÓN DEL IV CENTENARIO / DEL  
DESCUBRIMIENTO DE AMERICA / OCTUBRE MDCCCXCII

Gaietá Buigas aborda da seguinte forma o tema dos monumentos comemorativos:

18 *“Habitualmente se consideran estas obras [estátuas equestres] desde la perspectiva de la conmemoración. Sin embargo los recientes trabajos del Cr Polis evidencian otra lectura: la de la Advocación”* (Hamann Mazuré, 2011: 401).

19 Observaremos uma atitude semelhante, embora de carácter religioso, nos registos de azulejos posicionados em algumas portas e serventias do troço da Cerca Moura paralelo à Ribeira (estrutura 10). Provavelmente colocados para pedir protecção, à saída do âmbito protegido da cidade.

*“Para conocer la significación que siempre han tenido los monumentos conmemorativos basta concretarnos a los erigidos en Europa desde la época romana hasta nuestros días y veremos que todos ellos atestiguan a una heroica abnegación a favor de la humanidad, a un importante hecho de armas, o ricas conquistas en el vasto campo de la moral o de la ciencia, o en fin, por perpetuar la memoria de los grandes hechos de los pueblos y de los individuos, cuyas obras han sido en todos tiempos celebradas y preconizadas por el espíritu público, de tal manera que siempre la erección de un monumento ha sido un hecho memorable, un acontecimiento que ha probado y prueba en sus promovedores gran patriotismo, respeto y veneración al hecho o personaje que por sus singulares circunstancias ha merecido el aplauso del país y de toda la humanidad”* (Gaietà Buigas, 1882: 4) (sublinhado da autora).

Apesar desta diferença, tanto o *D. José I*, como o *Monument a Colom* constituem referências físicas e simbólicas no espaço em que se integram, monumentalizando a frente de água e cumprindo o pressuposto introduzido por Hamann Mazuré (2011: 270): *“Un monumento en el espacio público, es también un elemento simbólico que emplazado en el espacio urbano dota al sitio de un nuevo significado, otorgándole a su configuración una dimensión cultural y social”*.

Mas constituem também referências físicas e simbólicas nas respectivas cidades, qualidade que, como já referimos, adquiriram posteriormente. Julgamos poder afirmar que a relação com o espaço urbano que é estabelecida e que foi aqui demonstrada muito contribui para esse efeito.

## A MONUMENTALIZAÇÃO DO ESPAÇO URBANO

As duas situações que antes analisámos tratam da monumentalização de espaços, não só pela colocação dos monumentos, mas também porque conhecem um processo de desenho, paralelamente a essa colocação.

Todo este processo de composição urbana faz parte do que consideramos como arte pública, na investigação; o oposto, como já referimos, de uma abordagem centrada na peça.

Imbuídos desta perspectiva, observaremos agora como é considerada a monumentalização do espaço urbano, em diferentes momentos históricos e através das perspectivas de diferentes autores.

Podemos encontrar as raízes da monumentalização da cidade, encarada como um todo harmonioso, na obra dos tratadistas.

Segundo Zucker (1959), é com o tratado *De re aedificatori*, de L. B. Alberti, publicado em 1486, que se inicia a consciência do planeamento da cidade. Ao longo de dez livros, são fornecidas indicações relativas aos diversos aspectos da arte de fazer cidade, com o objectivo de obter uma uniformidade na construção dos elementos urbanos.

Nos livros VI a IX, Alberti trata o que Choay (2007) designa como o “nível do prazer”: a ornamentação em diversos aspectos da construção.



No Livro VIII, especifica de forma detalhada os espaços da cidade para uso público, bem como o posicionamento de estátuas em edifícios e as características a que estas devem obedecer. Fornece ainda proporções exactas para as praças e para os edifícios que nelas se integram, através do estudo da relação entre os cheios e os vazios.

Alberti distingue os **monumentos** (pirâmides, obeliscos, altares, capelas), erigidos para preservar a memória de grandes eventos, das **estátuas**, resultantes da vontade de eternizar determinados personagens.

Para Alberti, as estátuas constituem um ornamento adequado a todo o tipo de estruturas, sagradas ou profanas, públicas ou privadas.

Cerca de oitenta anos depois da publicação do *De re aedificatori*, é projectada por Miguel Ângelo a *Piazza del Campidoglio*, paradigmática da integração das artes no espaço público.

Para Lecea (2006a: 13), o *Campidoglio* configura uma composição global, que não pode decompor-se em partes.

Todo o espaço e os elementos que o integram são objecto de desenho: o seu encerramento pelos edifícios, o ritmo dos pórticos, a escadaria com a balaustrada e as estátuas, a estátua equestre do imperador Marco Aurélio – assumida como parte integrante da composição e colocada no centro da praça – e o pavimento (colocado já no século XX, mas já previsto por Miguel Ângelo). Como refere Sanson (2000: 200), “*Le devoir d’embellir la cité était bien compris (...) comme un art total, synthèse spatiale et urbaine de tous les arts. Au XVIe siècle, cette fusion art-architecture-urbanisme est manifeste chez de nombreux acteurs*”.

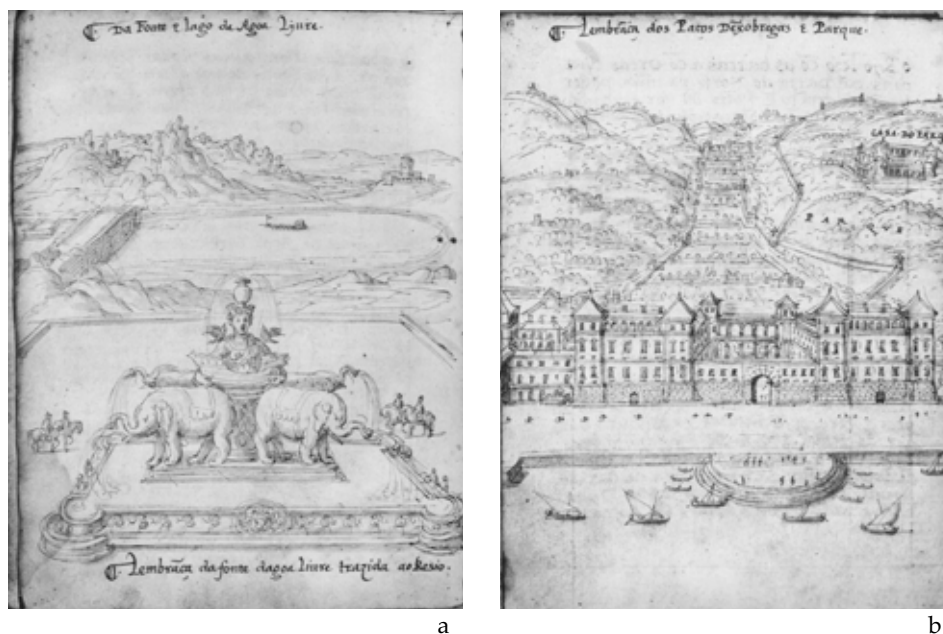
No contexto português, na obra *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*, publicada em 1571, Francisco de Holanda designa as obras e os equipamentos que a cidade de Lisboa carece para se equiparar a outras cidades europeias:

“*Ora, se Lisboa tem a presunção da maior e mais nobre cidade do mundo, como não tem o mais excelente templo, ou Sé, do mundo? Como não tem o melhor castelo e fortalezas e muros do mundo? Como não tem os melhores Paços do mundo? E, finalmente, como não tem água para beber a gente do mundo?*” (Holanda, 1984: 24).

Holanda manifesta uma vontade de monumentalizar a cidade e de ornar as obras públicas, incluindo pontes, vias, calçadas, marcos de entrada e saídas das cidades<sup>20</sup>, fontes, entre outros.

Os desenhos (*Lembranças*) com que acompanha o texto revelam um intuito de enobrecimento dos espaços, através de elementos pontuais, edifícios, ou conjuntos monumentais, como é exemplo a proposta para os Paços de Enxobregas e Parque.

20 “*Mande Vossa Alteza com muito cuidado que em todas as entradas e saídas de Lisboa (e ainda por todo Portugal) se façam formosíssimas cruces de mármore, ou pedra vermelha, e com letras na vasa que ensine os miliários. Ou leguários das léguas, para saberem os caminhantes os caminhos e léguas que andam*” (Holanda, 1984: 29).



#### 24. Monumentalidade em Francisco de Holanda

(a) *Lembrança da fonte de água livre trazida ao Rossio, 1571;*  
 (b) *Lembrança dos Paços de Enxobregas e Parque, 1571:* o conjunto formado pelo palácio, o tratamento paisagístico e topográfico e o espaço defronte do edifício formam um todo monumental.

Como é referido nas notas à edição de 1984, no seu “plano director” de obras a realizar, Holanda desenvolve uma ideia monumental para a cidade: “*Quem, anteriormente, estabeleceu um plano de trabalhos, num todo uniforme, com carácter útil, agradável e importante que tornaria Lisboa, além de mais bela, uma cidade salubre e a protegeria dos perigos da guerra?*” Concluindo, mais à frente: “*Se as suas ideias tivessem sido realizadas Lisboa seria, hoje, uma cidade mais monumental. (...) Se juntássemos tal monumentalidade à ulterior obra erguida por Pombal, esta Lisboa teria uma escala surpreendentemente maior*” (Alves, em Holanda, 1984: 101). Francisco de Holanda pode assim ser considerado um precursor da monumentalização do espaço urbano, na cidade de Lisboa.

Tal como nos explica Lecea (2006a: 14), no Iluminismo e no Barroco, sobretudo nas grandes capitais, os novos eixos conferem à escultura um papel compositivo essencial e, ao mesmo tempo, uma ocasião de comemorar os heróis do novo estado. A escultura de *D. José I*, no âmbito do desenho da Praça do Comércio, pode ser enquadrada nesta postura.

Será, contudo, na segunda metade do século XIX que se generaliza a vontade de desenhar o espaço como um todo, para além de intervenções pontuais e de embelezamento de espaços, concomitantemente com uma noção moderna de cidade, destinada a melhorar a vida em comunidade (Ricart Ulldemolins, 2009).

*“Se trata de un periodo muy fértil a nivel cultural, en el que aparece un concepto novedoso: el de “Arte Público”, vinculado a la creación de una nueva disciplina: la planificación urbana. Para intelectuales y profesionales de esta etapa, el arte público trasciende la idea de escultura conmemorativa o monumento, para significar “el arte de hacer ciudad” en el sentido en que ya apuntara Ildefonso Cerdà en su “Teoría General de la Urbanización”, de 1867”* (Remesar e Ricart Ulldemolins, 2010: 2).

Como apontam Remesar e Brandão (2010: 9), esta aceção de arte pública não fecha o campo de intervenção no plano artístico, arquitectónico ou de design urbano, mas abre um território de conhecimento interdisciplinar, no qual se integram todos os elementos que compõem o espaço urbano.

A título de exemplo, vejamos, no escrito *Practical and aesthetic principles for the laying out of cities*, a forma como Stübben propõe tratar as ruas:

*“All portions of the street surface unnecessary to traffic are to be set out with ornamental plants or artificial ornaments. Rows of trees and garden spaces have been already mentioned. Artificial ornaments consist not merely in monuments, graceful statues, water-jets, flowing fountains, gate structures, arcades, and other works of architecture and sculptural art, but also in the tasteful and well-modeled improvements of requisite utility upon the streets, such as trading stalls, waiting rooms for street railways, necessary establishments, columns for posters, fire-announcers, drinking stands, lamp-posts, candelabra, lanterns, street-signs, warning-boards, boxes for sweepings, enclosures, and tree-boxes. To the artistic sense and artistic gift of form, pleasure is given by all these, for the most part subordinate, objects, and thus they come to contribute to the pleasing and agreeable appearance of the street scene”* (Stübben, 1893: s/p).

Para Lecea (2006a), uma cidade bela e harmoniosa requer espaços onde a arte possa desempenhar um papel importante na criação de ambientes qualificados. Os monumentos passam a desempenhar um papel destacado nesta nova cultura, constituindo-se como elementos de singularização dos espaços, como *“hitos de referencia urbana que al tiempo que consolidan y completan la tercera dimensión de un espacio urbano que es esencialmente plano, le añaden una dimensión temporal: el tiempo de la Memoria”* (Lecea, 2006a: 14).

Assistimos assim a uma mudança de paradigma, que já ilustrámos, com os dois exemplos anteriores: os retratos das figuras reais e as representações simbólicas e pagãs vão ser substituídos pelos monumentos comemorativos, destinados a destacar os méritos individuais de alguns cidadãos e convertendo-se num instrumento de propaganda dos novos regimes (Lecea, 2006a; Remesar, 2005c).

O modelo de monumento do século XIX baseava-se numa estrutura comunicativa desenvolvida desde o Renascimento (Ricart Ulldemolins, 2009: 86), que do ponto de vista dos parâmetros urbanos e arquitectónicos, se caracteriza da seguinte forma:

#### Uso do pedestal<sup>21</sup>;

21 Remesar (2005c: 16) descreve da seguinte forma o uso do pedestal no monumento comemorativo do século XIX: *“Um pedestal que faz sobressair a forma no espaço envolvente e no qual se gravam as inscrições que explicam a importância do acontecimento comemorado. Sobre o pedestal encontra-se o retrato de quem recebe a homenagem, em forma de busto ou de corpo inteiro, quando as características do espaço ou a importância do homenageado exigam maior contundência retórica”*. Para Ricart Ulldemolins (2009: 88), o pedestal constitui um embasamento de cariz arquitectónico que segrega a figura principal do lugar onde se implanta, com as seguintes finalidades: 1) tornar visível a figura na paisagem urbana; 2) suportar informações sobre o monumento; 3) hierarquizar a figura principal relativamente a outras figuras secundárias e ao próprio espectador.

Implantação das obras, equilibrando os processos de composição urbana com a sua colocação;

Carácter centrípeto da obra na estrutura urbana;

Vínculo entre arte monumental e ornato público, especialmente nas fonte públicas, condicionadas por questões funcionais.

No século XX, toda esta estrutura de monumentalização do espaço vai ser questionada.

Depois da preocupação pelo espaço público e pelo monumento como um dos seus componentes, teorizada, entre outros, por Sitte, Stübgen, ou Hegemann e Peets (autores que analisaremos posteriormente), o Movimento Moderno vai centrar-se na habitação e na planificação da cidade.

Tal como refere Lecea (2000), desde a tradição da *École des Beaux Arts* até à emergência do novo espaço público contemporâneo, abre-se um longo parêntesis, onde o monumento, tal como era entendido no século XIX, deixa de ser valorizado.

Mas a monumentalização do espaço urbano não consiste apenas na colocação de monumentos.

A vontade de criar espaços de qualidade constituem, por si só, uma forma de monumentalização do espaço urbano, mesmo que com características distintas dos espaços do século XIX. Pode tratar-se de outro tipo de monumentalidade, mas esta não deixa de existir.

Por outro lado, embora seja um facto que a escultura contemporânea vem romper com a lógica do monumento oitocentista, partilhamos do entendimento Abreu (2001), segundo o qual escultura moderna e monumentalidade não são valores incompatíveis<sup>22</sup>. Para corroborar este entendimento, apresenta como prova o que considera ser um dos primeiros monumentos modernos: o conjunto de Tirgu Jiu, concebido por Brancusi, em 1937<sup>23</sup>.

A viragem no modelo monumental prende-se com as características das obras, mas também com a relação que é estabelecida com o espaço urbano. Como explica Abreu:

*“doravante este não se concebe a partir de uma narração dos factos ou de uma reprodução de ícones, mas a partir de uma invenção de formas (Eidos) e de uma pesquisa de sentidos (Kern) de foro estritamente transcendental, ao mesmo tempo que inaugura uma espacialidade nova, entendendo-se o monumento não como a colocação de determinado volume no espaço, mas, ele mesmo, como uma modalidade e qualidade espacial (Locus), coisa que Brancusi, aliás, já tinha em vista quando projectou, em 37, o conjunto de Tirgu Jiu”* (Abreu, 2001: 102).

22 Abreu (2001: 109) contrapõe este argumento à tese defendida por Gropius: *“a ideia de conseguir expressão monumental pelo uso de formas estéticas simbólicas, como no passado, deveria ser estranha ao espírito criador da nossa época”*. E, mais tarde, por R. Krauss: *“le Project d’une histoire différente, qu’on pourrait appeler une histoire de l’échec. Ce serai l’histoire du rapport de la sculpture moderne au monument et au monumental”*.

23 E que, como argumenta Abreu (2001: 109), Krauss tem dificuldade em explicar.

A perda do pedestal<sup>24</sup> (Maderuelo, 1994) irá promover a desconstrução da linguagem monumental e vai possibilitar todo um campo de experimentação na relação da arte pública com o espaço urbano, bem como de uma reestruturação da situação do espectador face à obra.

Depois da II Guerra Mundial, o Movimento Moderno adota uma posição crítica relativamente à dimensão unicamente funcional da arquitectura pré-Guerra e apela à **capacidade poética da arquitectura para construir uma nova monumentalidade**<sup>25</sup>, em consonância com os tempos modernos; em recusa, portanto, com os códigos do século XIX, que considerava não reflectir as crenças, necessidades e expectativas daquele momento histórico (Ricart Ulldemolins, 2009).

O manifesto *Nove pontos sobre a monumentalidade*, escrito em 1943, por Sert, Léger e Giedion, reflecte esta postura. Neste escrito, os autores admitem que as épocas do passado em que se desenvolveu uma vida cultural foram também as mais ricas na criação de monumentos, que definem da seguinte forma:

*“Monumentos são marcas que o Homem criou como símbolos dos seus ideais, dos seus desejos, das suas acções. São concebidos para sobreviver ao período que lhes deu origem, e constituem uma herança para as gerações futuras. Como tal, formam um elo entre o passado e o futuro”* (Sert, Léger e Giedion, 2010: 306).

Para retomar essa monumentalidade, Sert, Léger e Giedion propõem a integração das diferentes artes no desenho urbano<sup>26</sup> e o trabalho interdisciplinar na organização de uma vida em comunidade.

O Pavilhão da República Espanhola na Exposição Internacional de Paris, de Sert (1937) representa a materialização deste ideal<sup>27</sup>, numa atitude oposta à adoptada noutros edifícios, de subordinação da arte pública à arquitectura. Como por exemplo, a proposta que Mies Van der

24 Como vimos, o pedestal representa um dos elementos primordiais do paradigma monumental. O abandono do pedestal, em obras concebidas para o espaço público, simboliza assim a ruptura com esse paradigma. Diversos autores apontam o trabalho desenvolvido por Rodin, nomeadamente no *Monument à Balzac* (1893) e *Monument aux Bourgeois de Calais* (1895), como emblemático dessa nova postura.

25 Esta tendência a favor de uma nova monumentalidade vai reflectir-se, por exemplo, na organização, em 1953, de um concurso internacional para a construção do *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido* (ao qual concorrem 3500 artistas). Por outro lado, a *Land Art* traz para o campo da escultura novas questões, uma vez que constrói estruturas de dimensão monumental, concebidas à margem de intuítos celebrativos ou de comemoração (Abreu, 2001). Estas experiências foram responsáveis por uma mudança do conceito de obra tridimensional, provocando a expansão do campo da escultura (Krauss, 1986) e substituindo a lógica vertical do monumento pela lógica horizontal de uma nova monumentalidade (Abreu, 2001).

Para um enquadramento na temática dos múltiplos caminhos seguidos pela arte pública, a partir do século XX, sugerimos a leitura das teses de doutoramento de Abreu (2006), Crousse Rastelli (2011), ou Ricart Ulldemolins (2009).

26 Note-se que a integração das artes existiu em movimentos ainda anteriores à II Guerra, tais como o *Modern Style*, ou a *Bauhause*. É no entanto, no pós-Guerra que esta surge com o propósito assumido de encontrar uma nova monumentalidade.

27 Análise do Pavilhão da República Espanhola em Ricart Ulldemolins (2009: 110).

Rohe faz a Brancusi, em 1955, que consiste unicamente na ampliação de um dos seus *Pássaros*, para colocar junto ao *Seagram Building* (Remesar, 2003: 31).

Num texto de 1944, sob o título *Monumentalidade*, Khan aborda a monumentalidade em arquitectura, mas sob um ponto de vista distinto. A monumentalidade é uma qualidade espiritual inerente a uma estrutura, que transmite o sentimento da sua eternidade e que não pode ser acrescentada ou alterada. Khan reconhece que esta monumentalidade não pode ser cientificamente alcançada:

*“A monumentalidade é enigmática. Não pode ser intencionalmente criada. Nem o mais requintado material nem a tecnologia mais avançada são necessários na concepção de uma obra de carácter monumental pela mesma razão que não foi necessária a melhor tinta para redigir a Magna Carta”* (Khan, 2010: 315).

Também Gropius se debruça na procura de uma nova monumentalidade<sup>28</sup>. No seu texto de 1948, *In Search of a New Monumentality*, vê a expressão monumental por meio de formas estéticas simbólicas como algo extemporâneo ao espírito da sua época, propondo a reconquista dessa expressão (como qualidade dignificadora do ambiente urbano), mas usando de novas formas<sup>29</sup>.

Podemos aferir esta nova expressão monumental nos critérios de composição urbanística presentes em novas capitais construídas no fim da década de 1960: no Capitólio de Chandigarh (de Le Corbusier) e na Praça dos Três Poderes, em Brasília (de L. Costa e O. Niemeyer)<sup>30</sup>.

Na obra *A arquitectura da cidade*, publicada em 1966, A. Rossi tem como objecto de estudo o que denomina como “factos urbanos”. Mais que analisar a arquitectura da cidade, Rossi propõe uma perspectiva da cidade como arquitectura (Abreu, 2003: 7), dando também o seu contributo para a clarificação da problemática da monumentalidade, interpretando-a a partir do espaço urbano.

A cidade é uma arquitectura formada por duas componentes: o tecido geral da cidade (edifícios, ruas, praças), que muda ao longo do tempo;

28 Num texto de 1953, Blumenfeld explica as razões da recusa do Movimento Moderno em aceitar a expressão monumental do século passado: *“The monumental scale, as Corneille said, belongs to gods and kings. But where are our kings? Where are our gods? Monument comes from monere, to remember. What do we want to remember and to be remembered for all times? The monument, said Dean Hudnut in a profound witticism, does not remember. Worse, we suspect it to remember what was not (...) There are deep-seated ideological reasons for the anti-monumental trend of contemporary architecture”* (Blumenfeld, 1953: 41).

29 De facto, Gropius (tal como Mies Van der Rohe e Le Corbusier) tinha também elaborado um projecto para um monumento, em 1922, o *Memorial à Marcha dos Mortos*. Compartilhamos a opinião de Abreu (2003a: 5) *“não se trata aqui de uma contradição entre a teoria e a prática, mas sim uma discrepância no entendimento da ideia e da função do monumento, opondo o monumento como suporte de uma narrativa histórica (recusa do monumento narrativo) ao monumento como peça urbana e como criação plástica”*.

30 Para uma leitura destes dois projectos sob o ponto de vista da composição urbana, ver Monclús Fraga e Oyón Bañales (1998: 92). Para uma perspectiva comparativa entre as duas obras, ver Bacon (1995: 232-241).

e os elementos primários, os quais, pelo seu carácter de permanência, têm um papel decisivo na cidade. Entre os elementos primários estão os monumentos, cuja presença confere a cada cidade o seu carácter particular, incorporando a memória da cidade.

*“Na realidade, inclino-me a crer que os factos urbanos perenes se identifiquem com os monumentos e que os monumentos sejam persistentes na cidade, e efectivamente permanecem mesmo fisicamente (...) Esta persistência e permanência é dada pelo valor constitutivo; pela história e pela arte, pelo ser e pela memória”* (Rossi, 2001: 77).

Para Abreu (2003: 8), a obra de Rossi representa uma viragem na teoria dos monumentos e tem como antecedente os *Nove pontos sobre a monumentalidade*, de Sert, Léger e Giedion.

Na obra *Learning from Las Vegas*, publicada em 1972, Venturi *et al* encaram Las Vegas como um sistema de comunicação, onde o símbolo aparece antes da forma. Os autores exploram e desconstróem a função simbólica da arquitectura *“Symbols dominate space. Architecture is not enough”* (1997: 13), ao mesmo tempo que discutem e questionam os conceitos de monumento e de monumentalidade *“big, high spaces do not automatically make monumental architecture”* (1997: 50).

Terminamos com um contexto espaço-temporal distinto: o urbanismo de Barcelona, a partir dos anos 1980, do qual emergem novas formas de considerar o espaço público<sup>31</sup>.

Na obra *La reconstrucción de Barcelona*, Oriol Bohigas aborda da seguinte forma a questão da monumentalidade:

*“Esto hace que sea preciso ampliar el concepto de monumento y que haya que entender este como todo aquello que da significado permanente a una unidad urbana, desde la escultura que preside y aglutina, hasta la arquitectura que adopta un carácter representativo y, de manera especial, aquel espacio público que se carga de significaciones. Por esto, “monumentalizar la ciudad” quiere decir organizarla de manera que se subrayan los signos de la identidad colectiva en los que se apoya la conciencia urbana de esta colectividad, base de su capacidad de intervención en el porvenir de la ciudad”* (Bohigas, 1986: 103) (sublinhado da autora).

Embora assumo que o facto monumental não se resume ao seu estrito sentido comemorativo, Bohigas não deixa de valorizar este aspecto: *“con menos envergadura física que una plaza o un edificio, a menudo todavía [o monumento comemorativo] es más definitivo en los procesos de identificación”* (1986: 104).

Tal como Rossi, Bohigas discute a monumentalidade a partir do espaço urbano, o que explica que considere a permanência como o factor mais transcendental do monumento, superando sua função comemorativa.

As obras de Barcelona e a monumentalização dos centros urbanos

<sup>31</sup> Com o retorno à democracia, Barcelona enceta uma série de processos de regeneração urbana, em diferentes áreas da cidade e mediante diferentes escalas, desde intervenções pontuais de desenho de espaços públicos, às obras dos Jogos Olímpicos de 1992. Como explica Bohigas (1986), a arte pública desempenhou aqui um importante papel, como meio de dignificar espaços degradados, ou de conferir prestígio a novas intervenções.



25. Recomendação para um monumento, Venturi *et al*, 1972

e da periferia<sup>32</sup> devem ver-se com base neste entendimento, que é também o do pensamento da cidade como um todo. De monumentos como elementos de significação urbana, integrando-se plenamente nos espaços públicos que ocupam. Estamos perante uma postura abrangente de arte pública, radicada nos processos de urbanização do século XIX, oposta da visão de espaço público como museu ao ar livre.

## COLOCAÇÃO DE ARTE PÚBLICA

*“El concepto de Arte Público y su inclusión en la ciudad puede ser visto como Arte para la ciudad, Arte en la ciudad y Arte con la ciudad. La primera idea traduce una concepción objetual y desligada del contexto, la segunda solamente describe una situación determinada, y la tercera es una idea donde se presentan los dos elementos sujetos a una interacción complementaria y recíproca que da como resultado una integración con su ciudad. Lo que queda claro en este proceso de posicionamiento del lugar es que el concepto de “ornato y embellecimiento”, estaba más ligado a la primera opción, ya que la escultura pública no era emplazada en un sitio específico, porque no existía un plan concreto para su ubicación dentro de la ciudad. Eran las obras las que generarían una posterior correspondencia con el sitio. Sin embargo, cabe señalar que el monumento en el espacio urbano se alimenta de las características del lugar y su contexto para adquirir plenamente su dimensión simbólica” (Hamann Mazuré, 2011: 287).*

A colocação de arte pública no espaço urbano levanta diversas questões. Dentro de uma cidade, que zonas são eleitas para a colocação de arte pública? Porque é que determinadas zonas possuem mais arte pública que outras? Que intenções estão por detrás do acto de contemplar uma zona da cidade com arte pública?

Escolhidas zonas a contemplar, que critérios estão por detrás da eleição de um determinado lugar para acolher arte pública? Nesse lugar, de que forma se coloca a arte pública? (ao nível do chão, elevada, ...) Poderemos identificar modelos por detrás do acto, aparentemente simples, de colocar? E que implicações advêm dessa colocação?

A propósito da colocação da estátua equestre de Marco Aurélio, no *Campidoglio*, Hamann Mazuré refere:

*“Como es conocido, una de las primeras estatuas ecuestres de la cual se tiene referencia dentro de la conformación de una ciudad, es la escultura anónima a Marco Aurelio, ubicada en Roma. Pero es sólo cuando Miguel Ángel la coloca en un espacio público, diseñando la plaza, y la alinea con ciertos ejes, que le otorgan una proporción en relación con el entorno, y le confiere con su teatralidad, una historia — en el lugar” (Hamann Mazuré, 2011: 290).*

O acto da colocação confere sentido ao objecto, mas também ao espaço

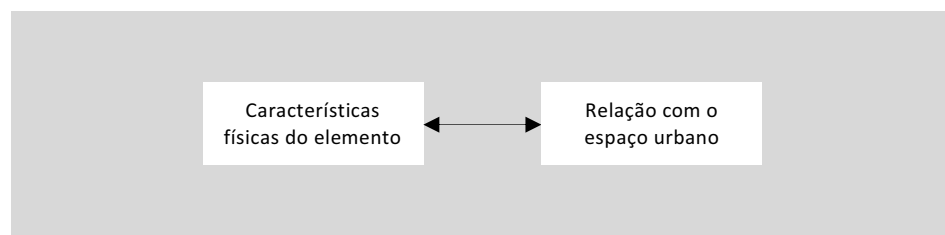
32 No contexto de Barcelona dos anos 1980, perante a desconsideração do espaço público, a degradação dos centros históricos e a expansão da periferia, como consequência do *expansionismo* dos anos 60 e 70 e de uma falta de atenção à identidade colectiva (Bohigas, 1986), monumentalizar a periferia, constituía, como refere Lecea (2000), um imperativo objectivo político e cultural, para que esta pudesse assumir a sua condição de cidade.



urbano que o envolve<sup>33</sup>.

Por outro lado, um espaço pode ser completamente diferente com ou sem a presença de arte pública. Neste sentido, Lecea (2006a: 13) propõe-nos o exercício de observar a *Piazza del Campidoglio* despojada da estátua equestre – durante os trabalhos de restauro da mesma.

Deste modo, interessam-nos as características físicas inerentes da arte pública (escala, tamanho, forma, materiais, cores) na medida em que determinam o tipo de relações que são estabelecidas com o espaço urbano e, neste caso, com as estruturas de articulação com a frente de água. Temos então o seguinte binómio<sup>34</sup>:



## 26. Arte pública e espaço urbano

Nesta dialéctica, a colocação no espaço urbano desempenha um papel crucial. A relação da arte pública com a sua envolvente (e com a articulação) depende das suas características físicas; mas será a sua colocação – que, por sua vez, encerra uma intenção – que lhe irá conferir um determinado sentido.

Todos estes factores representam diferentes dimensões na problemática da integração da arte pública no espaço urbano, que será aqui discutida sob um ponto de vista eminentemente físico<sup>35</sup>.

A colocação de arte pública é um tema que não se encontra ainda devidamente sistematizado<sup>36</sup>. Dos autores que analisámos, não são muitos os que dão indicações objectivas, relativamente à colocação.

33 Em alguns dos elementos de arte pública não intencional que identificámos para Lisboa, é a sua colocação, em contextos distintos para o qual foram concebidos, que lhes confere o estatuto de arte pública (que os “promove” a arte pública). Como exemplo, veja-se, na estrutura 17, o *Elemento vertical* colocado junto à Porta Sul da Expo’98.

34 A partir da postura assumida por Remesar (2003), Ricart Ulldemolins (2009: 71) aborda também este binómio, distinguindo *forma* do monumento, como resultado do trabalho sobre o tema, da expressão plástica e dos materiais empregues; de *tipologia*, que entra já em linha de conta com os processos de composição urbana e que conferem sentido e funcionalidade ao monumento na cidade.

35 Devemos ter em conta que a integração também contempla uma perspectiva social: a forma como uma comunidade percebe e aceita ou recusa um determinado elemento conformará a dimensão social da arte pública.

36 A obra *Elementos de composición urbana* (Monclús Fraga e Oyón Bañales, 1998), embora não incida directamente sobre a colocação de arte pública, apresenta algumas pistas nesse sentido. Também em *Town and square. From the agora to the village green* (Zucker, 1959), através do estudo da praça urbana, é possível observar diferentes paradigmas de composição urbana e por conseguinte de colocação de arte pública, em diferentes períodos históricos.

Um dos autores que confere indicações precisas sobre a colocação de arte pública é Camillo Sitte. Num contexto de expansão urbana devido ao aumento de população nos grandes centros, Sitte reivindica a escala humana e a adoção de princípios artísticos na edificação da cidade.

Na obra de 1889, *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses principes artistiques*, Sitte aborda a relação entre as várias componentes da estrutura urbana, através da observação de exemplos antigos. O seu contributo baseia-se na discussão sobre o carácter estético das cidades e no reconhecimento da importância dos espaços público para celebrar a vida em comunidade.

Sitte critica as ampliações do século XIX, que considera excessivamente técnicas. Nestas ampliações e em particular na Viena moderna, constata a ausência de estátuas, fontes e arte municipal nos espaços públicos da Viena moderna<sup>37</sup>, ao contrário do que sucedia nas cidades da antiguidade clássica, medievais e do Renascimento.

O primeiro capítulo é dedicado à relação entre os edifícios, os monumentos e as praças.

A colocação do *David* de Miguel Ângelo na *Piazza della Signoria*, em Florença<sup>38</sup>, leva Sitte a demonstrar que as estátuas devem ser colocadas contra fundos neutros e evitando locais grandiosos (que lhes retiram o efeito, em vez de o amplificar).

Seguidamente, critica o que considera um dos paradigmas do século XIX: a colocação central nas praças<sup>39</sup>.

Sitte relata como os antigos colocavam os monumentos e as estátuas de forma periférica, no seu entender, bem implantadas e valorizadas pela escolha de planos de fundo favoráveis. Advoga assim o centro livre, dedicando outro capítulo unicamente a este tema.

Para além da colocação periférica, Sitte defende ainda que, nas praças, a arte pública (em particular as fontes) não deve ser colocada nos principais eixos de circulação, nem obstruindo a vista de partes grandiosas de edifícios, pois ambos (arte pública e edifícios) seriam prejudicados.

37 *“Vienne voit fleurir actuellement une remarquable école de sculpture, qui a déjà produit un nombre considérable d’œuvres importantes. Mais ces œuvres (...) n’ornent pas les places, mais uniquement les édifices publics”* (Sitte, 1996: 18).

38 Sitte (1996: 20) relata que a estátua esteve, desde a altura da sua concepção, em 1504, no local escolhido por Miguel Ângelo, adossada ao muro de pedra do *Palazzo Vecchio*. Em 1873, a estátua foi trasladada para uma sala da Academia, *“dans ces prisons de l’art qu’on appelle musées, et pour accéder enfin à la jouissance de cette œuvre sublime”*. Mais tarde, foi colocada uma cópia em bronze, com as mesmas dimensões, sobre um pedestal, ao centro de uma praça circular, nos arredores da cidade (posicionamento que, segundo Sitte, não beneficiaria em nada a estátua).

39 Contra a colocação central apresenta as seguintes justificações: por um lado, apenas permite um monumento por praça, por maior que esta seja; por outro lado, em praças irregulares, é difícil determinar o centro geométrico, pelo que se torna impossível colocar esse monumento único.

Também Stübben teoriza acerca da colocação de arte pública. Considerando que as exigências de beleza não são independentes das questões práticas, no desenho da cidade, tal como Sitte, defende a adopção de princípios estéticos no desenho da cidade, em particular nos espaços para a vida em comunidade (ruas e praças), *“in such wise that it may give an impression of beauty in all its parts, or, what, is the same thing, may awake in the beholder a disinterested satisfaction”* (Stübben, 1893: s/p).

No escrito, de 1893, *Practical and aesthetic principles for the laying out of cities*<sup>40</sup> e tal como sucede com outros autores<sup>41</sup>, Stübben teoriza a colocação de acordo com as características físicas da arte pública.

A colocação central apenas é permitida para os monumentos que designa como “puramente arquitectónicos”, tais como colunas, obeliscos, fontes, entre outros elementos cuja visualização não varia consoante o seu posicionamento. Segundo o mesmo raciocínio, os monumentos figurativos não poderão ser colocados nos centros das praças.

Para praças alongadas, Stübben propõe outra configuração: fileiras de estátuas ou monumentos, ocupando o seu eixo longitudinal, com um monumento mais importante no ponto médio.

Ainda relativamente à colocação, Stübben teoriza sobre a distância para uma observação correcta dos monumentos:

*“According to the aforementioned aesthetic principles, the monument already begins to lose its architectural effectiveness at a distance of four times its height; there remains only the effect of picturesque masses and outlines”* (Stübben, 1893: s/p).

Nas praças, é necessário deixar a maior área em frente ao objecto. A distância correcta para a visualização condiciona o posicionamento de arte pública, não só em praças mas também em vias de trânsito.

Para evitar desvios na circulação, a arte pública deve apenas posicionar-se nos cruzamentos de vias:

*But these, too, lose their signification if by a very great increase of vista the scale of objects is too much reduced. Statues are, on this account, particularly unsuited to street intersections, and architectural works, as a rule, should not stand free to view at a greater distance than such as corresponds to 10 times the height. Also, a monument ought not to be of the kind to interrupt a line of traffic which would be compelled to go around the structure, in order to set forward again on the further side in the same direction as before. The monument should rather occupy the effective street intersection at which a natural turning aside or separation of traffic occurs”* (Stübben, 1893: s/p).

As teorias de Sitte e Stübben irão influenciar diversas urbanistas e arquitectos, entre os quais os americanos Hegemann e Peets, autores

40 Escrito incorporado na sua obra mais importante, *Der Städtebau*, de 1890.

41 Já no tratado *De re aedificatori*, Alberti aborda a colocação em função das características físicas dos monumentos. Relativamente aos Arcos de Triunfo escreve: *“But nothing can be a greater Ornament either to Squares or the Meeting of several Streets, than Arches at the Entrance of the Streets; an Arch being indeed nothing else but a Gate standing continually open (...) A very proper Situation for an Arch is where a Street joins to a Square”* (1989: 174).

da obra *Civic art*, publicado em 1922.

Ignasi Solà-Morales, que escreve prefácio à edição espanhola, enuncia as fontes de pensamento presentes nesta obra; para além da influência de Sitte e Stübben, o *Civic Art* também se apoia na tradição compositiva da *École des Beaux Arts* de Paris, que instruía os artistas e arquitectos para os ideais da dignificação e harmonia na cidade. E ainda na experiência americana de novas cidades, em particular nas posições do movimento City Beautiful.

A obra apresenta-se sob a forma de manual focando aspectos tais como o desenho de praças e ruas, o agrupamento de edifícios, o tratamento paisagístico dos espaços, ou os planos urbanísticos, encarados como uma base para uma construção ordenada das cidades.

Os monumentos são encarados como parte integrante do espaço urbano e os exemplos analisados dizem respeito a processos em que se verifica um pensamento conjunto do monumento e do seu contexto, tal como nos dois exemplos que antes observámos: *D. José I* e *Monument a Colom*.

Hegemann e Peets demonstram estar conscientes do poder da colocação de um determinado objecto no espaço.

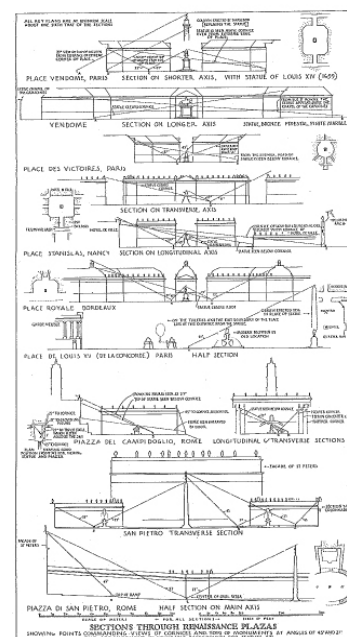
Tal como Sitte, que discutia as implicações espaciais do “mesmo” *David* de Miguel Ângelo em diferentes situações – adossado ao muro do *Palazzo Vecchio*, dentro de uma sala de museu, ou ao centro de uma praça circular fora da cidade –, também o *Civic Art* aborda as diferentes possibilidades de colocação de monumentos e discute os seus efeitos no espaço urbano.

Vejamos como é considerado o tema da colocação do *Monumento a Washington*. Em primeiro lugar, um monumento deve possuir a capacidade de atrair a atenção:

*“Una estatua es un objeto de tamaño capaz de atraer la atención e de señalar un nodo del eje, pero no de las dimensiones suficientes para interferir las vistas. Por otra parte, su capacidad para indicar orientaciones tiene mucha utilidad a la hora de expresar el flujo de un diseño y la importancia relativa de los ejes”* (Hegemann e Peets, 1992: 289)

Analisando diferentes perspectivas visuais, os autores concluem que a colocação final não corresponde às indicações inicialmente previstas por l’Enfant. Para Hegemann e Peets (1992: 289), o monumento está mal colocado. Por um lado, porque: *“la apoteosis de la verticalidad debía entronizar-se en un marco de horizontales”*. Por outro lado, porque nenhuma via aponta directamente para o monumento.

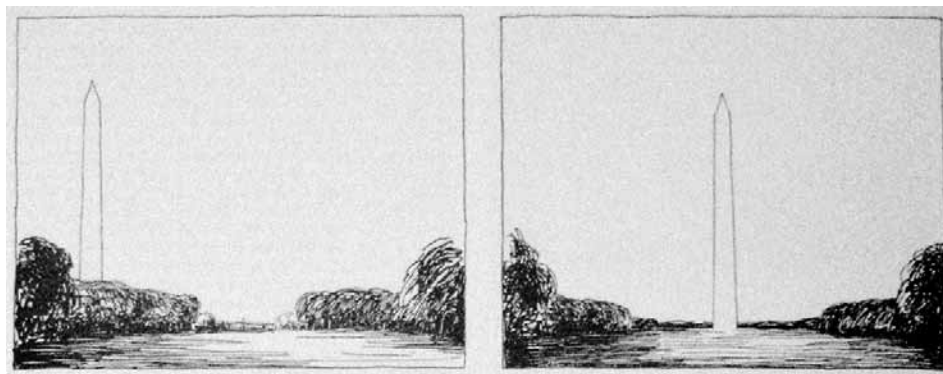
Kostof (1999) refere a influência do planeamento barroco europeu no plano de L’Enfant para Washington, mais concretamente na criação de vistas e de pontos focais, em relação com a topografia.



27. Cortes por praças renascentistas com colocação de monumentos, *Civic Art*, 1922

28. Colocação do Monumento a Washington, Civic Art, 1922

Proposta pelo plano da Comissão de 1901 e prevista por l'Enfant no plano de 1791.



Kostof designa este tipo de planeamento como *The Grand Manner*, que aponta como comum a diferentes períodos de urbanização de cidades grandes, na antiguidade clássica, barroco europeu, movimento City Beautiful, regimes totalitaristas dos anos 1930, ou no pós-modernismo do século XX (que designa como “barroco pós-moderno”).

Na *Grand Manner*, os espaços públicos são desenhados em função da colocação de monumentos, com vista a uma manifestação de poder: “cities designed in the Grand Manner employ conventions that make power physically manifest” (Kostof, 1999: 271).

Outra das características da *Grand Manner* é a pontuação do espaço urbano através de monumentos isolados, que Kostof justifica com os seguintes objectivos: em situações lineares, acentuar determinadas vistas; em praças regulares, fixar visualmente o espaço. Por vezes estes dois objectivos são associados, através de sequências de espaços.

29. Berlim: vista da Siegesallee para o Siegestsäule (erigido em 1873), fotografia de c. 1903

Como característica da *Grand Manner*, Kostof (1999) refere a colocação lateral de estátuas ao longo de um eixo, confluindo num monumento mais importante, alinhado por esse mesmo eixo.

Designaremos posteriormente este tipo de situação como “estrutura sublinhada”.



Kostof enumera o reportório de elementos utilizados nas pontuações monumentais – que considera limitado, pelo facto de ser, na sua maioria, originário da antiguidade: arcos de triunfo, colunas comemorativas, estátuas equestres; todos estes elementos reaparecem no período do Renascimento. As únicas formas de colocação que considera originais (para Kostof, uma invenção do barroco europeu) são as fontes com

decoração escultural, posicionadas, isoladamente, ao centro de praças; embora o obelisco não seja um elemento novo, é a sua colocação em espaços públicos que Kostof considera inovadora<sup>42</sup>.

A pontuação centralizada de eixos, através de monumentos emblemáticos é abordada por Hamann Mazuré, relativamente à cidade de Lima:

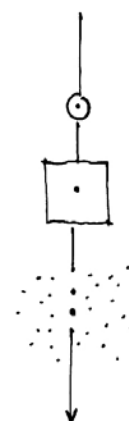
*“Plazas circulares con monumentos, el empleo de esculturas con tema no religioso es una novedad del siglo XIX (...) conmemorativos y radialmente van a estar unidas por amplios bulevares arbolados. Con esta inspiración se van a reemplazar las murallas de Lima modificando paulatinamente la espacialidad tradicional”* (Hamann Mazuré, 2011: 55).

A título de exemplo, vejamos um dos eixos monumentais mais importantes na cidade de Lima<sup>43</sup>, onde se podem identificar as seguintes formas de colocação:

1. Numa confluência de novas avenidas fora de muralhas, ao centro da *Plaza Dos de Mayo*: o *Monumento al Dos de Mayo*, inaugurado em 1874. Para Hamann Mazuré (2011: 89), esta *“fue la base para el trazado de ejes axiales y perspectivas de monumentos al estilo de París”*;
2. No centro de uma praça quadrada criada para esse efeito (*Plaza San Martín*), alinhado física e visualmente com o monumento e praça anteriores: o monumento equestre a *San Martín (el Libertador)*, inaugurado em 1921. Hamann Mazuré compara esta forma de colocação de arte pública ao modelo das praças reais francesas: praça quadrada, com monumento equestre ao centro, cercada por edificações uniformes, com acesso através de um eixo alinhado com o monumento;
3. Integrados num *contentor de escultura* (Remesar, 2002) (*Parque Universitario*): quatro elementos de arte pública, dois dos quais (o *Monumento a Unanue* y a *Torre del Reloj*, com 29 metros de altura), dialogam com o eixo monumental, alinhados física e visualmente com os monumentos e praças antes referidos<sup>44</sup>.

Através da sucessão de espaços *Plaza Dos de Mayo* › *Plaza San Martín* › *Parque Universitario*, é criada uma continuidade, que permite organizar conexões hierarquizadas ao longo de um eixo monumental, que as suporta e articula.

Mas voltemos à *Grand Manner* (Kostof, 1999), para analisar agora o movimento *City Beautiful*. Monumentalizar a cidade, para que esta possa adquirir o estatuto de metrópole civilizada, era um dos objectivos



42 Com origem no período de Sisto V, no qual se procede à colocação do obelisco na Praça de S. Pedro, em Roma.

43 *“Un eje monumental central y simbólico de la “Patria Nueva”* (Hamann Mazuré, 2011: 339).

44 *“En efecto, la Torre del Reloj se halla en la misma perspectiva que la Plaza San Martín y el Monumento al Dos de Mayo. De este modo, forma parte de la principal línea imaginaria que atraviesa los símbolos de la identidad nacional expresados en la urbe capitalina”* (Hamann Mazuré, 2011: 339).

desta forma de planeamento (e, de um modo geral, dos movimentos que defendem a inserção de arte urbana no desenho da cidade).

*“aun cuando critique el formalismo excesivo que domina los trazados propuestos par a las viejas ciudades en cuadrícula y mantenga sus reservas frente al plano de Washington, lo que interesa subrayar como positivo en la experiencia de la City Beautiful norteamericana es, en primer lugar, el triunfo del diseño global, conseguido a través de una propuesta formal y superando los procedimientos de simple política reglamentaria a base de ordenanzas genéricas, de estándares y zonificaciones”* (Solà-Morales, em Hegemann e Peets, 1992) (sublinhado da autora).

Dentro deste mesmo espírito de embelezamento do espaço urbano, vejamos o que afirma Schopfer, no texto de 1902, *Art in the city. The plan of a city. The furnishing of a city*:

*“People are beginning to recognize that it is almost as necessary that man be surrounded by beautiful objects as that he have bread to eat. Once is daily bread assured, he feels the need of a little art to brighten his life. He wants to have it in his house, and in the city where he dwells. Strange as it may seem to mercenary, utilitarian individuals, men take great delight in seeing their city rich, renowned, beautiful, and outshining its neighbors by the splendor of its monuments (...) We want beautiful cities”* (Schopfer, 1902: s/p) (sublinhado da autora).

Schopfer disserta sobre as várias componentes do espaço urbano e como estas podem contribuir para uma cidade bem desenhada: as ruas e as praças, as belezas naturais e sua utilização no espaço urbano, a altura dos edifícios, o mobiliário urbano, ou a colocação de monumentos. Neste mesmo texto, o autor lamenta ainda a colocação de monumentos no interiores de quarteirões, que verifica predominarem em Nova Iorque:

*“For them there is no perspective: one only sees them when they are within a yard of one’s nose. The result is that instead of embellishing the whole district surrounding them they simply ornament one block (...) A more unfortunate arrangement could not be imagined...”* (Schopfer, 1902: s/p).

Apoiando-se no caso de Paris e referindo a colocação do *Arc de Triomphe* na *Place Charles de Gaulle* e a sua visibilidade a partir das doze avenidas que nela confluem, conclui que, numa cidade harmoniosa, as ruas principais devem terminar em monumentos.

O formalismo que domina os traçados (Solà-Morales, em Hegemann e Peets, 1992: s/p) é, como já vimos, um dos aspectos criticados neste tipo de planeamento.

No texto publicado na *Town Planning Review* em 1953, Blumenfeld critica a escala excessiva dos espaços que dele resultam – que considera colossal e inumana: *“Can man design a city, if it is not the City of Man?”* (Blumenfeld, 1953: 46) – e contrapõe uma forma de colocação de monumentos com base nas distâncias e ângulos de percepção que considera agradáveis à escala humana.

Um dos autores que mais incisivamente aborda a colocação de arte pública é Léon Jaussely, pelo que nos deteremos mais detalhadamente nas suas propostas, nomeadamente na *Memoria do proyecto de enlaces de la zona de ensanche de Barcelona y de los pueblos agregados*, escrita em 1907.

Antes de mais, este texto trata da urbanização das grandes cidades e da sua monumentalização:

*“Para corresponder a grandes agrupaciones de población es preciso comunicaciones rápidas, anchas vías para los numerosos medios de transporte y casa altas, grandes calles y plazas, grandes espacios libres para su higiene y abundancia de servicios públicos etc., y todo ello realizado amplia y grandiosamente. Precisamente es la amplitud necesaria es la que da a las grandes capitales ese aspecto monumental que es uno de los mayores atractivos de su belleza”* (Jaussely, 1907: 4).

Jaussely revela uma constante preocupação de harmonia entre as diferentes componentes do espaço urbano e defende uma função pedagógica na arte da urbanização: *“Una feliz agrupación de edificios, una plaza bien distribuida, una estatua bien colocada, un jardín bien situado, hacen más para la educación que muchos libros”* (1907: 4). Ao longo deste texto, Jaussely refere outros pensadores da cidade seus contemporâneos, tais como Maertens, Forestier ou Olmsted, o que revela as suas influências e que explica que, em vez do que considera a uniformidade monótona do *Pla Cerdà*<sup>45</sup>, prefira a monumentalidade do traçado de Paris.

Confere grande importância ao tema da implantação, quer se trate de edifícios ou de arte pública. Neste caso, considera a colocação como um complemento à obra: é a colocação que pode valorizar ou desvalorizar um monumento, independentemente das suas características físicas. Para Jaussely, a indiferença que produzem os monumentos nas cidades, justifica-se pela sua má colocação e pela sua dispersão no espaço urbano. Por isso, teoriza de forma detalhada a colocação de monumentos, tal como o faz para os elementos verdes e para o mobiliário urbano.

Um dos pontos mais interessantes na forma como Jaussely aborda a colocação é o facto de entrar em linha de conta com diversas vertentes da arte pública. Por um lado, o seu carácter simbólico, por outro lado, as suas características físicas; por um lado, a sua colocação na cidade, por outro lado, o seu posicionamento nos espaços públicos.

**A colocação dos monumentos deve ser decidida em função da sua importância simbólica**, que Jaussely distingue em três níveis: 1) monumentos simbólicos; 2) monumentos comemorativos; 3) monumentos puramente artísticos *“que no tengan mas objeto que producir una impresión estética”* (Jaussely, 1907: 22); de acordo com esta distinção, destina os espaços onde esses monumentos se devem colocar.

Como premissa geral e salvo algumas avenidas e ruas, quando a sua disposição se presta a isso, as colocações mais indicadas para qualquer monumento são sempre as praças e os jardins. A partir daqui, os monumentos simbólicos e comemorativos de grande carácter – por exemplo, monumentos à Paz ou à Liberdade – devem ocupar locais centrais na cidade e, em particular espaços emblemáticos, tais como

45 *“Bajo este punto de vista el plano Cerdá está falto de encanto y de composición, porque tiene demasiado pocas grandes circulaciones y su uniformidad impone por todas partes la misma afluencia y la misma intensidad de vida, lo que equivale a no crear nada en ningún punto especial y descuidar este efecto tan importante”* (Jaussely, 1907: 41).



centros de praças ou eixos de composição importantes.

Consequentemente, um centro nunca é lugar de um monumento secundário: *“cuando los monumentos sean de un simbolismo menos elevado, como el comercio, a la industria, etc. podrán agruparse alrededor de plazas especiales siendo preferible agrupar sobretudo aquellos que se refieran a la historia del país”* (Jaussely, 1907: 22).

Jaussely encontra assim um carácter simbólico não só nos monumentos, mas também nas diferentes zonas na cidade: uma grande praça no centro tem um carácter completamente distinto de pequenas praças mais periféricas; ou de um jardim; cada espaço tem o seu carácter próprio e configura um contexto para um determinado tipo de monumentos.

Com estas premissas, Jaussely abre campo a uma geografia de localização dos monumentos da cidade, de acordo com a sua aceção de monumentos mais ou menos simbólicos.

Decidida a colocação na cidade, também **a colocação dos monumentos nos espaços públicos deve ser decidida em função do seu carácter simbólico e das suas características físicas.**

Tal como vimos em Sitte e em Stübben, também Jaussely define regras relativamente à forma como os monumentos devem ser colocados nos espaços e aos fundos que os devem enquadrar.

Consoante o carácter simbólico dos monumentos, deverão ser escolhidos os fundos: monumentos de maior importância simbólica devem estar em situações mais formais, por exemplo, contra edifícios públicos; monumentos puramente artísticos exigem outro tipo de fundo, que deve ser escolhido como complemento que vai realçar a beleza da obra<sup>46</sup>.

A escolha do fundo prende-se também com os materiais: estátuas de mármore branco destacam-se sobre um fundo próximo, enquanto as de bronze ou mármore escuro podem destacar-se melhor sobre o céu ou sobre um fundo mais distante.

Tanto em avenidas e ruas como em praças, os monumentos devem posicionar-se de forma não centralizada e não devem obstruir as vistas dos edifícios com interesse arquitectónico, a menos que estabeleçam uma relação compositiva com os mesmos. Em ruas e avenidas, para não estorvar a circulação, devem posicionar-se lateralmente e não a eixo *“En general, el monumento en el eje de una calle es un contrasentido”* (Jaussely, 1907: 22).

Os monumentos não só não devem estorvar a circulação nem impedir a

46 *“Los monumentos y los exedros de la Sieges-Allée en el Thiergarten de Berlín, conmemoran toda la fundación del Imperio Alemán. Es un ejemplo que se debe imitar, a pesar de que opino que hubiera sido preferible que esos monumentos estuviesen adosados a edificios públicos y no a fondos de verdura que les quitan mucho de su carácter, porque esos fondos son más convenientes para las figuras especiales de la historia, o para poetas, literatos, artistas, pues el follaje y las flores les da un cierto sello de sentimentalismo”* (Jaussely, 1907: 22).

visibilidade, como também sua colocação deve valorizar a sua percepção; devem assim gozar de uma distância suficiente para serem apreciados. Apoiado em Maertens, Jaussely define algumas regras, relativamente ao campo necessário para a sua boa visualização. Define, por exemplo, que tal como os edifícios públicos, também os monumentos devem colocar-se numa posição elevada face ao espectador.

Já fora do tema *Monumentos*, Jaussely aborda a influência da forma urbana nos efeitos perspécticos e na visualização do espaço. Consideramos esta perspectiva bastante inovadora, na medida em que contempla questões relacionadas com a percepção do espaço, presentes em regras como: *“Téngase en cuenta que los puntos de mira de las grandes vías no pueden ser nunca estatuas, monumentos pequeños o construcciones poco importantes”* (Jaussely, 1907: 40).

A título de resumo e para encerrar o tema da colocação, podemos constatar que este aparece referido em diferentes planos de análise.

Primeiramente, temos o plano da **colocação na cidade**: quais as zonas mais apropriadas para determinado tipo de arte pública (no centro ou em zonas mais periféricas) e que tipo de espaços se deverão eleger (praças representativas, pequenas praças, jardins, avenidas, ...).

Decidida a colocação na cidade, outro plano de abordagem prende-se com a **colocação nos espaços públicos** (central ou periférica numa praça ou numa rotunda; a eixo de uma via ou lateralmente). O fundo que vai enquadrar a obra é também objecto de discussão (contra muros, fachadas de edifícios mais ou menos trabalhadas, ou edifícios mais ou menos representativos).

Outro aspecto que aparece discutido em alguns autores é o da **visualização das obras** (mais ou menos elevadas relativamente ao espectador, ângulos de visão).

Na maioria dos autores que analisámos, os **critérios de posicionamento dependem das características físicas da obra**. Determinado tipo de monumentos correspondem a determinadas formas de colocação. Em Jaussely, os critérios para a colocação de monumentos dependem maioritariamente da sua importância simbólica (apesar de também considerar as características físicas).

Por fim, para além das formas de colocação no espaço urbano, vimos como estas se associam entre si, criando sequências de espaços e podendo obedecer também a modelos, como é o caso dos eixos monumentais, dos quais observámos um exemplo, a partir de Hamann Mazuré (2011), para a cidade de Lima. Iremos também encontrar este modelo nas cidades em estudo.

São estas diferentes abordagens e modelos que tentaremos aplicar seguidamente, nas 250 situações que registámos em Lisboa. Para além de formas de colocação no espaço urbano, teremos em conta as diferentes formas de associação entre os vários espaços com a arte pública.

## ARTE PÚBLICA INTENCIONAL E ARTE PÚBLICA NÃO INTENCIONAL

No ponto anterior observámos alguns paradigmas de colocação de arte pública na cidade e no espaço urbano. Nesta discussão, verificámos um factor comum: a colocação, nos diferentes autores, refere-se sempre a **arte pública intencional**; a uma vontade estética por detrás da sua existência como arte pública corresponde uma determinada intenção na sua colocação, por mais aleatória que esta nos possa parecer.

No entanto, como já explicámos, entraremos em linha de conta com um conceito mais abrangente de arte pública, para além das obras produzidas de raiz. Consideraremos também determinados elementos que, embora não tenham sido concebidos, *a priori*, para existir como arte pública, adquirem, *a posteriori*, esse valor. Designaremos estes elementos como **arte pública não intencional**.

30. Arte pública não intencional na zona oriental de Lisboa

- (a) Gradeamento de janelão;
- (b) Ponte da fábrica "A Nacional";
- (c) Gasómetros.



Podemos encontrar os fundamentos da não intencionalidade na arte pública em Alois Riegl, que já em 1903, na sua obra *Le culte moderne des monuments*, efectuava a distinção entre monumentos intencionais e monumentos não intencionais, aos quais confere um valor *a posteriori*, pela sua dimensão histórica e artística<sup>47</sup>.

É o valor de rememoração que define um monumento e esse valor é atribuído *a posteriori* pelo "sujeito moderno", independentemente de encerrar não uma intenção prévia de existir como monumento:

*"Ce n'est pas leur destination originelle qui confère à ces œuvres la signification de monuments; c'est nous, sujets modernes, qui la leur attribuons. Qu'ils soient intentionnels ou non, les monuments présentent une valeur de remémoration, et c'est pourquoi, dans les deux cas, nous parlons de «monuments»"* (Riegl, 1984: 43) (sublinhado da autora).

Em Abreu (2005) o *não-monumento* – que equivale ao que designamos como arte pública não intencional – situa-se fora do âmbito da noção de lugar de memória (Nora, 1984), "podendo no entanto essa mesma qualidade ser adquirida, *a posteriori*, pelo uso, apropriação ou adopção que o público ou as instituições possam vir a fazer deles" (Abreu, 2005: 55).

<sup>47</sup> Por sua vez, Riegl (1984: 36) considera que a distinção entre monumentos artísticos e históricos é ambígua: "qu'est-ce que la valeur artistique? Qu'est-ce la valeur historique?"; para Riegl, todo o monumento artístico é, sem excepção, um monumento histórico, tal como todo o monumento histórico é também em monumento artístico.

Os não-monumentos podem sofrer uma monumentalização, ou mesmo uma musealização<sup>48</sup>, “assumindo assim a dimensão de verdadeiros e eloquentes lugares de memória” (Abreu, 2005: 57). Mas podem, simplesmente, não sofrer qualquer tipo de intervenção, mantendo assim mesmo essa condição de lugar de memória.



31. Monumentalização de arte pública não intencional: *Torre da SACOR*, Parque das Nações

A monumentalização de um objecto pode ser responsável pela sua “transformação” em arte pública. Mas pode constituir uma ênfase de um elemento que já possui características de arte pública. É o que sucede com algumas estruturas do património industrial, com um carácter referencial inerente, que são posteriormente intervencionadas.

O oposto pode ocorrer, sempre que um monumento é retirado de um espaço e desmontado. Ou mesmo abandonado no espaço público, sofrendo, em ambos os casos, uma espécie de despromoção.

“A análise destas promoções e despromoções, que o modelo permite e estimula, constitui objecto de interessantes e curiosos estudos, na medida em que os mesmos põem em evidência o campo de forças sociais e institucionais e a esfera da actuação cultural e política que se cruzam e determinam tais (des)promoções” (Abreu, 2005: 57).



32. “Despromoção” de arte pública intencional: *Ribeira das Naus*, Avenida Ribeira das Naus

(a) escultura em 2007;  
(b) escultura em 2011.

48 Como sucedeu com o *Forno 18*, em Sacavém, estudado no âmbito do trabalho *Public art in waterfronts: pretext and recontext* (Ochoa, 2008). No âmbito da construção do Museu de Cerâmica de Sacavém conservou-se este forno (pertencente à antiga Fábrica de Loiça de Sacavém) no seu interior, dando assim origem à sua musealização.

Quase cem anos depois de Riegl, Debray (1998), no seu texto *Trace, forme ou message?* retoma a classificação daquele autor, distinguindo três ordens de monumentos: “monumento-mensagem”, “monumento-forma” e “monumento-traço”.

O monumento-mensagem corresponde ao conceito de monumento intencional de Riegl e contempla uma intenção de transmitir para a posteridade a memória de uma determinada personagem ou acção. Tem assim uma função simbólica e pretende reportar (enviar uma mensagem) a um evento passado, real ou mítico, através de diferentes formas (consoante as diferentes épocas). No que considera uma crise do monumento-mensagem, Debray advoga a importância de re-semantizar o espaço urbano, ou seja, de dotá-lo de novas mensagens.

A noção de monumento não intencional de Riegl encontra o seu paralelismo no monumento-forma de Debray. Neste caso, não existe uma intenção de transmitir uma mensagem: “*soit un fait architectural, civil ou religieux, ancien ou contemporain, qui s'impose par ses qualités intrinsèques, d'ordre esthétique ou décoratif, indépendamment de ses fonctions utilitaires ou de sa valeur de témoignage*” (Debray, 1998 : 31).

O monumento-traço é um documento sem intenção ética ou estética. É também um monumento não intencional, na medida em que não encerra, intencionalmente, uma função simbólica (como o monumento-mensagem), mas também não pretende ser uma obra original ou estética (como o monumento-forma). É considerado um monumento pelo seu poder evocativo ou sugestivo.

Não existe intencionalidade de transmitir uma mensagem nem no monumento-forma, nem no monumento-traço: ambos os conceitos se incluem, portanto, no que designamos por arte pública não intencional.

Na obra *Identidades, percursos, paisagens culturais*, Fortuna (1999) aborda também a questão da intencionalidade dos monumentos:

*“Enquanto que um “passeio na história” ou a visita a um jardim antigo, ou a entrada numa velha casa de uma celebridade política ou literária, ou num velho castelo, são convites à história vivida onde determinados acontecimentos tiveram lugar, os monumentos intencionais são apenas representações desse passado. No primeiro caso, o passado torna-se presente de modo directo. No segundo caso, os monumentos não identificam exactamente o sítio onde determinado acontecimento terá ocorrido e, em resultado desta desvinculação com a espacialidade histórica, a relação com o passado e a memória torna-se indeterminada”* (Fortuna, 1999: 36).

A atribuição de uma significação *a posteriori* a determinados objectos ou espaços e a sua designação como arte pública (não intencional), aparece referenciada no campo da Psicologia Ambiental.

No texto *Symbolism a priori. Symbolism a posteriori*, Pol (2005) explica os processos de simbolização do espaço, “*how specific objects or places become significant to human experience*” (Pol, 2005: 71), partindo de uma dupla origem histórica na criação de espaços colectivos: 1) a criação planeada e intencional, por parte dos decisores; 2) a criação social e espontânea de novos espaços, por parte dos cidadãos:

Quando um organismo da estrutura social promove a criação de mudanças no espaço urbano, com uma determinada intenção e exercendo um acto de poder, estamos na presença de *simbolismo a priori*.

Muitas das intervenções no espaço público têm estas características: por exemplo, a colocação de um monumento, que, por um lado, encerra a intenção de evocar uma memória, um facto, uma pessoa, ou um momento; por outro lado, a vontade de criar um espaço simbólico, que pode ser assimilado como referência pela população, mas que pode também provocar indiferença<sup>49</sup> ou mesmo rejeição<sup>50</sup>;

Quando um objecto ou lugar ganha determinados valores, quer através do tempo e do uso, quer por meio de acontecimentos que o marcam e lhe conferem simbolismo, estamos na presença de *simbolismo a posteriori*.

Estes objectos ou lugares podem nem sequer possuir uma estrutura formal notável: “*they can be structurally insignificant but terribly relevant for a specific group of a population*” (Pol, 2005: 72). As cidades possuem muitos espaços com estas características, pois as populações necessitam de identificar territórios, de forma a construir a sua própria identidade e um sentido de pertença – o que Lefebvre (em Pol, 2005: 72) designa como “*construção social do espaço*”.

Colocamos então a questão: quais os aspectos que fazem com que um espaço se torne simbólico para uma comunidade?

Segundo Valera (1996), para a configuração de um espaço simbólico contribui a sua distintividade físico-arquitectónica: a imaginabilidade ambiental referida por Lynch<sup>51</sup> (que, segundo Valera, não é por si só garantia de simbolização do espaço urbano); mas também um conjunto de significados socialmente partilhados: a imaginabilidade social.

Para Pol (2005: 72), a arte pública está por excelência entre o *simbolismo a priori* e o *simbolismo a posteriori*: qualquer intervenção artística pretende ser um referente partilhado por uma comunidade e uma expressão de valores colectivos. Contudo, essa intenção pode ou não ser cumprida.

Pol dá como exemplo o *Monument a Colom*, que, para além dos significados que transmite, foi adoptado como ponto de encontro pelos cidadãos, constituindo uma referência em Barcelona.

Tal como esta situação, existem outras que funcionam como referências físicas, mas também como referências simbólicas, podendo inclusivamente o simbólico superar o físico – podem transformar-se ou

49 Pol (2005: 72) refere o exemplo do monumento a *José Antonio Primo de Rivera*, que, apesar de constituir uma estrutura física com impacto, considera não ser socialmente relevante, pelo facto de ser desconhecido pelos cidadãos.

50 Uma situação referenciada por diversos autores, a propósito da rejeição a obras de arte pública é reacção pública contra a implantação da obra *Tilted Arc*, de Richard Serra, em Nova Iorque. Neste episódio, Cunha Leal (2010: 44) destaca, para além da rejeição pública: 1) a decisão oficial de retirar a obra; 2) os termos da defesa de Serra.

51 Segundo Lynch (1989: 20), “*podemos chamar imaginabilidade àquela qualidade de um objecto físico que lhe dá uma grande probabilidade de evocar uma imagem forte num dado observador*”.

até desaparecer e o significado simbólico permanecer, independente da sua estrutura física original. Independentemente do seu valor artístico, com o tempo, convertem-se em imagens inconfundíveis das cidades, nas quais assumem um papel de ícone (Lecea, 2006a; Valera, 1996).

Podemos encontrar raízes da significação *a posteriori* não só na teoria, mas também na prática, nomeadamente na obra do artista plástico R. Smithson, cujo trabalho gravita em torno do conceito de *new monuments*:

*“Instead of causing us to remember the past like the old monuments, the new monuments seem to cause us to forget the future. (...) They are not built for the ages, but rather against the ages. They are involved in a systematic reduction of time down to fractions of seconds, rather than in representing the long spaces of centuries. Both past and future are placed into an objective present. This kind of time has little or no space; it is stationary and without movement, it is going nowhere, it is anti-Newtonian, as well as being instant, and is against the wheels of the time-clock”* (Smithson, 1966: s/p).

Smithson concebe estruturas para lugares específicos, mediante duas atitudes distintas:

Por um lado, o projecto de objectos/esculturas, que embora usando de estruturas não convencionais, não deixam de encerrar uma intenção estética para um território concreto; pelo que ainda nos movemos no campo da arte pública intencional.

Por outro lado, o trabalho de descoberta de paisagens e objectos pré-existentes no território, classificando-os como monumentos. Aqui, já estamos no campo da arte pública não intencional. De entre estes trabalhos destacamos a obra *Monuments of Passaic*, de 1967, onde Smithson regista fotograficamente uma série de estruturas industriais ao longo do Rio Passaic, em New Jersey<sup>52</sup>.



33. *Monuments of Passaic*, New Jersey, Robert Smithson, 1967

Os elementos que Smithson designa como monumentos fazem parte daquele território e da sua evolução, pelo que não constituem apenas referências físicas; são essencialmente referências simbólicas.

A postura de Smithson abre-nos as portas, num plano prático, à

<sup>52</sup> Simultaneamente, Smithson publica um artigo na revista *Artforum*, sob o título *The Monuments of Passaic* e expõe 24 fotografias a preto e branco e um mapa mostrando a localização dos monumentos ao longo do Rio Passaic. Todas estas formas de abordar a obra e como aponta Careri (2002: 162) levam-nos a questionar em que consiste, realmente, a obra: se no percurso realizado por Smithson, se nas fotografias exibidas, se no acto de convidar outras pessoas a realizar o mesmo percurso e a tirar fotos.

consideração como arte pública de elementos para além da arte pública intencional.

A partir do momento em que introduzimos a perspectiva da arte pública não intencional, faz-nos também sentido proceder à distinção entre *posicionamento* e *colocação*: o primeiro é neutro, não toma nenhum partido estético, pois que a própria arte pública não intencional não o tem; a segunda encerra uma intenção, que se relacionará com um intuito estético da própria obra.

Partindo deste entendimento, colocamos, neste ponto, uma questão: que elementos considerar? Com que critérios deveremos seleccionar a arte pública, na investigação?

Como avançámos na “Introdução”, consideraremos como arte pública todos os elementos que conferem simbolismo ao espaço, exista ou não uma intenção prévia de o fazer.

Assim chegámos aos dois pressupostos que aí definimos: para além da consideração da **arte pública em conjunto com o seu contexto**, o conceito de arte pública abrange **todos os elementos que constituam uma referência no espaço urbano**, monumentalizando-o.

Este entendimento encontra-se ancorado nos pressupostos teóricos antes enunciados e ainda nos que exploraremos de seguida, mas antes de mais ganhou forma perante as informações obtidas durante o trabalho de campo. A consideração de um determinado elemento como arte pública devido ao seu carácter de referência, torna-se evidente no território, tendo sido aí que todas as decisões começaram.

Vejamos então, mais pormenorizadamente, em que consiste a função referencial da arte pública.

#### *Arte pública como referência – física e simbólica – no espaço urbano*

No âmbito do que designa como PPA (*permanent public art – objects placed in a permanent way, in a public space*), Remesar (2005d: 132) inclui as seguintes principais categorias:

*“Historical Monuments (...)*

*Special Buildings<sup>53</sup> (...)*

*Memorials (...)*

*Sculptures and other ornamental artifacts (...)*

53 Remesar (2005d) considera edifícios especiais os que reúnem as seguintes qualidades: 1) escala; 2) unicidade; 3) valor estético diferenciado dos restantes edifícios.



*Urban furniture elements (...)*

*Ordered elements of landscape architecture*<sup>54</sup> (...)

*Public Space*"

Todos estes elementos têm em comum o facto de possuírem uma função referencial na paisagem urbana (*landmark*), aspecto que, segundo Miles (1989), a arte pública deverá sempre incorporar.

Em primeiro lugar, a função referencial contempla não só uma dimensão física, mas também uma dimensão simbólica.

Para Lynch (1989), uma imagem pode ser analisada em três componentes: 1) identidade: possuir a sua própria individualidade e distinguir-se de outras); 2) estrutura: incluir a relação estrutural ou espacial com o observador e com outros objectos; 3) significado: ter para o observador um significado quer funcional, quer emocional.

Lynch propõe uma leitura do espaço urbano através do reconhecimento de estruturas visuais. São cinco os elementos que integram a imagem urbana: 1) vias; 2) limites; 3) bairros; 4) cruzamentos; 5) pontos marcantes.

Na exploração da arte pública como referência interessa-nos incidir no conceito de **pontos marcantes**, externos ao observador e que possuem uma distintividade, relativamente à envolvente:

Podem constituir detalhes, observáveis apenas em regiões restritas e com uma certa proximidade: uma árvore numa praça, uma fachada de uma loja, uma porta ou até um puxador de uma porta;

Podem constituir elementos visualmente constantes na cidade e configurar pontos de orientação: uma torre ou uma cúpula:

*"A Catedral de Florença é um óptimo exemplo de elemento marcante distante: visível de perto e de longe, de dia ou de noite, inconfundível, dominante pelo seu tamanho e contornos, ligada intimamente às tradições da cidade, centro religioso e de trânsito, ligada a um campanário de tal forma que a direcção pode ser sabida a qualquer distância. É difícil pensar na cidade sem que este edifício nos venha à imaginação"* (Lynch, 1989: 93).

Mas podem também situar-se fora da cidade, a grande distância: uma montanha ou o próprio Sol.

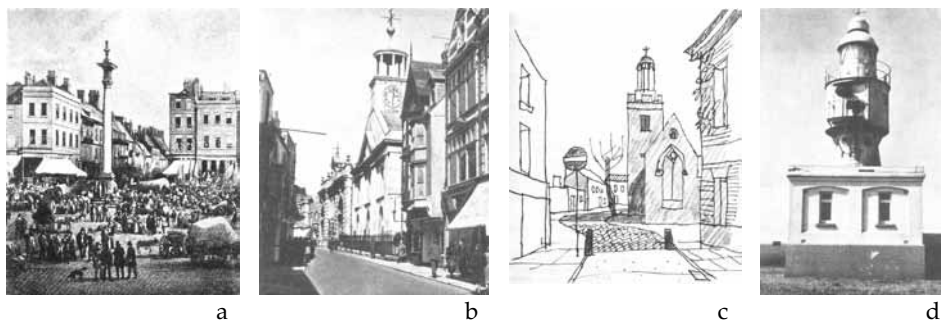
Também Cullen (1996) entra em linha de conta com a noção de **marco na paisagem**, defendendo que a distinção de um objecto na paisagem urbana não depende unicamente de factores quantitativos, mas também qualitativos, relacionados com situações emocionais ou sociais.

*"Nas ruas mais animadas e nos largos dos mercados de vilas e cidades, o ponto focal (seja coluna ou cruz) define a situação, surge como uma confirmação: "É este o local que*

<sup>54</sup> Relativamente à consideração de elementos de paisagem como arte pública, a obra de Maderuelo, nomeadamente os estudos sobre a relação entre arte pública e paisagem, reveste-se de significativa importância. Também o trabalho de Lecea, partindo da sua experiência de trabalho desenvolvido no âmbito do *Ayuntamiento de Barcelona*, abre possibilidades para uma abordagem à paisagem e ao jardim urbano como arte pública.

*procuravam Páre. É aqui.” Em muitas povoações possui ainda esta clareza deslumbrante, mas em muitas outras foi-lhe retirada essa função primordial pelas exigências do trânsito, que o isola, transformando-se assim num elemento indiferente” (Cullen, 1996: 28) (sublinhado da autora).*

Para além do ponto focal, Cullen apresenta outras situações urbanas com o carácter de marco: os acidentes, a pontuação, o edifício como escultura:



34. Marcos na paisagem urbana, Cullen, 1961

(a) ponto focal; (b) acidente; (c) pontuação; (d) edifício como escultura.

Na obra *History of Building Types*, Pevsner (1976) analisa o *Monumento a Washington*, onde as características físicas do objecto (um monolito branco, com cerca de 170 metros) e a sua colocação no espaço urbano, determinam, desde logo, o seu carácter referencial “No dice una sola palabra pero al mismo tiempo grita. Si se interpreta su voz dice ¡Aquí! No dice más” (Pevsner, 1976: 22). Mas a sua força reside também noutros factores: “el obelisco esta en el centro de la capital cuyo nombre es Washington. Seguramente a ello va referido la palabra ¡Aquí! que grita en voz alta” (Pevsner, 1976: 23).

Existe, no *Monumento a Washington*, uma vontade de referenciar o espaço urbano. Como este exemplo existem muitos outros, na cidade contemporânea; independentemente da sua função e independentemente do facto de constituírem arte pública intencional ou não intencional.



Em determinados elementos arquitectónicos, verificamos uma ambiguidade (que julgamos intencional), entre a função simbólica e a função de uso, presente em objectos como a *Torre Agbar*, em Barcelona, ou o *Grande Arche de La Défense*, em Paris. Por dotarem o espaço de significados simbólicos, ao mesmo tempo que são habitáveis,

35. Barcelona: torres como marcos no território

(a) torres da *Calle Marina*; (b) *L'Estel ferit* (*Homenatge a la Barceloneta*); (c) *Torre Agbar*.

julgamos estar na presença do que Debray (1998) designa como uma re-semantização do espaço urbano.

Zucker (1959) aborda o carácter de referência de determinados objectos, que, pelo seu posicionamento isolado, criam uma tensão em volta de si – possuindo a capacidade de evocar o que designa como *nuclear square*<sup>55</sup>:

*“As long as there is a nucleus, a strong vertical accent – a monument, a fountain, an obelisk – powerful enough to charge the space around with a tension that keeps the whole together, the impression of a square will be evoked. As the pyramid in the vast expanse of the desert creates an aesthetically impervious space around it, with invisible walls and the sky as dome above, so the monument, the obelisk, or the fountain, or even an individual building, will tie the heterogeneous elements of the periphery into the visual unit”* (Zucker, 1959: 14) (sublinhado da autora).

Cada cidade possui elementos que se destacam na paisagem urbana (*landmarks*) e que contribuem para a distinção da sua imagem em relação a outras cidades.

Bacon (1995: 24) refere a forma como os edifícios encontram o plano de céu – *meeting the sky* – mas também o plano de chão – *meeting the ground*. Beaujeu-Garnier (1997: 102) aborda a silhueta da cidade como uma forma de medir visualmente o “volume urbano”. E Kostof (1999: 279) refere-se ao *skyline* como “assinatura urbana”.

Kostof (1999: 300) associa determinados perfis urbanos a diferentes momentos históricos, comparando por exemplo uma imagem de Londres no século XVIII, na qual os elementos preponderantes são as torres das igrejas (*towers of God*); com uma imagem de Londres em 1990, onde o único marco religioso que se destaca é a Catedral de São Paulo, sendo os restantes elementos preponderantes de arquitectura civil (*towers of man*).

Ou observando uma imagem de Sheffield em 1850, na qual se destacam as chaminés das fábricas, que Kostof refere como sendo os “campanários e minaretes de uma nova era”, testemunhos da transformação da paisagem urbana pela industrialização.

O autor descreve ainda os factores que fazem com que um determinado objecto ou um determinado conjunto de objectos se destaque relativamente ao seu contexto, constituindo marcos urbanos: 1) as suas dimensões face à sua envolvente; 2) a sua forma; 3) o ponto a partir do qual são observados (em cidades maiores a visão é mais dispersa, em cidades mais pequenas, é possível abarcar um *skyline* mais completo<sup>56</sup>); 4) a cor e a luz.



36. Skyline como “assinatura urbana”

Le Corbusier: cidade para três milhões de habitantes (1922) e vista recente de *La Défense*, segundo Kostof (1999: 332) “a modern fulfillment of the Corbusian prophecy”.

55 Zucker delinea os seguintes arquétipos de praças urbanas: 1) *closed square*: espaço independente; 2) *dominated square*: espaço direccionado; 3) *nuclear square*: espaço formado em torno de um centro; 4) *grouped square*: unidades espaciais combinadas; 5) *amorphous square*: espaço sem limites.

56 Kostof (1999: 314) refere o *skyline* em cidades *waterfront*, a partir da própria água, em que a água e o céu configuram “uma moldura em movimento para um *skyline* fixo”.



a



b



c



d

Mediante os objectivos da investigação, bem como os pressupostos até aqui enunciados, julgamos estar agora em condições de justificar os 250 elementos de arte pública seleccionados e proceder à análise da sua relação com a articulação com a frente de água.

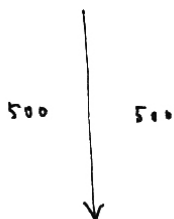
37. Lisboa: esquemas de *skyline*  
(a) a partir do Cais do Sodré;  
(b) a partir dos Restauradores;  
(c) a partir do Rossio;  
(d) a partir da Praça do Comércio.

Note-se a verticalidade dos elementos centrais de arte pública.

*Crítérios para a selecção de 250 elementos de arte pública*

A selecção dos 250 elementos de arte pública nem sempre foi linear. Para a explicitação dos critérios que orientaram esta escolha, teremos que nos deter novamente sobre o território.

Desde logo, um dos critérios definidos foi sobre até onde considerar a arte pública como pertencente às estruturas de articulação. **Para além dos elementos posicionados directamente ao longo do percurso principal de articulação, todos considerados, incluímos também elementos a uma distância até 500 m desse mesmo percurso.** Neste âmbito, considerámos apenas os elementos visíveis através do percurso principal ou os que possuem relevância urbanística, estando, por isso, a *carregar* a estrutura de articulação.



Como excepção à consideração de elementos apenas a uma distância inferior a 500 m incluímos elementos que possuem um carácter fortemente referencial, sendo visíveis não só a partir das estruturas de articulação, mas também a partir de diversas zonas da cidade.

Da mesma forma que incluímos a *Ponte 25 de Abril* (75)<sup>57</sup>, incluímos também a *Ponte Vasco da Gama* (243), que associámos à estrutura mais próxima, a estrutura 20 (Praça José Queirós — Cais das Naus).

A uma distância superior a 500 m, considerámos também o *Pórtico da Lisnave* (152) e o *Cristo Rei* (153), que se encontram inclusivamente posicionados fora dos limites físicos do estudo – limites administrativos de Lisboa cidade. Estes dois elementos possuem visibilidade em quase toda a cidade, mas particularmente nas zonas centrais; daí terem sido incluídos na estrutura 9, que marca a fronteira entre o que consideramos zona ocidental e oriental da cidade.

Como excepção à inclusão de elementos apenas dentro dos limites administrativos de Lisboa cidade, considerámos ainda três elementos pertencentes ao concelho de Oeiras, mas física e visualmente relacionados com a estrutura 1 (Avenida D. Vasco da Gama — Praia de Algés): *Cascata* (4); *Ronda do dia* (5); *Torre de controlo* (6).

A pertença dos elementos de arte pública às estruturas não foi decidida apenas por factores quantitativos. Um elemento pode estar fisicamente mais próximo de uma estrutura, mas – por razões que se prendem com as características do território, da arte pública ou da sua colocação –, possuir maior relação física ou visual com outra estrutura. Por exemplo, o *Obelisco aquático* (87), apesar de se encontrar fisicamente mais próximo da estrutura 5 (Avenida de Ceuta — Doca de Santo Amaro), posiciona-se a uma cota bastante superior a esta estrutura, pelo que será à estrutura 6 (Praça da Estrela — Avenida Infante Santo),

<sup>57</sup> A partir deste ponto, para localizar os diferentes elementos de arte pública na cidade e nas estruturas de articulação, paralelamente à leitura do texto, introduziremos, juntamente com a designação dos diferentes elementos, a sua numeração correspondente.

que dá acesso mais directo àquele monumento, que o fará sentido associar. Certas opções que poderão parecer discutíveis numa leitura unicamente bidimensional, tornam-se, no território, evidentes.

Dentro da arte pública apenas pertencente à frente de água (• na Planta Síntese), determinados elementos não foram associados a nenhuma estrutura. Numa interpretação meramente quantitativa, todos os elementos a menos de 500 m teriam que estar associados a uma estrutura de articulação. Mas mais uma vez, no território, verificámos que, muitas vezes, estes elementos não possuem uma relação física ou visual evidente com nenhuma estrutura – não estão, portanto, a *carregar* nenhuma estrutura.

Este *não carregamento* pode relacionar-se com vários motivos: a) porque a arte pública está mais relacionada com determinados edifícios que com o espaço público (p. ex. elementos de (22) a (28) associados ao edifício do Museu de Arte Popular); b) porque se posiciona em espaços urbanisticamente não relacionados com nenhuma estrutura (p. ex. o *São Vicente* (159) no miradouro das Portas do Sol, relativamente às estruturas próximas: estrutura 10 (troço da Cerca Moura paralelo à Ribeira) ou estrutura 11 (Santa Apolónia)); c) porque existe uma relação mais directa com a frente de água (lógica horizontal) do que com as estruturas de articulação (p. ex. *Ciclovia* (28)).

A inclusão ou não de elementos como mobiliário urbano, pavimentos, quiosques, azulejos, baixos-relevos e outros elementos de fachada nem sempre foi linear e foi restringida a: a) elementos relevantes ou com um evidente protagonismo no espaço público (p. ex. o *pavimento junto da Ermida de Santo Amaro* (65) ou *Quiosque Arte Nova* (104) em Santos; b) elementos com valor artístico singular (p. ex. *Painéis em azulejo* (8) de Almada Negreiros; c) elementos integrados em conjuntos emblemáticos (p. ex. elementos de fachada no edifício dos Paços do Concelho; elementos de mobiliário urbano do Rossio).

Ficaram de fora todas as intervenções no Metro, bem como em espaços sem acesso público. No Parque das Nações, como teremos oportunidade de demonstrar, muitas obras mais recentes encontram-se em espaços que embora possuam acesso público, estão sujeitos a um certo controlo (seguranças no interior dos edifícios, câmaras). Estas obras foram consideradas. Já elementos no interior de edifícios não foram incluídos, com excepção da obra *Sobre o Mar* (229), por pertencer ao conjunto das obras iniciais da Expo'98, antes localizada no espaço público.

Outra situação sobre a qual tivemos que estabelecer critérios foi a inclusão de arte pública no Parque das Nações. Toda esta área se caracteriza, de certa forma, por um excesso de desenho: verifica-se uma distintividade em elementos que, noutras zonas da cidade não a possuem (nomeadamente em elementos de mobiliário urbano). Tivemos assim que restringir os inúmeros elementos que poderiam caber na abordagem à arte pública estabelecida – objectos que constituam uma referência no espaço urbano. Decidimos considerar: a) elementos do

programa de arte pública inicial da Expo'98; b) arte pública intencional colocada posteriormente à Expo'98; c) elementos de arte pública não intencional que constituam referências evidentes no território.

Relativamente ao processo de datação da arte pública, com vista à sua posterior análise espaço-temporal, este foi regido por um dos princípios fundamentais da investigação: consideraremos a arte pública relativamente ao seu contexto, não como objecto isolado. Consequentemente, interessa-nos a **data de colocação no espaço público**<sup>58</sup> e não a data de elaboração das peças.

Alguns elementos contêm eles próprios informação sobre a data de colocação/inauguração; de uma forma geral, esta foi a fonte privilegiada<sup>59</sup>. Sempre que assim não se verifique, recorreremos às já referidas fontes complementares. Quando não foi possível obter a data de colocação, procurámos obter outras datas: eventuais contratos com a Câmara Municipal de Lisboa, inauguração dos edifícios com os quais a obra eventualmente se relaciona e, em última instância, data de elaboração da obra.

Frequentemente, as fontes complementares apresentaram datas contraditórias. Tendo presente que, mais que a data exacta, interessa-nos ter uma noção do momento de colocação (perceber no tempo para relacionar no espaço), optámos por uma das datas referenciadas, assumindo eventuais contradições.

Por vezes, não obtivemos qualquer informação sobre datas. Noutros casos, verificámos que determinados elementos foram retirados do seu local original de implantação e/ou trasladados para outro local; nestas situações, no Inventário e nas Fichas de Trabalho, foram indicadas as diferentes datas de colocação e colocada a sigla "m.l." (mudança de lugar). Na Planta Cronológica, onde as obras aparecem incluídas num único período, optámos pelo período correspondente à última colocação.

Esta opção metodológica – elementos que mudam de lugar serem indicados na Planta Cronológica com a última data de colocação – originou situações que podem parecer, à partida, polémicas. Vejamos, por exemplo, o busto de *D. Manuel I* (167). Apesar de esta peça ter sido produzida no século XIX e colocada pela primeira vez no pátio interior do Museu Militar, em 1895, na Planta Cronológica aparece incluída no arco temporal "Pós 25 de Abril de 1974", dado que foi recolocada no actual Largo do Museu Militar em 2004.

É em aspectos como o que acabámos de descrever que podemos mais

58 Que poderá ou não corresponder a uma inauguração.

59 Com excepção de casos em que a data indicada na peça apresentava um grande desfasamento face à data indicada pelas fontes complementares. Foi o caso de alguns chafarizes, cuja data assinalada julgamos corresponder à data de elaboração da peça. Ou de elementos tais como a obra de Calder junto ao CCB – *Sem título* (36) – cuja data assinalada (1968) sabemos corresponder à realização da peça.

uma vez comprovar que não é sob uma perspectiva estética, mas sim sob a perspectiva do espaço urbano que encaramos a arte pública. Interessa-nos particularmente reter os momentos e os locais escolhidos para as implantações de arte pública, que, por sua vez, nos poderão revelar determinadas estratégias ou processos de desenvolvimento sobre o espaço público.

**Tal como não nos interessam as datas de elaboração das obras, também não nos interessa considerar peças que possam ter estado nos espaços em estudo, anterior ou posteriormente<sup>60</sup> ao período correspondente ao trabalho de campo – entre 2008 e 2010. Em resumo: não incluímos arte pública fora do âmbito espaço-temporal do trabalho de campo.**

Apenas considerámos os elementos que foram identificados no território; alguns elementos assinalados no *Projecto Monere* (Remesar, 2004) não foram encontrados no local, pelo que não foram considerados.

Foram incluídos elementos de arte pública em jardins, parques e cemitérios – *contentores de escultura* (Remesar, 2002). Estes espaços foram designados como **núcleos**; no Inventário e nas Fichas de Trabalho, a cada núcleo corresponde apenas um número. Por sua vez, na Planta Síntese e na Planta Cronológica, a cada núcleo corresponde apenas um número, mas são localizadas todas as obras que integram esses mesmos núcleos, sendo assim possível aferir rigorosamente quantas peças contêm e onde estão colocadas.

Os elementos de arte pública associados a edifícios foram também encarados como conjuntos e também assinalados com apenas um número (p. ex. *Estátuas do Palácio da Ajuda* (46)), em todos os elementos gráficos, neste caso, mesmo na Planta Síntese e na Planta Cronológica. A especificação dos diferentes elementos que integram estes conjuntos (com respectivas datas e autores) pode ser consultada no *Projecto Monere*.

Nas situações em que a arte pública integra elementos autónomos, optámos por colocar uma numeração diferente para cada um desses elementos; tanto nos casos em que as peças são aparentemente iguais (p. ex. *Cavalos Marinhos* na Praça do Império: (40) e (41)), como nos casos em que são assumidamente diferentes (p. ex. *Torso de homem* e *Torso de mulher* na Avenida Dom Vasco da Gama: (2) e (3)). Outros elementos, por conterem uma maior unidade, foram considerados como uma peça única composta por elementos fisicamente separados, designada apenas com um número (p. ex. os *Bancos da Paz* (19) no Jardim da Torre de Belém: não se tratam de 8 esculturas, mas sim de uma escultura composta por 8 peças/bancos).

60 Detectámos alguns elementos, que aquando da escrita da Tese, já não se encontravam no mesmo espaço. Nestes casos, não modificámos os elementos gráficos; não deixámos no entanto de registar essa informação, no presente documento.



### Sistematização prévia dos 250 elementos de arte pública

Perante a diversidade de elementos de arte pública e antes de explorar mais aprofundadamente a relação com as estruturas de articulação, elaborámos uma sistematização prévia, tendo em conta o tipo de presença física no espaço urbano, bem como o tipo de espaço a que os elementos estão associados. Adiantamos, desde já, as seguintes 10 categorias:

#### 1. Verticalidade na arte pública

Esculturas, elementos comemorativos, bustos, monumentos históricos, ou outros elementos posicionados isoladamente no espaço urbano e perpendicularmente ao plano de chão.

38. Verticalidade na arte pública  
(a) Farol (27); (b) *The castle of the eye* (42); (c) *D. Pedro IV* (139).



a



b



c

#### 2. Arte pública no plano vertical

Arte pública associada a edifícios:

##### 2.1. Baixos-relevos

39. Arte pública no plano vertical  
(a) e (b) *Baixos-relevos*, *Museu de Arte Popular* (25); (c) *Painéis alegóricos*, *Museu do Oriente* (89).



a



b



c

##### 2.2. Frontões

40. Arte pública no plano vertical  
(a) *Frontão do Teatro Nacional D. Maria II* (133); (b) *Frontão dos Paços do Concelho* (147); (c) *A Pátria* (163).



a



b



c

### 2.3. Intervenções de carácter repetitivo em fachadas, murais, painéis de azulejos



a



b



c

41. Intervenções de carácter repetitivo em fachadas, murais, painéis de azulejos

(a) *Fachada do Edifício Totobola* (102); (b) *Mural da Ordem dos Arquitectos* (128); (c) *Painel de Azulejos no edifício Art's & Business & Hotel Center* (231).

### 3. Arte pública no plano horizontal



a



b



c

42. Arte pública no plano horizontal

(a) *Ciclovía* (28); (b) *Pavimento da Ermida de S. Amaro* (65); (c) *Caminho da água* (211).

### 4. Arquitectura como arte pública



a



b



c

43. Arquitectura como arte pública

(a) *Torre de Controlo em Algés* (6); (b) *Torre de Belém* (17); (c) *Torre Vasco da Gama* (242).

### 5. Partes de edifícios como arte pública



a



b



c

44. Partes de edifícios como arte pública

(a) *Cúpula da Basílica da Estrela* (78); (b) *Chaminés da Vila Pereira* (186); (c) *Pála do Pavilhão de Portugal* (221).

## 6. Esculturas ou elementos escultóricos associados a edifícios

45. Esculturas ou elementos escultóricos associados a edifícios

(a) *Medicina e Farmácia* (61), Hospital Egas Moniz;  
(b) elementos escultóricos, *Standard Eléctrica* (64);  
(c) *O Homem Muralha* (241), Parque das Nações.



a



b



c

## 7. Mobiliário urbano como arte pública

46. Mobiliário urbano como arte pública

(a) *Quiosque* (104); (b) *Fonte no Rossio* (138); (c) *Cabine telefónica de táxis* (184).



a



b



c

## 8. Infraestrutura e arte pública

### 8.1. Infraestrutura como arte pública

47. Infraestrutura e arte pública

(a) *Aqueduto das Águas Livres* (67); (b) *Ponte de Tirantes* (160);  
(c) *Ponte Vasco da Gama* (243).



a



b



c

### 8.2. Arte pública associada a infraestrutura

48. Infraestrutura e arte pública

(a) *Intervenção em viaduto* (88); (b) *Sem título* (194); (c) *Painéis no viaduto da Avenida D. João II* (236).



a



b



c

## 9. Elementos paisagísticos como arte pública



49. Elementos paisagísticos como arte pública

(a) *Escudos em mosaicultura* (39); (b) *Caminho* (245); (c) *Sem título* (249).

## 10. Arte pública em *contentores de escultura*<sup>61</sup> (Remesar, 2002)



50. Arte pública em *contentores de escultura*

(a) *Núcleo dos Jardins da Água* (206); (b) *Núcleo do Jardim do Príncipe Real* (107); (c) *Núcleo do Cemitério do Alto de São João* (173).

61 Os tipos de integração entre os *contentores de escultura* e os espaços públicos que com eles se reacionam serão especificados no capítulo 3 “Sistemas de espaços públicos nas estruturas de articulação”.



# **II**

## **Vertentes da Articulação com a Frente de Água**



Depois de introduzido o tema de estudo (capítulo 1) e de fundamentado o conceito de arte pública a adoptar (capítulo 2), cabe agora proceder à interpretação dos dados obtidos em trabalho de campo, com vista à caracterização da articulação com a frente de água na cidade de Lisboa.

Para isso, serão analisadas e comparadas as 20 estruturas de articulação consideradas para Lisboa. Barcelona funcionará como caso de trabalho, oferecendo um contraponto às situações observadas, através das 10 estruturas de articulação aqui consideradas.

A interpretação do trabalho de campo é apresentada através de diferentes temas, que constituem também diferentes vertentes de uma mesma problemática: a articulação com a frente de água. Elegemos cinco pontos de vista, materializados em cinco capítulos.

Em primeiro lugar (capítulo 3), abordamos a forma como se organizam os diferentes **sistemas de espaço público no processo de articulação com a frente de água**.

Depois (capítulo 4), analisamos separadamente **situações específicas de articulação**, em Lisboa e Barcelona, porque pertencentes a momentos históricos distintos.

Em seguida (capítulo 5), focamos as estruturas de articulação segundo os **aspectos morfológicos** que as compõem e a forma como estas se integram com a cidade, mas também com os tecidos confinantes.

Proseguimos (capítulo 6) com a análise das características físicas das estruturas de articulação, mas introduzindo uma variável: a implicação que estas características detêm na vivência do espaço urbano. Os aspectos relacionados com as vivências não são perceptíveis bidimensionalmente e a sua análise requer necessariamente um contacto com um território. Dentro destes aspectos considerámos abordar: a) **a forma como é apreendida a frente de água nas estruturas** – este aspecto é focado à medida que introduzimos as diferentes vertentes da articulação; b) a forma mais ou menos rápida como é estabelecida a articulação com a frente de água – este aspecto será designado como **velocidade de articulação** e é abordado através das características físicas que o influenciam, no capítulo seguinte.

Porque consideremos a arte pública indissociável do seu contexto – físico e social –, uma opção assumida desde o início foi a decisão de não separar o seu estudo da análise da articulação; a arte pública constitui assim um tema transversal à investigação. No entanto, num último capítulo (capítulo 7), incidimos de forma mais detalhada nas **diferentes formas como a arte pública participa na articulação com a frente de água**, na cidade de Lisboa.





Este é um trabalho que encerra uma forte componente analítica, pelo que deveremos, desde já, salientar os seguintes aspectos:

1. As temáticas abordadas são complementares à análise realizada durante a sistematização do trabalho de campo, da qual resultaram os documentos gráficos constantes do Volume II (Plantas Síntese, Inventário e Fichas de Trabalho), que constituem a base da investigação.

Por isso, a leitura do texto e em especial a Parte II “Vertentes da articulação com a frente de água” deverá ser acompanhada da visualização desses mesmos elementos gráficos.

2. Para situar as estruturas de articulação na cidade, indicaremos os locais correspondentes ao início e fim do percurso principal de articulação.

Por exemplo:

Estrutura 2 (Jardim Ducla Soares — Jardim da Torre de Belém)

3. Para referenciar os diferentes espaços que compõem as estruturas de articulação utilizaremos esquemas com as designações toponímicas e com os seguintes símbolos:

› Separação entre espaços

|| Ocorrência de uma ruptura nas estruturas de articulação

| Frente de água

Por exemplo:

Jardim Ducla Soares › Avenida da Torre de Belém || Jardim da Torre de Belém |

4. Para localizar os diferentes elementos de arte pública na cidade e nas estruturas de articulação, paralelamente à leitura do texto, introduziremos, juntamente com a designação dos diferentes elementos, a sua numeração correspondente.

Por exemplo:

*Aos Heróis do Ultramar (21)*



51. Infraestruturas portuárias

# 3

Tendo a investigação como principal objecto de estudo as estruturas urbanas que articulam o interior da cidade com a sua frente de água, deveremos primeiramente compreender em que consistem, fisicamente, estas estruturas.

Para além obedecerem aos critérios<sup>1</sup>: 1) possuírem relevância urbanística; 2) estabelecerem relação física e visual com a frente de água; 3) integrarem arte pública; as estruturas de articulação têm em comum o facto de se desenvolverem ao longo de um eixo transversal à frente de água, que como já referimos, será designado como **eixo agregador**, por incorporar diferentes tipos de espaços públicos que com ele se relacionam.

As estruturas de articulação com a frente de água são assim compostas por um **sistema de espaços públicos interligados por um eixo agregador, fisicamente coincidente com o percurso principal de articulação e que pode ou não contemplar o acesso à frente de água. Este eixo agregador pode ainda ser contínuo ou apresentar rupturas.**

No *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement* o conceito de **eixo** aparece associado a desenvolvimento urbano (*axe de développement*). O crescimento ao longo de um ou mais eixos preferenciais é apontado como uma das formas de expansão das cidades que melhor possibilita uma urbanização contínua, bem como uma maior heterogeneidade do espaço urbano (Merlin e Choay, 1988: 84).

Por sua vez, na obra *La morfología de las ciudades*, Capel (2002) aborda o

1 Critérios que presidiram à escolha das estruturas de articulação com a frente de água, de entre todas as que pertencem à lógica vertical da *estrutura em pente*, em Lisboa e em Barcelona.

papel do eixo como elemento estruturador do tecido urbano. Referindo-se à relação entre paisagem e função urbana, Capel identifica o eixo – materializado na rua/calle – como a forma urbana que mais directamente traduz a sua função: a de relacionar polaridades importantes no território:

*“Las investigaciones de geógrafos y arquitectos han mostrado que las formas fundamentales del plano y que tienen mayor significado funcional son las calles, y especialmente aquellos ejes básicos que unen polaridades destacadas en el tejido urbano. Tienden a actuar como marcos morfológicos que condicionan la génesis y el crecimiento de las formas subsiguientes. Desde ellas pueden trazarse luego vías perpendiculares para la construcción de edificios, y unas y otras pueden estar, a su vez, conectadas posteriormente por nuevos ejes de conexión”* (Capel, 2002: 70) (sublinhado da autora).

Para além de gerador de desenvolvimento urbano, o eixo possui na cidade um significado referencial, definindo perspectivas de relação entre diferentes contextos, articulando física mas também e visualmente diferentes polaridades. Visualmente, o eixo integra componentes externas no seu interior, como é o caso da frente de água, nas estruturas de articulação em estudo. Tendo como base física o eixo, estas permitem a observação de dentro para fora da cidade, de fora para dentro e são também elas próprias visíveis, a partir de pontos exteriores ou mais elevados no espaço urbano.



52. Barcelona: visualização das estruturas a partir de um ponto elevado

Dentro do conceito de eixo, como elemento básico da estrutura urbana, incidiremos posteriormente numa das suas possíveis materializações no espaço urbano: o **eixo monumental**, que contempla uma intenção de enobrecimento de uma determinada conexão na cidade. Este enobrecimento – monumentalização – é conseguido através de uma combinação de factores: desde a largura das vias, às características do edificado, às funções que alberga e, em particular, à utilização de arte pública ao longo dessa mesma conexão, com um claro início e com uma terminação simbólica e monumental.

Como exemplos, apontamos em Lisboa, o já estudado eixo que integra a Rua Augusta, desde o Rossio ao Cais das Colunas (estrutura 9) e em Barcelona o eixo que liga o *Passeig de San Joan* ao *Parc de la Ciutadella* (estrutura 5 (Bcn)). Ou, fora das 10 estruturas em estudo, o eixo correspondente à *Avinguda Gaudí*, entre o *Hospital de Sant Pau* e a

Sagrada Família.

Voltando às estruturas de articulação consideradas neste estudo, verificamos então, como regra, o seu **desenvolvimento ao longo de um eixo único (eixo agregador), transversal à frente de água**. Como exceção a esta regra, verificam-se as seguintes situações:

- 1 **Estrutura 9 (Rossio — Cais das Colunas):** composta não só por um eixo, mas por um sistema de eixos paralelos e perpendiculares que estabelecem a articulação com a frente de água; dadas as semelhanças entre os eixos que compõem este sistema, apenas um foi eleito, como síntese, para o estudo:

Praça D Pedro IV › Rua Augusta › Praça do Comércio › Cais das Colunas I

- 2 **Estrutura 10 (troço da Cerca Moura paralelo à Ribeira):** possui a particularidade de se materializar fisicamente numa muralha e de se desenvolver paralelamente à frente de água. Como veremos, no contexto em que foi construída, a Cerca Moura constituía um elemento de delimitação espacial, mas também de articulação – através das portas primitivas da cerca e posteriores serventias – entre o espaço construído habitado da cidade e a frente de água.

Por outro lado, esta estrutura requer uma leitura num contexto espaço-temporal distinto das restantes, que possuem a sua leitura num período temporal recente.

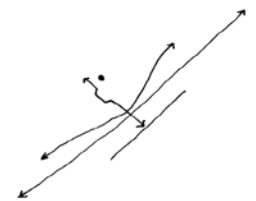
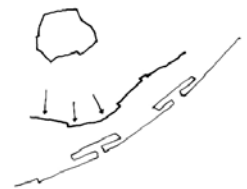
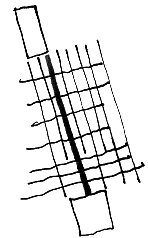
- 3 **Estrutura 11 (Santa Apolónia):** desenvolve-se a partir de um núcleo central (Largo dos Caminhos de Ferro), expandindo-se noutras direcções através de um sistema constituído por três eixos; dois desenvolvendo-se paralelamente à frente de água, segundo a lógica horizontal: (1) Rua de Santa Apolónia — Largo do Terreiro do Trigo (2) Avenida Infante D. Henrique; o outro desenvolvendo-se perpendicularmente à frente de água, segundo a lógica vertical: (3) Campo de Santa Clara — Largo dos Caminhos de Ferro;

- 4 **Estrutura 15 (inflexão da Avenida Infante D. Henrique — Doca do Poço do Bispo):** pertence tanto à lógica horizontal como à lógica vertical; na maior parte da sua extensão desenvolve-se paralelamente à frente de água, inflectindo num pequeno troço final em direcção à frente de água, perpendicularmente a esta.

Na interpretação do trabalho de campo, começamos por explorar a ocorrência, em todas as estruturas, de uma **alternância entre espaços públicos associados ao movimento e à permanência**.

Seguidamente, descrevemos as **dinâmicas de acesso à frente de água nas estruturas de articulação**, nomeadamente a incidência de factores de ruptura e sua influência na conformação de quatro diferentes tipos de acesso à frente de água: desde o acesso físico público à frente de água, à frente de água inacessível.

Por fim, abordamos a forma como se agrupam e como se sucedem



no território os espaços de movimento e permanência, identificando esquemas subjacentes e respectivas **variantes e simplificações**.

## MOVIMENTO E PERMANÊNCIA NAS ESTRUTURAS DE ARTICULAÇÃO

*“In the long run the designer can stimulate in individuals new areas of awareness by the force of his product, but this is a slow and uncertain direction of effort. Alternately, through the architectural form of his structure, he can channel the movement of people through purposeful routes of movement and points of pause, influencing the nature of their responses” (Bacon, 1995: 64).*

*“Ao invés [da rotunda], a praça urbana oferece ao movimento a possibilidade centrípeta, no encontro de diferentes caminhos e interesses, uma amplitude, um ponto de paragem. É a liberdade de optar entre proximidade e distancia, mesmo para lá de si mesma. Em Lisboa, a Praça do Comércio, que termina no rio, ou no mar...” (Brandão, 2004: 17).*

Os diferentes espaços públicos que compõem cada estrutura, a forma como se agrupam e como se sucedem na articulação com a frente de água e a relação que estabelecem com a arte pública são factores que contribuem para diferenciar as estruturas de articulação na cidade de Lisboa e, conseqüentemente, para caracterizar a sua *estrutura em pente*.

Cada estrutura possui um sistema de espaços públicos específico, no qual se incluem dois tipos de espaços: 1) **espaços de movimento**; 2) **espaços de permanência**.

**Como espaços de movimento entendemos os espaços públicos que possibilitam uma deslocação (pedonal ou viária);**

**Como espaços de permanência entendemos os espaços públicos que possibilitam uma pausa na deslocação (pedonal ou viária).**

Recorrendo à toponímia e considerando todas as designações constantes das estruturas de articulação, numa primeira aceção, estas podem ser subdivididas em espaços públicos de movimento e permanência, da seguinte forma:

### **Movimento:**

Avenida, Rua, Calçada, Viaduto, Doca, Arco, Travessa, Passeio, Alameda; Rotunda.

### **Permanência:**

Praça, Praia<sup>2</sup>, Jardim, Doca, Cais, Rossio, Largo, Campo, Parada.

Também para Barcelona é possível proceder à mesma subdivisão, segundo as designações toponímicas:

2 Apesar de na cartografia de Lisboa não se encontrar a designação de “praia” (ao contrário do que sucede em Barcelona), optámos por incluir a Praia de Algés, no âmbito da estrutura 1 (Avenida D. Vasco da Gama — Praia de Algés).

**Movimento:**

*Ronda, Rambla, Passeig, Carrer, Avinguda, Via.*

**Permanência:**

*Plaça, Moll, Parc, Platja, Escullera, Espigo.*

Mas nem sempre a designação toponímica tem correspondência directa com as utilizações que os espaços acolhem.

Temos assim espaços com terminologias distintas que, no momento da atribuição toponímica, teriam características físicas diferenciadas, correspondem actualmente a espaços semelhantes. Como referem Lamas e Dias Coelho (2007: 20), a propósito do estudo da praça em Portugal, “*se, na sua génese ou afectação, num dado período temporal, estas diferentes terminologias remeteram para subtipos claramente identificáveis, a evolução dos espaços atenuou, muitas vezes, a clareza dessas distinções*”.

Observamos ainda espaços cuja designação toponímica pressupõe permanência, mas que, pelas características que apresentam no contexto urbanístico actual, correspondem, na realidade, a espaços de movimento.

Como exemplo, temos espaços com a terminologia de “praça”, mas que não se constituem como tal: a Praça 25 de Abril, na estrutura 15 (inflexão da Avenida Infante D. Henrique — Doca do Poço do Bispo) ou a Praça Príncipe Perfeito, na estrutura 17 (Avenida de Ulisses — Passeio de Neptuno).

Apesar destes dois espaços terem sido criados recentemente<sup>3</sup>, esta questão parece não ocorrer apenas na cidade actual. De facto, já em 1907, Jaussely criticava a atribuição da designação de “praça” a simples espaços de intersecção de vias sem sofrerem o tratamento condigno que – no seu entender – uma praça requer.

Por outro lado, temos espaços cuja designação toponímica pressupõe uma permanência, mas que também podem corresponder a espaços de movimento.

Por exemplo, o Rossio na estrutura 9 (Rossio — Cais das Colunas) corresponde actualmente a um espaço de praça. Já o Rossio dos Olivais, na estrutura 19 (Avenida de Berlim — Passeio das Tágides) corresponde a um espaço que, pela sua linearidade, pressupõe movimento, mais que permanência.

Na estrutura 5 (Avenida de Ceuta — Doca de Santo Amaro), a terminologia “doca” corresponde a um espaço de movimento no seguimento do Viaduto de Alcântara, a via designada como Doca de Alcântara; na mesma estrutura, o espaço designado como Doca de Santo Amaro, corresponde a um espaço com características predominantemente de permanência.

A designação de “arco”, que ocorre na estrutura 10 (troço da Cerca

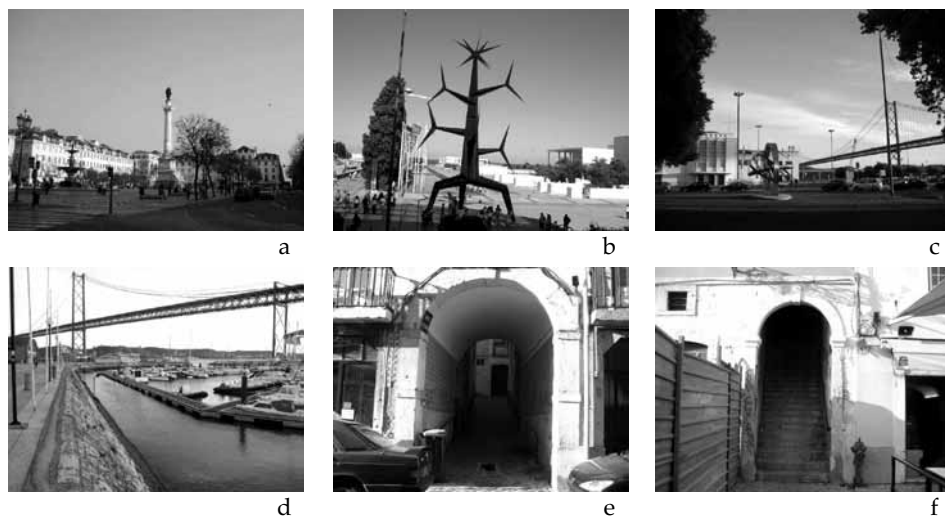
3 No âmbito do plano de reconversão urbanística da Expo’98.



Moura paralelo à Ribeira), designa antigas portas ou serventias da muralha, que correspondem a pequenas ruas ou espaços de passagem em túnel, logo espaços de movimento.

A consideração de espaços como de movimento ou de permanência somente a partir das designações toponímicas é, portanto, ambígua.

Assumindo que existem dinâmicas temporais que alteram a utilização dos espaços, na sua classificação como espaço de movimento ou de permanência, optámos por fazer prevalecer as **características e a utilização que os espaços possuem actualmente, independentemente da sua designação toponímica.**



53. Designação toponímica e características dos espaços  
 a) Rossio (Praça D. Pedro IV);  
 b) Rossio dos Olivais; c) Doca de Alcântara; d) Doca de Santo Amaro; e) Arco Escuro; f) Arco da Conceição.

Sendo as estruturas de articulação compostas por um conjunto de espaços de movimento e de permanência, observemos agora a forma como se agrupam entre si e como se sucedem no território esses mesmos espaços.

No universo das situações analisadas, todas contemplam uma **alternância entre espaços de movimento e espaços de permanência:**



54. Estrutura 20

... movimento > permanência > movimento > permanência...

Esta alternância pode não implicar uma mudança do tipo de espaço de movimento, nem uma alteração na designação toponímica.

## DINÂMICAS DE ACESSO À FRENTE DE ÁGUA NAS ESTRUTURAS DE ARTICULAÇÃO

Através dos três critérios definidos inicialmente para a selecção das estruturas, estabelecemos que todas se relacionam com o território que definimos como frente de água (espaços com uma unidade territorial morfológica, que correspondem ao corredor de contacto com a linha de separação entre a terra e a água).

Todavia, as estruturas de articulação possuem diferentes níveis de acesso, sendo que nem todas permitem aceder fisicamente à linha de separação entre a terra e a água.

Em primeiro lugar, deveremos clarificar que consideramos **acesso físico público à frente de água a possibilidade, por parte de todos os cidadãos, a qualquer momento do dia, de aceder à linha de separação entre a terra e a água** (ou à própria água, nos casos em que exista uma frente de praia).

Para compreender como se processa o acesso à frente de água nas estruturas de articulação – podendo ou não incluir o acesso físico público –, será fundamental introduzir uma variável: **a ruptura física que ocorre em algumas situações, provocada por dois factores:**

**1 Factor infraestrutura:** existência de uma via rodoviária e uma via ferroviária que atravessa grande parte da cidade, ao longo da frente de água, criando uma dupla barreira<sup>4</sup>. Esta dupla barreira não é homogénea ao longo da frente de água; os dois tipos de vias que a integram possuem distintas ocupações do território.

A **via rodoviária** atravessa toda a cidade, portanto todas as estruturas de articulação.

A **via ferroviária** compreende, por sua vez, dois tipos de vias: a) as vias ferroviárias de apoio ao porto; b) as vias para transporte de passageiros.

As vias ferroviárias de apoio ao porto (a) acompanham a estrutura portuária. Devido à linearidade que o porto assume na cidade de Lisboa, estas ocupam também a quase totalidade da frente de água, entre Alcântara – em frente à antiga FIL – e o Cais do Sodré;

<sup>4</sup> A construção desta dupla barreira remonta ao final do século XIX, com a construção da linha férrea paralela ao rio, iniciando a separação territorial entre a frente de água e a cidade. A infraestrutura rodoviária é construída posteriormente, já nos anos 40 do século XX, acompanhando a progressiva industrialização e acentuando a ruptura. No período industrial, esta infraestrutura adquire um importante papel, conectando o porto com as indústrias que se localizavam maioritariamente nas zonas de Alcântara (a ocidente) e de Chelas (a oriente), junto às ribeiras com o mesmo nome. Possibilitava ainda a circulação e o estabelecimento de trabalhadores, sendo assim responsável pelo crescimento urbano ao longo da frente de água.

e entre Santa Apolónia e o Cais da Matinha<sup>5</sup>.

As vias ferroviárias de transporte de passageiros (b) contemplam duas linhas: para ocidente, a linha de Cascais, com início na estação do Cais do Sodré, ao longo da frente de água; para oriente, a linha do Norte, com início na estação de Santa Apolónia, posicionando-se inicialmente ao longo da frente de água, mas inflectindo depois para o interior do território. Este último troço (linha do Norte) não origina, de facto, rupturas; nem no acesso à frente de água nem nas estruturas de articulação, dado que as atravessa sempre superior ou inferiormente, nunca à mesma cota<sup>6</sup>.

A dupla barreira rodo-ferroviária verifica assim a seguinte ocupação: na frente de água ocidental até ao Cais do Sodré (compreendendo todas estruturas entre a estrutura 1 e a estrutura 7); na frente de água oriental, entre Santa Apolónia e o Cais da Matinha (estrutura 12 a 15).

Na área compreendida entre o Cais do Sodré e Santa Apolónia (estruturas 8 a 11) e na zona do Parque das Nações (estruturas 16 a 20) apenas se verifica a via rodoviária e esta aparece mais integrada no tecido urbano. Não se interpondo entre a cidade e a frente de água e passível de ser atravessada de nível, a via rodoviária não constitui aqui uma barreira tão acentuada; consequentemente, não origina ruptura.

Concluimos então que a ruptura provocada no acesso físico à frente de água se deve não à presença da via rodoviária, mas da via ferroviária. A via rodoviária só constitui factor de ruptura quando associada à via ferroviária, implicando – pelo facto de se encontrar à mesma cota das estruturas de articulação –, um atravessamento desnivelado.

## 2 **Factor fechamento da frente de água:** existência de terrenos vedados na frente de água, ocupados maioritariamente por infraestruturas portuárias, de jurisdição portuária<sup>7</sup>, impedindo o

5 Wilson (2001: 29) distingue os portos entre: a) uma implantação predominantemente linear, em que o porto é a frente de água natural da cidade; b) uma implantação compacta, com docas. Lisboa pertence à primeira categoria, ocupando o porto a quase totalidade da frente ribeirinha. Barcelona pertence à segunda categoria, correspondendo a um modelo compacto.

Como consequência da regeneração urbana da frente de água operada no âmbito da Expo'98, foram eliminadas de grande parte da zona oriental de Lisboa as infraestruturas pertencentes ao sistema portuário aí antes existentes, entre as quais a via ferroviária de apoio ao porto.

6 Com excepção da estrutura 17, a única à mesma cota da via férrea, mas que não a chega a cruzar, pois inicia-se depois da mesma.

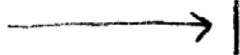
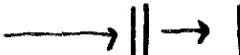
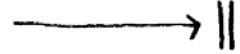
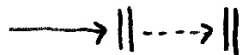
7 A jurisdição portuária não implica um acesso vedado à frente de água, existindo na frente ribeirinha de Lisboa áreas pertencentes à APL (Administração do Porto de Lisboa) de acesso público, como acontece, por exemplo, em Belém.

acesso físico público à frente de água.

O fechamento da frente de água incide da seguinte forma no território: a ocidente, entre Alcântara e o Cais do Sodré (abrangendo as estruturas 6 e 7); a oriente, entre a Praça do Comércio – a partir do terminal fluvial – e o Cais da Matinha (contemplando as estruturas entre a 10 e a 15<sup>8</sup>).

Os dois factores antes descritos – infraestrutura e fechamento da frente de água –, originando descontinuidades no acesso físico público à frente de água<sup>9</sup>, serão designados como **factores de ruptura**. Notemos que **ambos se integram na lógica horizontal da estrutura em pente**.

Em 7 dos 20 casos estudados não existe incidência de nenhum factor de ruptura, verificando-se uma continuidade no percurso até à frente de água; nos restantes 13 casos existe incidência de um ou dos dois factores de ruptura. Mediante a incidência dos factores de ruptura, podemos identificar **4 tipos de acesso à frente de água**:

- |  |   |
|--|---|
| <p><b>1 Sem incidência de factores de ruptura</b><br/>(acesso físico público, contínuo, à frente de água)<br/>Estruturas em que ocorre: 8 – 9 – 16 – 17 – 18 – 19 – 20</p>   |    |
| <p><b>2 Incidência do factor infraestrutura</b><br/>(acesso físico público, descontínuo (ultrapassagem de barreira rodo-ferroviária), à frente de água)<br/>Estruturas em que ocorre: 1<sup>10</sup> – 2 – 3 – 4 – 5 – 10<sup>11</sup></p> |  |
| <p><b>3 Incidência do factor fechamento da frente de água</b><br/>(frente de água fisicamente inacessível)<br/>Estruturas em que ocorre: 11</p>  |  |
| <p><b>4 Incidência de ambos os factores de ruptura (infraestrutura + fechamento da frente de água)</b><br/>(ultrapassagem de barreira rodo-ferroviária; frente de água fisicamente inacessível)</p>  |  |

8 Neste intervalo, apesar de uma vedação contínua da frente de água, existe uma maior permeabilidade até Santa Apolónia, nomeadamente na zona do Jardim do Tabaco, onde é possível aceder quase ao limite de separação com a água; ponto a partir do qual a frente de água se encontra mais densamente ocupada por infraestruturas portuárias.

9 As estruturas de articulação contemplam outras descontinuidades, para além das que interferem com o acesso físico público à frente de água. Este tema será desenvolvido posteriormente, no capítulo 6 “Velocidade de articulação”.

10 Acesso físico público à água (Praia de Algés).

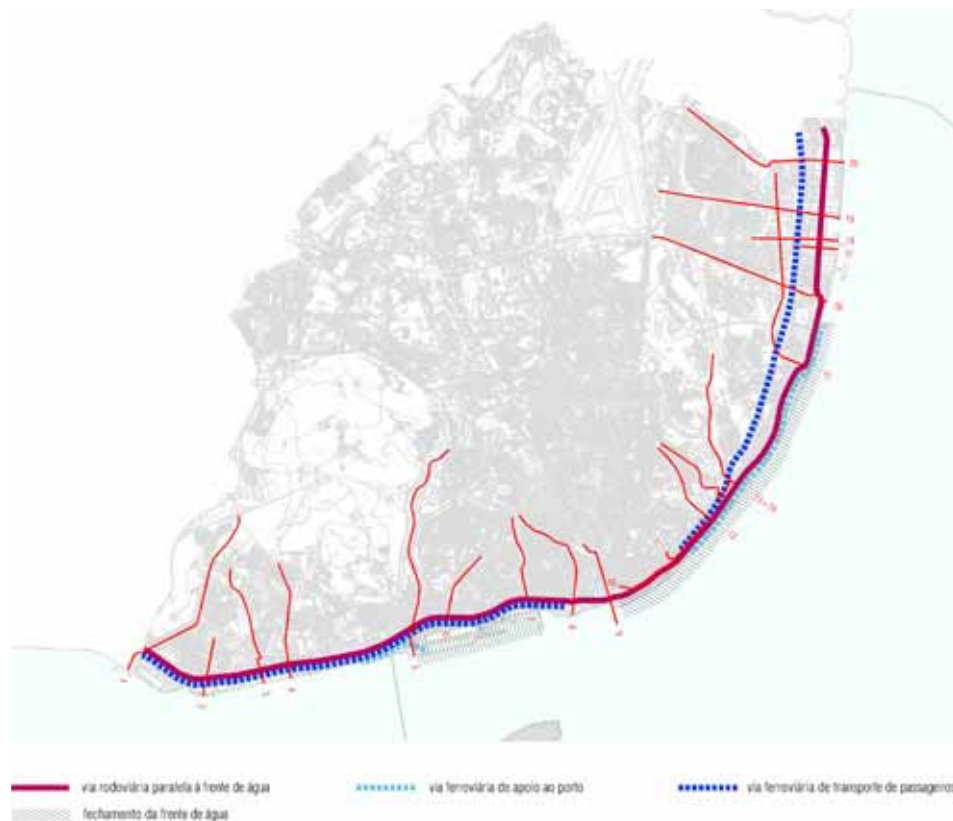
11 Antiga muralha da cidade (Cerca Moura) como barreira; a estrutura 10 possui a especificidade de constituir simultaneamente um factor de ruptura; a ultrapassagem da barreira e o acesso à frente de água efectuava-se através das suas portas.

Estruturas em que ocorre: 6 – 7 – 12<sup>12</sup> – 13 – 14<sup>13</sup> – 15<sup>14</sup>

13 das 20 estruturas em Lisboa **efectivam a articulação**, na medida em que possibilitam o acesso físico público à frente de água. Consequentemente, por não contemplarem o acesso físico público à frente de água, as restantes estruturas **não efectivam a articulação**<sup>15</sup>.

55. Lisboa: confrontação dos factores de ruptura com as estruturas de articulação

Apesar de 13 em 20 estruturas efectivarem a articulação, existe uma elevada área de fechamento da frente de água, principalmente a oriente.



Contando agora com a incidência dos factores de ruptura, observemos novamente os sistemas de espaços públicos nas estruturas. Nas estruturas que contemplam o acesso físico público à frente de

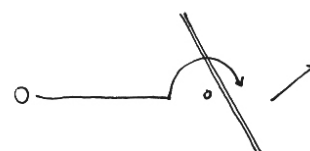
12 A via ferroviária de passageiros (linha do Norte) e a via rodoviária atravessam a estrutura de articulação 12 a uma cota inferior, logo não constituem aqui uma barreira.

13 As estruturas 13 e 14 possuem o seu troço final em comum, pelo que possuem as mesmas dinâmicas de acesso à frente de água.

14 A estrutura 15 possui características distintas das restantes, neste grupo: apesar da incidência de ambos os factores de ruptura, contempla uma pequena brecha de acesso à frente de água – verificando-se com frequência a presença de pescadores; no entanto, existe uma sinalização referindo tratar-se de uma zona portuária de acesso condicionado, pelo que não pode ser considerada de acesso público.

15 Em Barcelona, 9 das 10 estruturas possibilitam o acesso físico público à frente de água, com excepção da estrutura 1 (Bcn), com incidência tanto do factor infraestrutura (barreira rodo-ferroviária) como do factor fechamento da frente de água (infraestruturas portuárias).

água (tipo 1 e 2), tanto nas situações em que existe uma continuidade de percurso até à frente de água, como naquelas em que se verifica a incidência do factor infraestrutura, continuamos a verificar a alternância entre espaços de movimento e de permanência. Nestas últimas (tipo 2), após a ruptura provocada pela dupla barreira, a alternância prossegue até à frente de água.



*Permanência*<sup>16</sup> › Avenida D. Vasco da Gama › Praça D. Manuel I | Avenida de Brasília › Praia de Algés |

56. Estrutura 1

A incidência do factor infraestrutura provocará sempre uma descontinuidade; no entanto, a barreira rodo-ferroviária é, em todas as situações, ultrapassável<sup>17</sup>.

Nas estruturas localizadas a ocidente (estruturas 1 a 7), a presença da via ferroviária de passageiros (linha de Cascais) acentua a dupla barreira, logo a sua ultrapassagem só é possível de forma desnivelada; a oriente (estruturas 12 a 15) a via ferroviária na frente de água é apenas constituída pela via ferroviária de acesso ao porto, sendo possível ultrapassar a dupla barreira, pedonalmente e de nível.

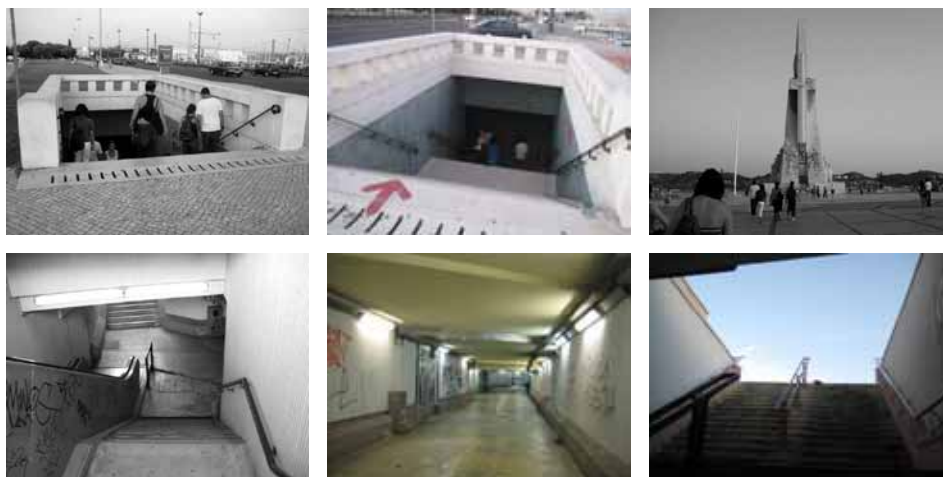
Também nas estruturas em que ocorrem ambos os factores de ruptura (tipo 4), após a ultrapassagem da dupla barreira, a alternância entre espaços de movimento e permanência prossegue, mas neste caso segundo a lógica horizontal.

O que significa que, apesar da incidência de dois factores de ruptura, existe possibilidade de circulação entre a infraestrutura e as áreas vedadas, ao longo da frente de água e das próprias infraestruturas portuárias.

Apesar da existência de terrenos vedados que impedem o acesso físico público à frente de água, verificamos, nestas situações, que é possível usufruir da frente de água e coexistir simultaneamente com infraestruturas portuárias, mesmo que a articulação com a frente de água não se efective.

<sup>16</sup> Espaço sem designação toponímica (encontro entre a Avenida D. Vasco da Gama e a Avenida do Restelo).

<sup>17</sup> A distância do ponto de ultrapassagem da dupla barreira ao percurso principal varia de estrutura para estrutura; por exemplo, na estrutura 6 (Praça da Estrela — Avenida Infante Santo), a ultrapassagem dá-se a eixo da estrutura; já na estrutura 7 (Praça de São Bento — Avenida D. Carlos I), a ultrapassagem ocorre mais periféricamente, em viaduto, a cerca de 200 m do percurso principal.



a



b



c

57. Formas de ultrapassagem pedonal da dupla barreira (a) a uma cota inferior à da dupla barreira, em túnel; (b) a uma cota superior, em viaduto; (c) à mesma cota (de nível).

O usufruto da frente de água não requer necessariamente o acesso físico público e pode também passar pela existência de espaços de contemplação da frente de água e do próprio porto, tal como acontece, por exemplo, em Santa Apolónia. Nesta zona, a frente de água encontra-se vedada, mas é possível visualizar o Rio, os barcos e as infraestruturas portuárias e tirar partido de todas estas vivências.

Na estrutura 11 (Santa Apolónia), existe unicamente a incidência do factor fechamento da frente de água. Por outro lado, este fechamento é apenas físico, na medida em que toda a frente de água é visualizada. Apesar de o acesso à frente de água não ser efectivado, estamos, sem dúvida, na presença de uma articulação com a frente de água. Como refere Cullen (1988: 192), a propósito de frentes de mar:

*“Cidades à beira-mar deveriam viver sobre o mar, no sentido em que a presença visível do oceano deveria ser apreensível do maior número possível de locais da cidade (o*

*que não significa um horizonte permanentemente coberto de água, mas talvez o brilho da reminiscência, ou a indicação do abismo, ao fundo de uma rua)*" (sublinhado da autora).

Deveremos então, neste ponto, sublinhar os dois vectores que orientam a investigação: por um lado, o **acesso físico público** à frente de água; por outro lado o **acesso visual**.

Consequentemente, para além de factores de ruptura no acesso físico à frente de água, teremos também factores de ruptura no acesso visual à frente de água. Os factores de ruptura física no acesso à frente de água – infraestrutura e fechamento da frente de água – podem ser simultaneamente factores de ruptura visual, mas nem sempre se verifica uma relação directa. Por outro lado, existem outros factores de ruptura visual nas estruturas, os quais serão focados posteriormente<sup>18</sup>.

Tal como assumimos desde o início da investigação, a presença portuária não impede necessariamente o usufruto da frente de água.

Assumindo-se as infraestruturas portuárias como fazendo parte da paisagem urbana de muitas cidades; assumindo inclusivamente o seu papel referencial e simbólico; o usufruto da frente de água poderá então passar por uma correcta integração das infraestruturas.

É o que sucede, por exemplo, em grande parte da frente de água de Barcelona, onde o enterramento da infraestrutura – que antes funcionava como barreira – veio permitir um acesso à mesma, bem como a criação de espaços de praia em grande parte da frente urbana.

O usufruto da frente de água poderá então ter mais a ver com uma correcta integração dos elementos potencialmente de ruptura, permitindo estabelecer relações físicas ou simplesmente visuais com a frente de água, do que propriamente com o facto de se poder aceder fisicamente ao espaço de separação entre a terra e a água.



58. Utilização dos espaços entre a dupla barreira rodod-ferroviária e as infraestruturas portuárias

Em algumas situações, estes espaços são utilizados para actividades de lazer, tanto informalmente, sem infraestruturas definidas para esse efeito (pesca, passeios de bicicleta, *jogging*), como de forma assumida, através de equipamentos específicos, tais como restaurantes, bares, esplanadas, em armazéns e outros edifícios desactivados, ligados ao porto.

18 No âmbito do capítulo 6 “Velocidade de articulação”, mais concretamente no tema sobre a “Continuidade” nas estruturas.



## VARIANTES AOS SISTEMAS DE ESPAÇOS PÚBLICOS

Como vimos, as 20 estruturas articulam a cidade com a frente de água através de uma alternância entre espaços públicos de movimento e permanência, podendo ou não contemplar o acesso físico público à frente de água.

Na confrontação com o território e com os diferentes contextos urbanísticos, estes sistemas de espaços públicos assumem variantes, ocorrendo segundo diferentes configurações físicas.

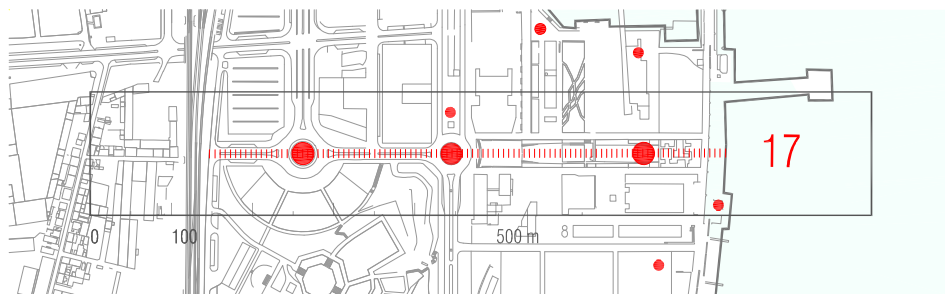
**Uma primeira variante (1) consiste no posicionamento dos espaços de permanência e respectivos elementos de arte pública, relativamente ao percurso principal de articulação.**

Como já referimos, os espaços de permanência constituem uma pausa no sentido de deslocação. Conforme o posicionamento dos espaços de permanência relativamente ao percurso principal de articulação, esta pausa pode ser mais ou menos acentuada.

Considerando que ao percurso principal de articulação corresponde uma sucessão de espaços de movimento, verificamos as seguintes possibilidades de posicionamento:

### 1.1 Espaços de permanência interrompendo os espaços de movimento

Pausa mais acentuada no percurso principal de articulação. O espaço de permanência interpõe-se ao espaço de movimento.

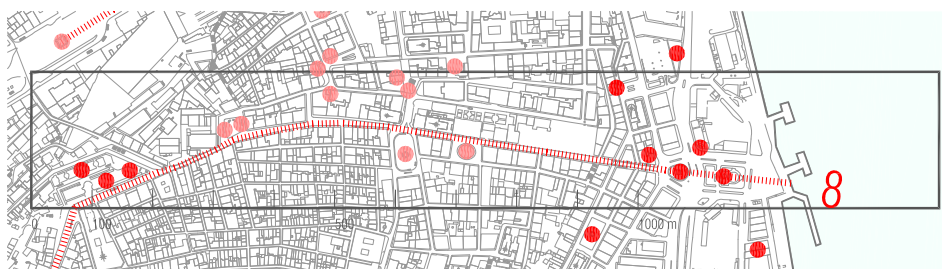


59. Estrutura 17

*Avenida de Ulisses > Praça Príncipe Perfeito > Avenida de Ulisses > Jardins da Água > Passeio de Neptuno |*

### 1.2 Espaços de permanência não interrompendo os espaços de movimento

Pausa menos acentuada na estrutura de articulação. O espaço de permanência posiciona-se periféricamente ao eixo agregador da estrutura; o seu atravessamento é opcional.



60. Estrutura 8

Rua de São Pedro de Alcântara › Rua da Misericórdia › Rua do Alecrim › Praça do Duque da Terceira › Cais do Sodré |

Na decorrência das duas possibilidades antes enunciadas, a arte pública pode também caracterizar-se por um posicionamento: 1.1) de interposição; 1.2) ou periférico, em relação aos espaços de movimento<sup>19</sup>.

Até aqui, por espaços de permanência, designámos espaços integrados nos sistemas de espaços públicos das estruturas, independente de interromperem ou não os espaços de movimento (largos, praças, entre outros).

Dentro dos espaços de permanência, temos um tipo específico de espaços, com uma maior autonomia face aos sistemas de espaço público e à estrutura urbana, em geral; nestes espaços incluem-se os jardins, parques e cemitérios, que se constituem tendencialmente como *contentores de escultura* (Remesar, 2002)<sup>20</sup>.

Assim, **uma segunda variante aos sistemas de espaços públicos das estruturas (2) consiste no posicionamento dos *contentores de escultura* face ao percurso principal de articulação com a frente de água.**

Em Lisboa, os *contentores de escultura* que se relacionam com as estruturas de articulação são os seguintes:

Estrutura 2: Jardim Ducla Soares<sup>21</sup>; Jardim da Torre de Belém

Estrutura 3: Jardim do Ultramar

Estrutura 4: Jardim Botânico da Ajuda

<sup>19</sup> Veremos posteriormente, no âmbito do capítulo 7 “Análise da articulação com a frente de água sob o ponto de vista da arte pública”, os diferentes tipos de posicionamento da arte pública face às estruturas de articulação.

<sup>20</sup> Relativamente às características das obras que integram este tipo de espaços, Remesar (2005c: 17) refere: “jardins e parques tornam-se contentores de esculturas. Ainda que permaneçam lugares propícios à implantação do monumento comemorativo foram, lentamente, acolhendo estatuária alegórica: Maternidades, Ventos, Segredos, Forças, ou versões actualizadas de algumas divindades clássicas como as Pomonas, transfiguradas em camponesas. Uma estatuária pouco comprometida com a cidade, os seus governantes ou os seus cidadãos, que funciona como elemento compositivo seguindo a tradição ornamental da escultura de jardim”.

<sup>21</sup> Este espaço será designado como *contentor de escultura* (Remesar, 2002), apesar de contemplar apenas um elemento de arte pública – marco dedicado ao V Centenário do nascimento de Pedro Álvares Cabral (7).

Estrutura 6: Jardim da Estrela

Estrutura 7: Jardim das Francesinhas

Estrutura 8: Jardim do Príncipe Real; Miradouro de São Pedro de Alcântara (Jardim António Nobre)

Estrutura 13: Cemitério do Alto de São João

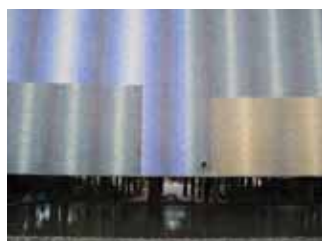
Estrutura 17: Jardins da Água

Como subcategoria de espaços de permanência, também os *contentores de escultura* podem ou não interromper o percurso principal de articulação. Considerando, mais uma vez, que a este corresponde uma sucessão de espaços de movimento, identificamos três níveis de integração dos *contentores de escultura* face aos sistemas de espaços públicos:

### 1.1 Integração nos sistemas de espaços públicos

*Contentores de escultura* interrompendo os espaços de movimento, sem encerramento físico.

Situações em que ocorre: Jardim Ducla Soares; Jardim da Torre de Belém; Jardins da Água



#### 61. Estrutura 17

*Contentor de escultura* (Jardins da Água) e respectivos elementos de arte pública integrados no sistema de espaços públicos da estrutura.

### 1.2 Semi-integração nos sistemas de espaços públicos

*Contentores de escultura* com posicionamento periférico em relação aos espaços de movimento, sem encerramento físico.

Situações em que ocorre: Jardim das Francesinhas; Jardim do Príncipe Real; Miradouro de São Pedro de Alcântara



### 1.3 Encerramento em relação aos sistemas de espaços públicos

*Contentores de escultura* com posicionamento periférico em relação aos espaços de movimento, com encerramento físico (por razões de segurança); relação indirecta com os sistemas de espaço público das estruturas e com o espaço urbano em geral.

Situações em que ocorre: Jardim do Ultramar; Jardim Botânico da Ajuda; Jardim da Estrela; Cemitério do Alto de São João

#### 62. Estrutura 8

*Contentor de escultura* (Miradouro de São Pedro de Alcântara) e respectivos elementos de arte pública periféricos ao sistema de espaços públicos da estrutura (sem encerramento físico).



#### 63. Estrutura 4

*Contentor de escultura* (Jardim Botânico da Ajuda) e respectivos elementos de arte pública periféricos ao sistema de espaços públicos da estrutura (com encerramento físico).

## SIMPLIFICAÇÕES DOS SISTEMAS DE ESPAÇOS PÚBLICOS

A articulação com a frente de água pode ocorrer mediante sistemas mais ou menos complexos, com mais ou menos alternância entre espaços de movimento e permanência e com mais ou menos elementos de arte pública associados a esses mesmos espaços.

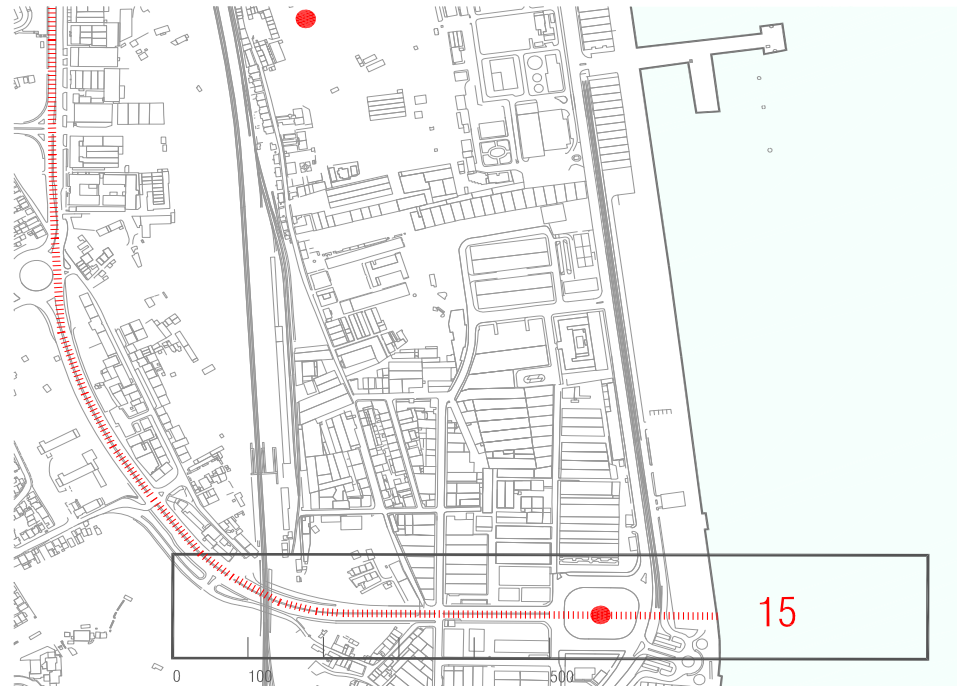
Algumas estruturas de articulação verificam uma simplificação dos seus sistemas de espaços públicos, mais concretamente da alternância entre movimento e permanência<sup>22</sup>, configurando uma articulação mais directa.

Nesta simplificação, temos as seguintes possibilidades:

<sup>22</sup> Esta simplificação refere-se a uma menor interrupção dos espaços de movimento, não a uma menor quantidade de espaços de permanência; assim, uma estrutura simplificada poderá integrar espaços de permanência, desde que não interrompam o eixo agregador.

1. Estruturas de articulação constituídas apenas por um espaço de movimento não interrompido e por um espaço de permanência

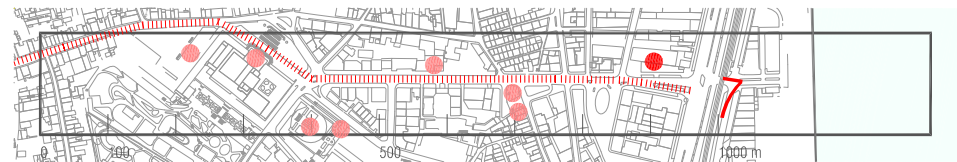
1.1. *movimento* > *permanência* ||



64. Estrutura 15

*Inflexão da Avenida Infante D. Henrique > Praça 25 de Abril ||*

1.2. *permanência* > *movimento* ||

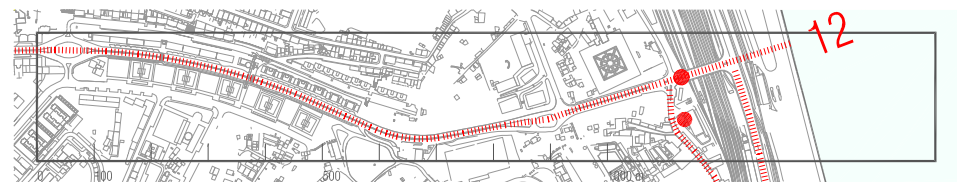


65. Estrutura 7

*Praça de São Bento > Avenida D. Carlos I ||*

2. Estruturas de articulação constituídas apenas por um espaço de movimento não interrompido

2.1. *movimento* ||



66. Estrutura 12

*Avenida Mouzinho de Albuquerque ||*

Das 20 situações em estudo, 7 consistem em simplificações nos sistemas de espaços públicos.

Se confrontarmos as simplificações com os quatro tipos de acesso à frente de água antes observados, verificamos que **as simplificações ocorrem unicamente em estruturas com incidência de factores de ruptura**: ou intersectadas pela dupla barreira rodo-ferroviária (tipo 2) ou intersectadas pela dupla barreira rodo-ferroviária e sem acesso físico público à frente de água (tipo 4)<sup>23</sup>.

Por outro lado, todas as estruturas com incidência dos dois factores de ruptura (tipo 4) possuem esquemas simplificados. Para tal contribuirá o facto de não existir acesso físico público à frente de água – não existindo, consequentemente, espaços de permanência junto à frente de água.

Uma malha urbana mais homogénea pode implicar uma maior simplificação dos sistemas de espaços públicos.

É o que sucede em Barcelona, onde as estruturas que se integram totalmente na malha do *Eixample* obedecem aos esquemas de simplificação que referimos. Ao contrário de Lisboa, nestas estruturas não existe incidência de nenhum dos factores de ruptura. Algumas verificam apenas um espaço de movimento (com apenas uma designação toponímica) e um espaço de permanência, junto à frente de água, configurando o modelo:

*movimento › permanência* ||

Numa primeira leitura, as simplificações dos sistemas de espaços públicos configuram uma articulação mais directa, portanto mais rápida.

Contudo, o facto de em Lisboa todas as estruturas simplificadas terem incidência de um ou de dois factores de ruptura mostra-nos que não é assim. Por outro lado, a velocidade de articulação – tema que estudaremos posteriormente – entra em linha de conta com outros factores, para além da composição dos sistemas de espaços públicos, nomeadamente com as próprias características morfológicas desses espaços.

Não existe portanto uma relação directa entre a simplificação dos sistemas de espaços públicos e a velocidade de articulação.

23 Das 7 estruturas que verificam simplificações nos sistemas de espaço público, 1 verifica incidência do factor infraestrutura: a estrutura 5. As restantes 6 verificam incidência de ambos os factores de ruptura: estruturas 6 – 7 – 12 – 13 – 14 – 15.



67. Arco de Jesus (anterior porta do Furadouro)

# 4

*“La muraille montrait la capacité de la ville à s’organiser pour sa défense”* (Lamarre, 2006: 63).

*“On se protège, on se barricade. Les portes arrêtent et séparent”* (Perec, 1974: 52).

Como já explicámos, a presente investigação possui um enquadramento temporal concreto, correspondente à realização do trabalho de campo: 2008-2010.

Não obstante, 2 das 30 estruturas de articulação em análise para Lisboa e Barcelona referem-se a contextos espaço-temporais anteriores, pelo que não permitem uma comparabilidade directa com as restantes, nem uma aplicação directa dos sistemas de espaços públicos antes identificados. Assim, a observação da articulação requer aqui uma análise particularizada, à luz desses mesmos contextos.

Este capítulo é então dedicado ao estudo de duas situações específicas de articulação com a frente de água:

**Estrutura 10 (troço da Cerca Moura paralelo à Ribeira);**

**Estrutura 5 (Bcn) (*Passeig de San Joan — Parc de la Ciutadella*).**

A primeira destas duas estruturas possui a particularidade de se materializar fisicamente numa muralha e de se desenvolver paralelamente à frente de água (lógica horizontal), facto que constitui mais uma razão para sua não comparabilidade com as restantes estruturas. Antes de nos determos na análise da estrutura 10, apresentamos primeiramente as **razões pelas quais as muralhas podem ser consideradas estruturas de articulação com a frente de água**.

Seguidamente, analisamos a estrutura 10, nomeadamente **a articulação**



**efectuada pela antiga Cerca Moura, na sua vertente ribeirinha.** Esta análise apoia-se nos vestígios que a Cerca Moura, como estrutura física, originou na cidade actual e nos espaços que hoje dela resultam<sup>1</sup>.

Como confrontação com a estrutura 10, detemo-nos depois na estrutura defensiva que existiu, até finais do século XIX, na frente de água de Barcelona, a *Muralla del Mar*.

A estrutura 5 (Bcn) possui, à partida, comparabilidade com as restantes estruturas, obedecendo inclusivamente à regra de assentar sobre um eixo único, transversal à frente de água. A razão pela qual a abordamos mediante uma análise particularizada prende-se com o facto de **já ter contemplado, num período temporal distinto, acesso físico público à frente de água.** Mais concretamente, através de uma ponte metálica que ligava o *Parc de la Ciutadella* à *Secció Marítima* da Exposição Universal de 1888.

## MURALHAS COMO ESTRUTURAS DE ARTICULAÇÃO COM A FRENTE DE ÁGUA

As cidades tiveram muralhas desde as primeiras civilizações, até ao século XIX ou início do século XX.

Para além da função defensiva, as muralhas poderiam conter funções de carácter fiscal ou jurídico. Mas encerravam também uma função representativa (Capel, 2002: 127), na medida em que eram estruturas prestigiantes para as cidades e constituíam a primeira visão das mesmas, para quem chegava de fora.

*“Como acontece com outras cidades, em relação a Olisipo [Lisboa], com a construção da muralha [Cerca Moura], deu-se a retracção da área da cidade, numa altura em que já seriam evidentes os sinais da sua decadência, ficando toda a zona a ocidente da Porta do Ferro desprotegida”* (Moita, 1994: 65).

As muralhas delimitavam o perímetro urbano a defender, mas também constituíam um constrangimento ao crescimento, podendo mesmo, após a sua construção, verificar-se uma retracção da área da urbana, pelo desaparecimento de eventuais edificações exteriores, que ficavam assim desprotegidas<sup>2</sup>.

Mas ao mesmo tempo que efectuavam esta delimitação, as muralhas estabeleciam a articulação entre o interior da cidade e a sua envolvente

1 Também a Ficha de Trabalho (Volume II da investigação) relativa à estrutura 10 foi elaborada com base nos espaços actualmente correspondentes ao troço ribeirinho da Cerca Moura.

2 Para uma melhor compreensão dos efeitos das muralhas nas estruturas urbanas – da sua construção, mas também da sua destruição – ver Capel (2002: 125).

não construída, possibilitando, através das suas aberturas<sup>3</sup>, o único contacto físico e visual entre essas duas realidades.



68. *Plan de la ville de Barcelone prise par Monsieur de Vendome le 5e Juin 1697*

Muralha como elemento de delimitação do perímetro urbano, mas também de articulação entre o espaço construído habitado da cidade e o espaço não construído exterior à mesma.

Tanto em Lisboa como em Barcelona, em determinados momentos, existiu a necessidade de encerrar a frente de água através de uma muralha; ao mesmo tempo que se defendia a cidade de ataques por essa via e que se procedia à demarcação da linha divisória entre a terra e a água, a muralha funciona como estrutura de articulação entre o espaço construído habitado da cidade e um espaço natural, de Rio ou de Mar.

Neste sistema, as portas constituíam-se como os únicos pontos de acesso à frente de água, desempenhando portanto um papel fundamental na articulação.

No geral, as portas das muralhas constituíam elementos de grande importância nas cidades<sup>4</sup>. Situavam-se em pontos estratégicos<sup>5</sup> na própria muralha e constituíam um pólo fundamental na organização do espaço urbano, posicionando-se perto de caminhos de ligação às

3 Estas aberturas compreendiam tanto as portas oficiais das muralhas, fechadas à noite, como outros vãos, que se começaram a abrir, à medida que o aspecto defensivo se vai minimizando. A propósito da Cerca Fernandina de Lisboa e das suas portas, Vieira da Silva (1987b: 25) faz a seguinte distinção: *“havia portas e postigos, mas as Portas eram especialmente as serventias mais importantes e fortificadas; os postigos eram simples vãos nos muros, com portas de madeira, junto de uma, ou entre duas torres ou cubelos”*.

4 Segundo Lamarre (2006: 61), a etimologia da própria palavra “porta” refere-se à passagem praticada para entrada e saída nas muralhas das cidades.

5 Para Sampayo (2001: 141), a colocação de portas na muralha não era um acto aleatório, procurando-se, sempre que possível, a escolha da posição nos vértices da muralha e a presença de torres de controlo que enfraqueciam o poder dos invasores.

idades próximas ou em conexão com fortalezas exteriores ao sistema defensivo e dirigindo toda a rede viária interna da cidade<sup>6</sup> (Capel, 2002: 140).

Vários autores referem a utilização dos espaços em frente às portas como pontos de encontro, associados a mercados, paradas militares, oração, entre outras funções, do lado de fora das muralhas. Estes espaços possuíam muitas vezes características equivalentes às do “rossio” português, que darão mais tarde origem a praças (Sampayo, 2001: 141).

No texto *Les portes de villes à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, crise de l'architecture et crise du symbole*, Lamarre (2006: 61) afirma que a porta é o elemento que mais claramente demarca o limite da cidade. De facto, as portas das muralhas constituíam um ponto de cobrança de impostos e definiam o limite jurisdicional da cidade (Capel, 2002: 127).

Mas esta marcação de um limite não é só física; é também simbólica<sup>7</sup>. Lamarre (2006: 62) refere-se às portas das muralhas como “*monuments de l'identité urbaine*”, pelo peso que detinham na organização espacial da cidade, mas essencialmente por constituírem o único ponto de contacto entre o interior e o exterior, com toda a carga simbólica que esse facto implica. Daí que, para além de exigências defensivas inerentes à construção e posicionamento das portas nas muralhas, existiam ainda exigências de grandeza e de monumentalidade retórica<sup>8</sup>.

Desta forma, como entradas oficiais e como elementos que anunciam a cidade, as portas recebiam em muitos casos um tratamento arquitectónico especial, com vista à monumentalização de um espaço, mas também de um momento: o momento de entrada na cidade; como refere Lamarre (2006: 62) “*magnifier l'entrer de la ville*”.

Em certas situações, simples portas, sem qualquer ornamentação, sofrem mais tarde uma monumentalização. Era frequente existir uma diferença de ornamentação entre o interior e o exterior, tanto relativamente às temáticas como aos próprios estilos seguidos.

6 Segundo Kostof (2005: 39), existe uma relação entre as portas da cidade e o traçado da rede viária intra-muralhas: as portas são frequentemente o ponto de convergência de várias ruas internas. Desta forma, a análise do traçado urbano pode permitir detectar, mesmo após o desaparecimento das muralhas, os pontos de colocação das portas. Mediante as estratégias defensivas adoptadas, poderia acontecer as portas não estarem, intencionalmente, conectadas com esse traçado.

7 Como descreve Busquets (2004: 39) relativamente a Barcelona, a cidade como nova entidade urbana é frequentemente associada à imagem da muralha ou das suas portas, em pinturas, documentos religiosos, ou moedas. Trata-se normalmente de representações não realistas que enfatizam a condição de cidade fechada e fortificada.

8 Por vezes esta conciliação era difícil; como refere Kostof (2005: 37), a “*welcoming function*” entrava frequentemente em conflito com as necessidades de defesa.

Devido ao seu carácter simbólico, em algumas cidades, mesmo após a perda do carácter defensivo das muralhas, ou inclusivamente da sua destruição, as portas são mantidas, como monumentos.



56. Arco da Porta Nova, Braga  
Segundo o Sistema de informação para o património arquitectónico do IHRU (Consult. 1.Dez.2010), trata-se de uma monumentalização da antiga Torre da Porta Nova, à qual foi dada a feição de um arco triunfal barroco. Note-se o tratamento diferente para o interior e para o exterior.

### TROÇO DA CERCA MOURA PARALELO À RIBEIRA (ESTRUTURA 10)

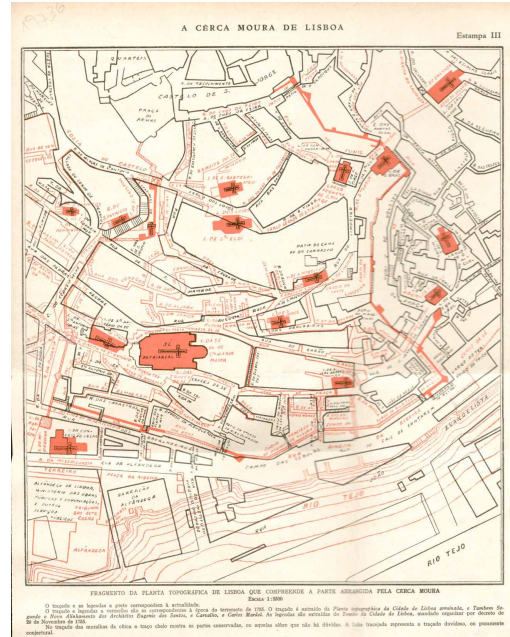
Com o estudo da estrutura 10 pretendemos demonstrar, num âmbito temporal distinto do adoptado na investigação, como uma muralha e respectivas portas podem constituir uma estrutura de articulação com a frente de água. Dentro da Cerca Moura, consideraremos apenas o lanço que se desenvolve paralelamente à frente de água (lógica horizontal).

As origens da Cerca Moura dividem a opinião dos estudiosos; enquanto alguns autores afirmam que a estrutura que se conhece como Cerca Moura parece ter sido a cerca visigótica que os árabes, depois da sua conquista em 714, aproveitaram e aperfeiçoaram, outros atribuem aos romanos a sua primitiva edificação.

Para a compreensão desta estrutura defensiva vamos basear-nos na obra *A cerca moura de Lisboa* de Vieira da Silva (1987a), que analisa e descreve detalhadamente as suas características físicas, bem como as

construções e os espaços que com ela se relacionavam<sup>9</sup>.

70. Fragmento da planta topográfica de Lisboa que compreende a parte abrangida pela *cêrca moura* (estampa III), Vieira da Silva, 1899



Em traços gerais, o percurso da Cerca Moura iniciava-se no Castelo, descendo até à Ribeira, que na altura era constituída por uma frente de praia, até à actual Rua dos Bacalhoeiros; daqui continuava, paralelamente à Ribeira, até ao *Chafariz de El-rei* (158), onde voltava a inflectir até ao Castelo.

Segundo este percurso, Vieira da Silva divide a Cerca Moura em três lanços e identifica as suas portas primitivas: no lanço ocidental, a porta de Alfôfa e a porta do Ferro; no lanço oriental, a porta de Alfama (ou de S. Pedro), a porta do Sol (ou Arco de Santa Luzia) e a porta de D. Fradique.

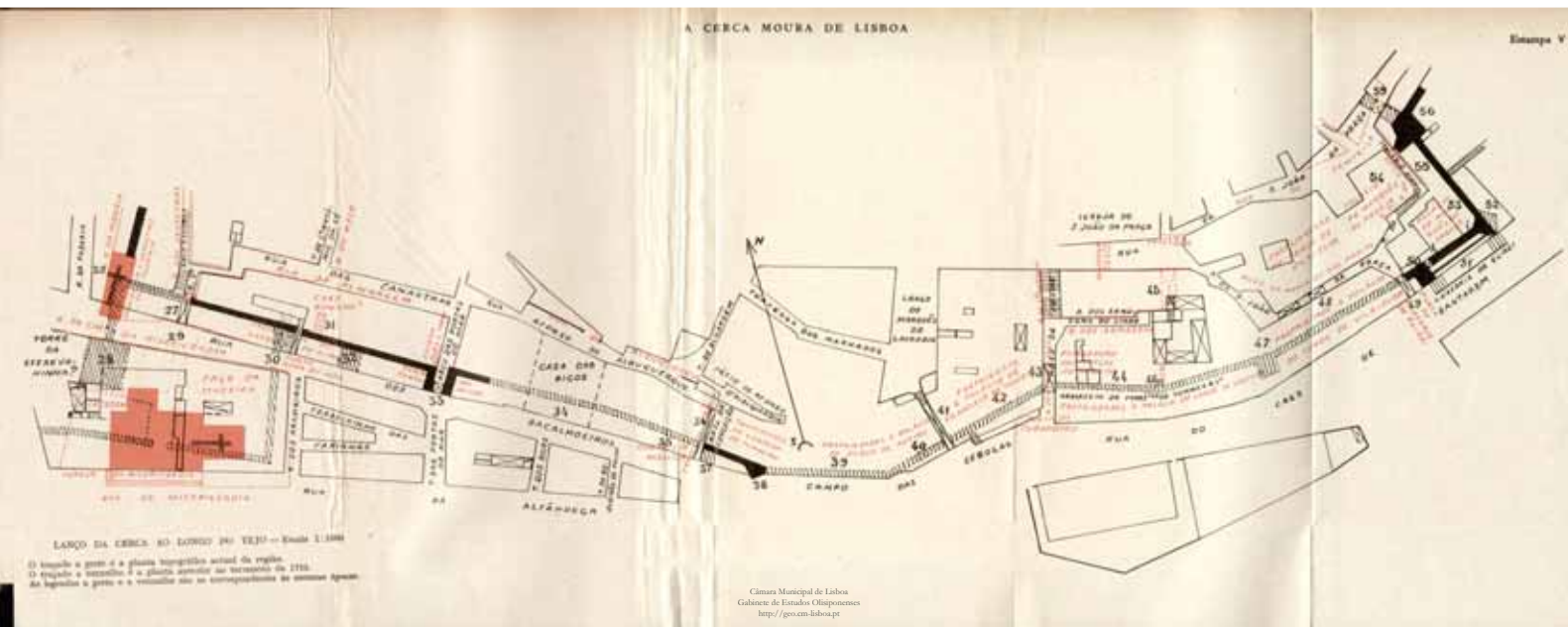
No troço da Cerca Moura ao longo da Ribeira, que corresponde à

9 Não se pretende, de todo, abordar a estrutura defensiva da cidade em termos de evolução urbana. Por isso, optámos por apenas considerar uma pequena parte (física e temporal) do que foi essa mesma estrutura defensiva, estudando-se apenas a Cerca Moura (e nesta, apenas o troço paralelo à Ribeira). Fica assim de fora (apesar de ter sido também observada) a Cerca Fernandina, construída já em 1373-75 e que, como veremos, irá incorporar o lanço da Cerca Moura na frente de água.

Ainda por esta razão optámos por privilegiar uma das principais fontes disponíveis para o estudo desta estrutura em detrimento de outras interpretações, a interpretação de Vieira da Silva acerca da Cerca Moura.

Ou seja, assumimos desde já que o importante será analisar a Cerca Moura e suas portas como estrutura de articulação com a frente de água, independentemente de existirem aspectos sobre a sua natureza que podem ser, no âmbito de outros estudos, mais precisamente aferidos.

estrutura 10, Vieira da Silva identifica duas portas: porta do Mar<sup>10</sup> e porta do Furadouro<sup>11</sup>.



A porta do Mar seria em ferro e estaria localizada perto de uma torre da muralha construída na praia (Torre da Escrevaninha), na actual passagem para Rua dos Bacalhoeiros denominada de Arco Escuro. Por cima do arco pode observar-se um *Registo de azulejos* (155) com as representações de São Marçal, Nossa Senhora da Conceição e Santo António e o Menino<sup>12</sup>.

71. Lanço da cêrca moura ao longo do rio Tejo (estampa V), Vieira da Silva, 1899

Este registo de azulejos terá sido construído no 3º quartel do século XVIII<sup>13</sup>. Verifica-se uma adaptação ao espaço em que se insere, entre

10 “Havia, na muralha da cêrca, uma porta primitiva, antecessora provável do nosso Arco escuro (27), que era uma das três (ou quatro) portas da fortificação que teve o nome de porta do Mar” (Vieira da Silva, 1987a: 103).

11 “No Campo das Cebolas, contígua a este último palácio, existiu uma das portas (43) da muralha, no sítio da via pública, hoje metade rampa, metade em escada, que desde muito tempo se chama Arco de Jesus, ou Arco do Menino Jesus, comunicando aquele Campo com S. João da Praça. Pela sua situação e vestígios que ainda dela se conservam, parece ter sido uma das primitivas portas da cêrca moura, no lanço paralelo ao Tejo, dando saída da cidade para a praia” (Vieira da Silva, 1987a: 133).

12 Vieira da Silva não atribui muita importância a este registo, sendo a sua única referência: “por cima do fecho do arco vê-se um registo em azulejos e uma pequena janela quadrada” (Vieira da Silva, 1987a: 113).

13 Informação obtida a partir do Site do Museu da Cidade (Consultado em 21 Agosto 2010), que faz referência aos diversos registos de azulejos na cidade de Lisboa, integrando-os num itinerário cultural sob o título “Os registos de azulejos”.

Segundo a mesma fonte, este tipo de elementos surge associado a contextos arquitectónicos, tais como fachadas e átrios de casas, frontões, muros, nichos de quintas e palácios, entre outros. Aparecem com maior frequência a partir do século XVIII, mais concretamente depois do Terramoto e tinham como função expressar uma devoção e pedir protecção. Verificámos uma grande proliferação destes painéis no bairro de Alfama.





72. Vista panorâmica da cidade, antes do terramoto de 1755 (Museu Nacional do Azulejo)



uma janela e o arco, pelo que pressupomos que a transformação da porta em arco<sup>14</sup> seja ou anterior ou contemporânea à colocação do registo.

A porta do Furadouro estaria posicionada onde se encontra hoje o Arco de Jesus. Tal como no Arco Escuro (anterior porta do Mar) terá existido, sobre o fecho do arco, do lado interior da muralha, um painel com a imagem do Menino Jesus (Vieira da Silva, 1987a: 138).

Também Castilho (1893: 177) faz referência a esta porta e à imagem do Menino Jesus<sup>15</sup>, bem como a outro elemento religioso, um oratório a Santo António, na parede lateral da Igreja de S. João da Praça<sup>16</sup>.

Junto ao Arco de Jesus existe ainda outro elemento simbólico: um cunhal de cantaria com um brasão esculpido em pedra, que Vieira da Silva refere ser o brasão de armas dos Mascarenhas, condes de Coculim.

A construção da Cerca Fernandina (entre 1373 e 1375) irá incorporar o troço da Cerca Moura ao logo da Ribeira. Após a construção da porta Nova do Mar na Cerca Fernandina, a porta do Mar da Cerca Moura passa a ser denominada por porta Velha do Mar.

Dado que a Cerca Fernandina, num pequeno troço, se irá posicionar em frente à Cerca Moura e à porta Velha do Mar, a porta Nova do Mar passa a ser agora a que dá acesso à praia (Vieira da Silva, 1987a: 112).



73. Cerca Fernandina, Cerca Moura e Castelo de São Jorge, Vieira da Silva, 1949

Sobreposição a planta levantada em 1856/58 e publicada em 1884

14 A transformação de portas e postigos em arcos ocorre também noutros pontos da muralha (provavelmente para melhorar a circulação e para a passagem de carros e carroças), revelando uma adaptação ao desenvolvimento espacial da cidade.

15 “Era este arco da freguesia de S. João uma das portas abertas na cerca velha de Lisboa, e tinha em 1750, segundo diz Frei Apolinario da Conceição, a nobilitação de uma imagem do Deus-Menino collocada em cima da abóbada” (Castilho, 1893: 177).

16 “Por esta porta enfia uma travessa que vai desembocar defronte da parede lateral de S. João da Praça. Aqui d’antes havia um Oratório, que tomava por cima o vão da travessa, e onde se venerava um painel de Santo António” (Castilho, 1893: 177).

Para além das duas portas primitivas da Cerca Moura (porta (Velha) do Mar e porta do Furadouro), começaram a ser abertas outras serventias na muralha com passagem para a frente de água.

Desta forma, para além dos espaços actualmente correspondentes a essas duas portas primitivas (Arco Escuro e Arco de Jesus), a estrutura 10 inclui todas as outras passagens que persistem na estrutura urbana actual. De ocidente para oriente, com referência aos elementos de arte pública e utilizando a numeração de Vieira da Silva<sup>17</sup>, temos então:

### (27) Arco Escuro: anterior porta (Velha) do Mar da Cerca Moura

*Registo de azulejos (155)*



74. Registo de azulejos (155)

### (33) Arco das portas do Mar<sup>18</sup>

Entre o Arco das portas do Mar e o Arco da Conceição localiza-se a *Casa dos Bicos* (156); pelos relatos de Vieira da Silva, tanto o Arco das portas do Mar como a *Casa dos Bicos* remontam ao século XVI.



75. Casa dos Bicos (156)

17 A numeração a vermelho escuro corresponde à adoptada por Vieira da Silva na estampa V ("Lanço da cerca ao longo do Tejo"). A numeração a preto corresponde à numeração adoptada na investigação – de 1 a 250 – relativa aos quatro elementos de arte pública que associámos à estrutura 10.

18 "A porta que começa agora [em 1573] a figurar com o nome de Porta do Mar, que é a terceira desta denominação, já não é a da cerca de D. Fernando [porta Nova do Mar], mas sim a antecessora do nosso arco das Portas do Mar (33), aberta numa torre da cerca moura" (Vieira da Silva, 1987a: 116).

**(36) Arco da Conceição**

Sensivelmente a meio desta passagem existe um *Oratório a N. Sra. da Conceição* (157), cuja data se supõe ser do início do século XIX<sup>19</sup>;



76. *Oratório a N. Sra. da Conceição*  
(157)

A cerca de 3 m a ocidente do Arco da Conceição, Vieira da Silva (1987a: 124) refere ter existido uma fonte designada por Fonte Nova da Porta do Mar, ou Chafariz da Preguiça, que o historiador supõe ter desaparecido para dar lugar ao prédio de habitação que inclui hoje o Arco da Conceição;

**(41) Passagem ao Campo das Cebolas: anterior Arco do Marquês de Lavradio****(43) Arco de Jesus: anterior porta do Furadouro da Cerca Moura**

Painel com a imagem do Menino Jesus (desaparecido)

Oratório a Santo António (desaparecido)

Cunhal de cantaria com brasão de armas dos Mascarenhas, condes de Coculim

**(49) Travessa de São João da Praça: anterior postigo do Chafariz de El-rei<sup>20</sup>**

Na travessa de São João da Praça existem, em locais distintos da mesma parede, dois brasões de armas de Lisboa esculpidos em pedra.

19 Segundo o Site Toponímia de Lisboa, da Câmara Municipal de Lisboa (Consultado em 23 Agosto 2010), o topónimo “Arco da Conceição” deve-se ao oratório a N. Sra. da Conceição. A designação toponímica mais antiga desta passagem é “Passadiço de Gaspar Pais”, em 1657. Se a designação era, em 1801 “Passadiço da Ribeira Velha”, passando em 1804 a “Arco da Senhora da Conceição”, pressupõe-se que esta mudança tenha correspondido à colocação do oratório, que, assim sendo, remontaria a cerca de 1800.

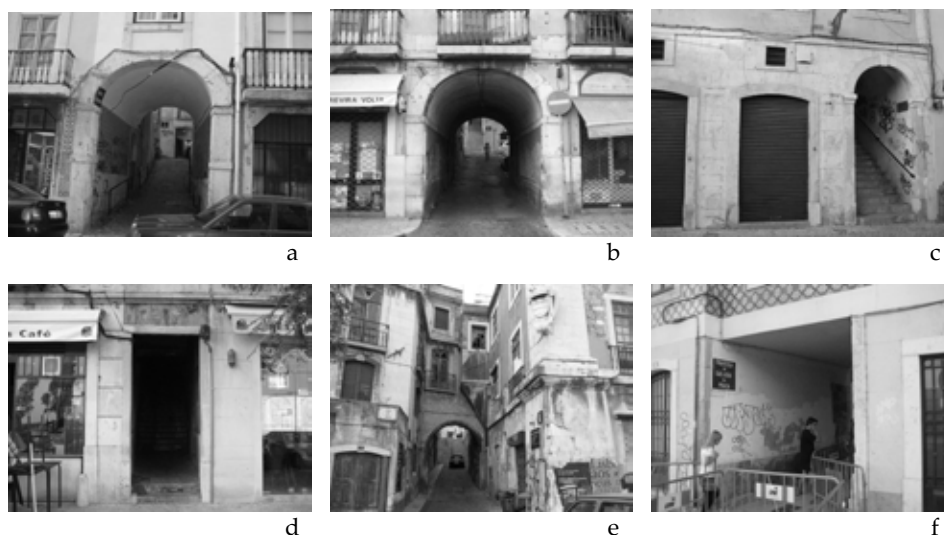
20 “No começo da nossa travessa de S. João da Praça houve uma passagem rasgada na muralha da cerca, não se sabe quando, que se chamava porta ou postigo do Chafariz de El-rei (49). Era a última porta da muralha moura do lado do rio, e ficava quâsi contígua à fonte pública de que recebia a denominação (...) Consta que por 1866 lhe tiraram a forma arqueada e hoje é apenas um corredor incaracterístico (Vieira da Silva, 1987a: 147).

Para Vieira da Silva (1987a: 148), o *Chafariz de El-rei* (158) é o mais antigo de Lisboa, sendo que a fonte já existiria desde o tempo do domínio romano, provavelmente do lado interior da Cerca Moura. Terá sido, no tempo de D. Dinis<sup>21</sup>, transferido para o exterior da muralha, para comodidade da população, com alterações na estrutura arquitectónica.



77. Chafariz de El-rei (158)

O local das primitivas portas e posteriores postigos (Arco Escuro, Arco das Portas do Mar, Arco da Conceição, passagem ao Campo das Cebolas, Arco de Jesus e Travessa de São João da Praça) persiste na cidade actual, continuando a estabelecer uma ligação entre o espaço interior à frente construída paralela à frente de água e a área exterior a essa frente.



78. Portas e serventias na estrutura actual

(a) Arco Escuro (27); (b) Arco das Portas do Mar (33); (c) Arco da Conceição (36); (d) passagem ao Campo das Cebolas (41); (e) Arco de Jesus (43); (f) Travessa de São João da Praça (49).

Não dispomos de dados para saber como eram fisicamente as portas e serventias, nem sabemos ao certo quando foram abertas. Podemos, no entanto, constatar que os locais correspondentes a estas passagens possuem, pela sua condição, uma carga simbólica inerente. Que, em alguns casos, é acentuada pela colocação posterior de arte pública.

21 “O visconde de Castilho [Júlio de Castilho] quer ver na denominação de El-rei, um tributo de gratidão a D. Denis, o que supõe obras importantes no tempo deste rei, talvez aquela mudança para o exterior da muralha, a que acabamos de nos referir” (Vieira da Silva, 1987a: 148).

É o caso dos actuais Arco Escuro e do Arco de Jesus, ambos correspondentes a portas primitivas e ambos nobilitados posteriormente com arte pública, os referidos registos de azulejos e oratórios. Também no Arco da Conceição aparece, mais tarde, o supracitado oratório.

Notemos que estes registos de azulejos e oratórios foram sendo colocados junto às portas e serventias da muralha, muito posteriormente à sua abertura. Não obstante, admitimos que a sua colocação neste tipo de contextos arquitectónicos seria provavelmente para pedir protecção junto a uma passagem, mesmo que, por volta do século XVIII, a sua função como ponto de contacto entre a cidade amuralhada e o seu exterior já estivesse ultrapassada.

Temos assim novamente a presença de um sentido advocativo na arte pública (Remesar, 2011), embora aqui de carácter religioso.

Já os chafarizes serão anteriores à abertura de passagens. O *Chafariz de El-rei* (158) será anterior ao postigo do Chafariz de El-rei, que provavelmente foi aberto aquando da passagem do chafariz para fora da muralha. Por interpretação dos dados fornecidos por Vieira da Silva, também o Chafariz da Preguiça terá sido anterior ao Arco da Conceição. Considerando (embora já pertencente à estrutura 11) o *Chafariz de Dentro* (170) como anterior à porta da muralha Fernandina que lhe passa em frente<sup>22</sup>, verificamos uma relação entre a localização de chafarizes junto à muralha e a abertura de passagens.

Vejamos agora como estas passagens estabelecem, em relação com a muralha, a articulação com a frente de água.

*“Saindo a Porta Nova do Mar (30), da cêrca de D. Fernando, estava-se na Ribeira, ou praça pública da Porta do Mar, vasto terreno conquistado ao Tejo (...) Era êsse um sítio muito aprazível, com vistas desafrontadas sôbre o rio e sôbre a praia, que se ia alargando com os aterros e entulhos, proporcionando um terreiro ou ribeira, e mais tarde campo para edificações”* (Vieira da Silva, 1987a: 115).

Como podemos constatar na descrição de Vieira da Silva, mas também em elementos cartográficos e vistas da cidade que começam a aparecer a partir do século XVI (portanto posteriores à construção da Cerca Fernandina), o espaço fora de muralhas possuía, para além da frente de praia, espaços de permanência abertos, onde pareciam ocorrer diversas actividades.

Apesar de constituir um elemento de delimitação da cidade, funcionando como barreira – portanto um factor de ruptura – a Cerca articula e relaciona a cidade com a frente de água através das portas primitivas (porta do Mar e porta do Furadouro) e serventias posteriormente construídas, dando saída para a praia.

Voltando aos tipos de espaço que integram as estruturas de articulação

<sup>22</sup> Segundo o sistema de informação para o património arquitectónico do IHRU (Consultado em 23 Agosto 2010), a primeira referência documental ao *Chafariz de Dentro* (170), então designado como Chafariz dos Cavalos, é de 1280. A construção da Cerca Fernandina ocorre em 1373-75.

– movimento e de permanência –, as passagens constituem-se como espaços de movimento, articulando o dentro e o fora da muralha e ligando espaços de permanência.

Como exemplo, observemos o Arco de Jesus (antiga porta do Furadouro), comunicando a Igreja de São João da Praça com o Campo das Cebolas (Vieira da Silva, 1987a: 133).

Sabendo que às igrejas estão associados espaços de permanência, neste caso, a dinâmica de alternância entre espaços de movimento e permanência seria:

*permanência* › *movimento* › *permanência* |

São João da Praça › Arco de Jesus › Campo das Cebolas/Praia |

Já vimos que a esta passagem foram posteriormente associados elementos de arte pública, acentuando a sua carga simbólica, já inerente ao facto de constituir uma primitiva porta da Cerca Moura.

Se observarmos todas as passagens consideradas na estrutura 10, constatamos que todas obedecem aos critérios de (1) possuírem relevância urbanística (2) estabelecerem relação física e visual com a frente de água e (3) conterem arte pública. Pelo que concluímos constituem elas próprias estruturas de articulação com a frente de água.

Estas passagens pressupõem percursos que ocorrem segundo a lógica vertical e contemplando também uma alternância entre espaços de movimento e permanência. Considerando que a Cerca Moura, no troço analisado, articula a cidade com a frente de água segundo a lógica horizontal, podemos concluir que a estrutura 10, constituída pelo troço da Cerca Moura paralelo à Ribeira e pelas suas portas primitivas e posteriores serventias, conformam também, no seu tempo, uma *estrutura em pente*.

Assim, para além do pressuposto inicial da *estrutura em pente* como estrutura subjacente, admitimos que esta já se encontraria em cidades de frente de água amuralhadas, nas situações em que existisse um troço de muralha ao longo da frente de água.

Verifiquemos, pois, este pressuposto na cidade de Barcelona.

## **MURALLA DEL MAR**

Por constituírem pontos de entrada, as frentes de água seriam um dos locais a defender. Mas a água poderia ser também uma defesa natural; assim se explica, segundo Kostof (2005: 26) que, em algumas cidades, as muralhas de Mar tardaram a construir-se: *“the sea as its wall and moat”*.



A segunda muralha da cidade de Barcelona<sup>23</sup>, construída entre 1260 e 1295, era aberta do lado do Mar, para permitir a transferência de pessoas e a passagem de mercadorias (Busquets, 2004: 46).

Com a construção da terceira muralha, entre 1358 e 1477<sup>24</sup>, amplia-se a área da cidade para ocidente, mas a frente de água permanece aberta. Só mais tarde, com a *Muralla del Mar*, se irá fechar a cidade na frente de água, completando-se então o recinto amuralhado.

A *Muralla del Mar* constitui assim a primeira estrutura defensiva na frente de água da cidade de Barcelona. É edificada em diferentes períodos<sup>25</sup>, mas o término da obra dá-se entre 1551 e 1562 (Alemany, 2002: 81). Já depois da demolição das restantes muralhas, a partir de 1854, esta muralha irá perdurar como passeio elevado sobre o Mar.

Em diversas leituras podemos constatar o valor representativo e simbólico desta estrutura. A decisão da sua construção encerra questões defensivas, inerentes à construção de qualquer muralha, mas também a vontade de construir uma fachada sobre o Mar, como imagem identificativa da cidade (Guàrdia *et al*, 1994: 66).

A *Muralla del Mar* funcionava assim como elemento representativo da entrada na cidade por Mar. A sua construção implicou uma reestruturação e uma monumentalização dos edifícios e espaços que se pretendiam mostrar, bem como a demolição daqueles considerados menos nobres (Fava, 2004: 27). Para além do aspecto defensivo e representativo, a *Muralla* acresceu ainda uma terceira função: a função de passeio, criando-se, ao longo da sua estrutura, um passeio marítimo, a partir do qual se podia contemplar o porto e o mar.

79. Vista de Barcelona, Anton Van der Wyngaerde, 1563

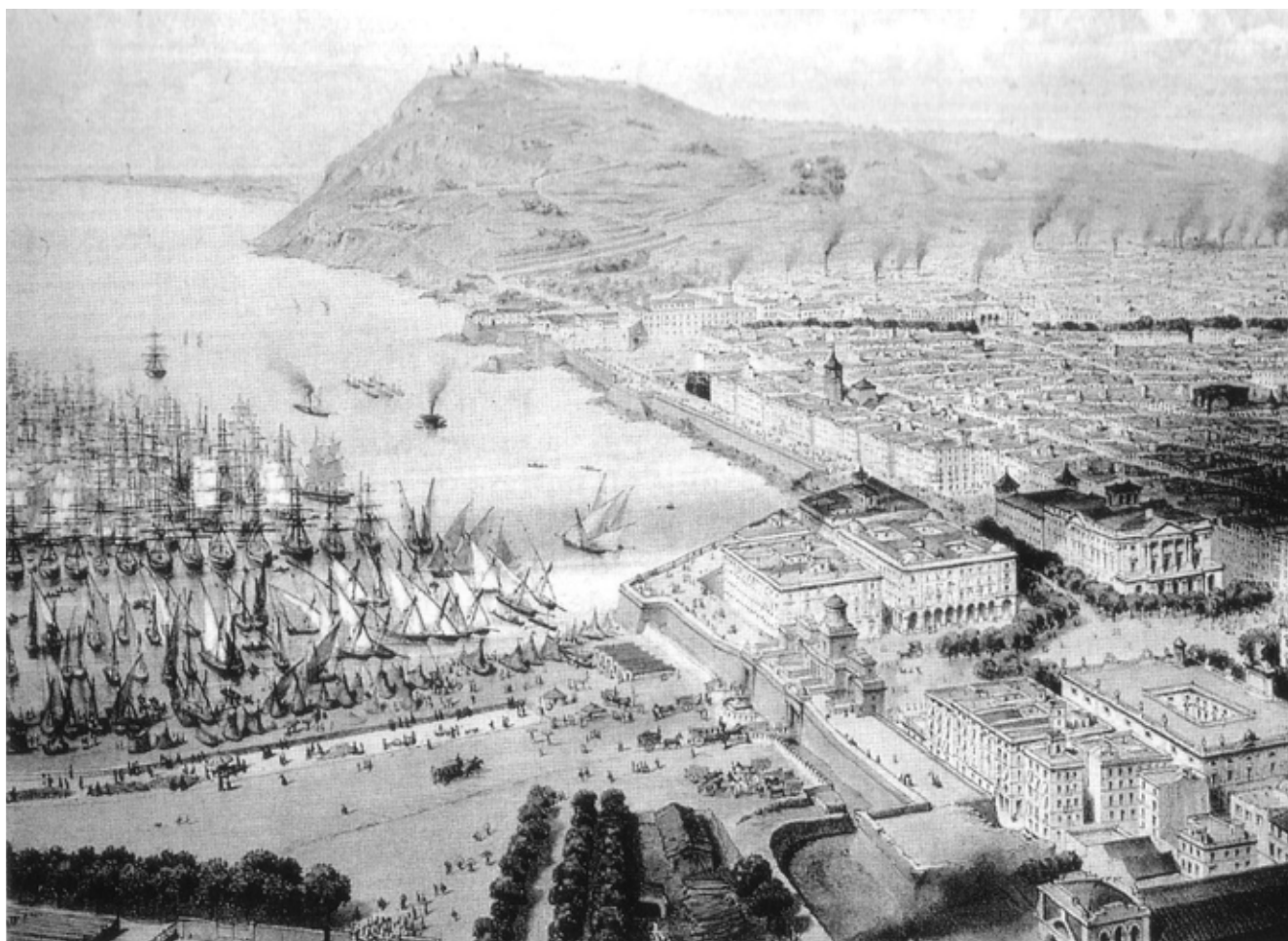
A *Muralla del Mar* é representada já terminada. Podemos observar o *Portal del Mar* e os edifícios que integravam a fachada marítima. Podemos ainda observar a actividade de passeio. Como refere Fava (2004: 29), a vista de Van der Wyngaerde mostra uma cidade fechada e protegida pela sua muralha, mas, ao mesmo tempo, aberta ao espectáculo do mar, através do passeio construído ao longo da mesma.



23 Consideramos a primeira muralha de Barcelona a muralha romana, a qual não possuía proximidade física com a frente de água.

24 A construção da terceira muralha de Barcelona é portanto contemporânea do início da construção da Cerca Fernandina de Lisboa, que se inicia em 1373 (15 anos mais tarde).

25 Já existiam elementos murais defensivos na frente de água, construídos no século XV, mas danificados em consequência das obras do porto de 1439 e 1477.



Uma das portas de entrada na cidade pela *Muralla* era o *Portal del Mar*<sup>26</sup>, no ponto onde se situavam os principais edifícios públicos, como a *Llotja* ou o *Palácio del Capitán General*. Como podemos verificar nas vistas de Wyngaerde e de Guesdon, com uma diferença de quase 3 séculos, tanto o *Portal del Mar* como o seu espaço envolvente, sofreram alterações.

No século XIX, a par de outras reformas urbanísticas, dá-se a monumentalização do *Portal del Mar* e do espaço adjacente ao *Pla de Palau*. Este representava o novo centro nevrálgico e comercial da cidade (Busquets, 2004: 88), reunindo edifícios como o *Palau Reial*, a *Aduana* (junto ao porto), a *Llotja* (onde tinham lugar as transacções económicas) e o *Palácio del Capitán General* (sede de poder político e militar). A localização em 1848 da *Estació de Francia* vem reforçar esta centralidade.

<sup>26</sup> Como porta da *Muralla* apenas iremos analisar o *Portal del Mar*. Já posteriormente, terá sido construída a porta que referimos, a propósito da implantação do *Monument a Colom*: o *Portal de la Pau*. Segundo Alemany (2002: 8), esta porta foi construída para aceder a um molhe de passageiros, no âmbito de obras portuárias em 1849.

80. Vista de Barcelona, Alfred de Guesdon, 1856

Para Fava (2004: 37), as vistas anteriores à de Guesdon caracterizam-se pelo destaque dado à *Muralla del Mar* e por uma identificação da cidade através dos edifícios representativos que compõem a fachada marítima.

Nesta imagem, para além do *Pla de Palau*, podemos observar outro tipo de elementos: fábricas, navios a vapor, ou a recém construída *Estació de Francia*, preconizando-se assim o tema da industrialização.



Em 1847 inaugura-se uma nova estrutura arquitectónica do *Portal del Mar*, à qual foi dada uma feição monumental, enquadrando também a fachada sul do *Pla de Palau* (Fava, 2004: 35). A implantação da *Font del Geni Català*, em 1856, vem completar a monumentalização deste espaço.

Em contacto físico e visual com o Mar, este conjunto urbano configurava assim o primeiro espaço com o qual se tinha contacto, ao entrar na cidade por esta via.



81. *Portal del Mar* e *Font del Geni Català*, Deroy, meados século XIX



a



b

82. *Pla de Palau*, actualmente  
(a) *Sense títol* (Ulrich Rückriem, 1992); (b) *Font del Geni Català*.

Tal como na Cerca Moura, também aqui é possível identificar uma alternância entre espaços de movimento e permanência:

*permanência › movimento › permanência |*

*Pla de Palau › Portal del Mar › Porto/Praia |*

Podemos então também considerar este sistema espacial como uma estrutura de articulação com a frente de água, na medida em que obedece às condições de (1) possuir relevância urbanística (2) estabelecer relação física e visual com a frente de água e (3) conter arte pública.

Ainda em meados do século XIX projecta-se a reorganização da *Muralla del Mar*, contemplando a articulação do seu passeio marítimo com a *Rambla*, também um espaço de passeio.

A *Muralha* mantém-se na cidade até finais do século XIX, para dar lugar à construção, no âmbito da Exposição Universal de 1888, do *Passeig de Colom*, configurando a sequência de espaços que liga o *Parc de la Ciutadella* à *Plaça del Portal de la Pau*, onde é colocado o *Monument a Colom*. Este configurava o ponto de confluência de quatro importantes vias da cidade: a *Rambla* (estrutura 3 (Bcn)), o *Passeig de Colom*, o *Passeig de Josep Carner* e a *Avinguda de les Drassanes*.

Temos assim, num tempo distinto do estabelecido para a investigação, a *Muralla del Mar* como estrutura pertencente à lógica horizontal, estabelecendo a articulação física e visual entre a cidade e a frente de água, bem como estruturas pertencentes à lógica vertical, tais como o sistema de espaços associado ao *Portal del Mar* ou a *Rambla*.

Embora com características diferentes dos espaços estudados para Lisboa verificamos também em Barcelona que a muralha na frente de água configura, juntamente com aquelas estruturas de articulação, uma *estrutura em pente* de articulação com a frente de água.

## ACESSO À SECCIÓ MARÍTIMA DA EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE 1888 [ESTRUTURA 5 (BCN)]

Ao contrário dos exemplos anteriores (troço da Cerca Moura paralelo à Ribeira e *Muralla del Mar*), a estrutura 5 (Bcn) persiste fisicamente na cidade actual. Contudo, não estabelece uma relação nem física nem visual com a frente de água, pois termina no *Parc de la Ciutadella*.

Sendo uma das condições para a selecção das estruturas estabelecer a articulação com a frente de água, a estrutura 5 (Bcn) não cumpriria esse requisito. Com recurso à cartografia, verificámos que, embora num momento histórico distinto, esta estrutura já contemplou o acesso físico à frente de água, tanto a partir da *Ciutadella*, como do *Parc de la Ciutadella*, construído posteriormente em seu lugar.



83. Fotografia da *Muralla del Mar*, século XIX

Considerámos assim integrar esta estrutura na investigação, o que implica uma análise particularizada da mesma: à leitura actual sobrepõe-se uma leitura paralela, segundo um contexto temporal distinto. Analisemos então os seus antecedentes.

A construção da *Ciudadella* e da sua *Explanada* inicia-se em 1715, segundo o traçado do engenheiro flamenco Jorge Próspero Verboom, para defesa da cidade a oriente, localizada no ponto mais débil da muralha. A sua construção dá-se à custa da destruição do bairro da *Ribera*. Como aponta Busquets (2004: 85), “*una de las transformaciones urbanísticas más brutales fuel a destrucción del barrio de Ribera, situado a levante de Santa María del Mar, que era una de las zonas más vivas de la ciudad ya que se beneficiaba de su excelente posición cercana al puerto*”.

A estrutura principal da *Ciudadella*, de forma pentagonal, possuía uma ligação, através de uma espécie de espigão, ao *Fort de Don Carlos*, que se situava na praia e que possibilitava o controlo do acesso à cidade por Mar (Busquets, 2004: 88). Desta forma, os antecedentes físicos da estrutura 5 (Bcn) efectivavam a articulação com a frente de água, segundo a seguinte sucessão de espaços:

*Ciudadella* › espigão de acesso ao *Fort de Don Carlos* › *Fort de Don Carlos* › Praia |

Em 1868 é autorizada a demolição da *Ciudadella* e sua conversão em parque público – o *Parc de la Ciudadella* –, que ocorre cinco anos depois, segundo o projecto do arquitecto Josep Fontseré. No âmbito da Exposição Universal de 1888, toma-se a decisão de implantar o recinto da Exposição nesse mesmo espaço, procedendo-se, no entanto, a algumas modificações. Como explica Busquets (2004: 161), de um uso



84. Planta de Barcelona, s/ ref. de autor, levantada no último terço século XVIII (ed. 1889)

A articulação com a frente de água é possibilitada pelo espigão de acesso ao *Fort de Don Carlos*.

do parque quase fechado, com um único acesso, passa-se a um esquema mais aberto, recuperando-se o eixo vertical já previsto no projecto de Fontseré – o *Saló de Sant Joan* – para acesso ao recinto da Exposição.

É então criada uma ponte pedonal metálica sobre a linha de caminho de ferro e sobre o *Passeig del Cementiri*, estabelecendo a articulação entre o *Parc* e outro espaço expositivo, criado junto à frente de água: a *Secció Marítima*<sup>27</sup>.

Prolongando a Exposição até à frente de água, a *Secció Marítima* estava situada entre o *Fort de Don Carlos* (restaurado para a Exposição) e a praia, contemplando outros edifícios evocativos da temática marítima e constituindo uma zona a partir da qual se podia apreciar e desfrutar da paisagem da frente de água, bem como das actividades balneares e portuárias (Fava, 2004: 99).

Resumindo, a Exposição contemplava três áreas: *Saló de Sant Joan*, o *Parc da Ciutadella* e a *Secció Marítima*, segundo a seguinte sucessão de espaços:

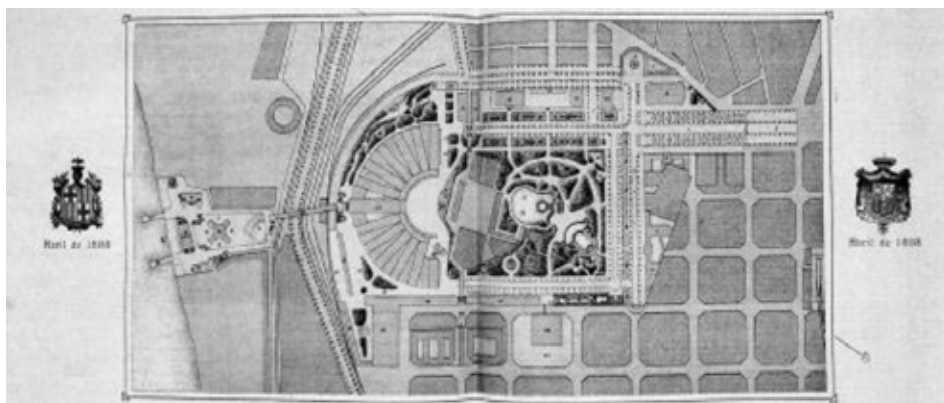
*Saló de Sant Joan* › *Parc de la Ciutadella* › ponte metálica › *Secció Marítima* › Praia |

É esta sequência de espaços que possibilita a articulação com a frente de água.

<sup>27</sup> Através da ponte metálica de acesso à *Secció Marítima* verifica-se a ultrapassagem de um factor de ruptura, neste caso o factor infraestrutura (dupla barreira constituída pela linha de caminho de ferro e via correspondente à actual *Ronda del Litoral*). Estaríamos assim na presença de uma situação de acesso à frente de água do tipo 2.



85. Ponte de conexão entre a sede da Exposição e a *Secció Marítima*



86. Planta da Exposição Universal de 1888, nos terrenos da anterior *Ciudadella*, desenhada por Josep Fontseré  
A articulação com a frente de água é possibilitada através da ponte metálica de acesso à *Secció Marítima*.

Mediante consulta ao *Sistema d'informació i gestió de l'Art Públic de Barcelona* constatamos que a estrutura 5 (Bcn) integra uma grande concentração de arte pública pertencente ao período “*de la demolició de la muralla a l'Expo de 1888*”, tanto no acesso ao recinto da Exposição (*Saló de Sant Joan*), como no *Parc de la Ciutadella*.

O Arco de Triunfo marca simbolicamente o início deste eixo e ao mesmo tempo assinala a entrada da Exposição, a partir do *Eixample*. Por sua vez, a *Secció Marítima* assinala simbolicamente a terminação do eixo, bem como a entrada da Exposição, do lado de Mar.

Estamos na presença de um **eixo monumental e de uma sequência de espaços de carácter cénico**, que, tal como podemos comprovar no *Sistema d'informació*, desde esta época até à actualidade, continua a receber intervenções de arte pública. O *Parc de la Ciutadella* constitui-se assim como um *contentor de escultura* (Remesar, 2002).

Através da cartografia podemos concluir que a ponte metálica de acesso à *Secció Marítima* terá sido retirada cerca de 1940. Numa carta de 1928, ainda é possível observar a ponte metálica bem como a área correspondente à *Secció Marítima*. Esta mesma área foi posteriormente ocupada pelo *Hospital de Infeciosos* (actual *Hospital del Mar*), construído em 1929-30<sup>28</sup> e que já aparece numa carta de 1935, ainda com a ponte. Este equipamento não justificaria, provavelmente, uma ligação ao *Parc de la Ciutadella*; de facto, na última das cartas consultadas, de 1944, já só aparece o *Hospital*, sem a ponte.



87. Relação entre o *Parc de la Ciutadella* e a frente de água  
(a) s/ referência de autor, 1928 (extracto); (b) Ajuntament de Barcelona, 1935 (extracto); (c) Ajuntament de Barcelona, 1944 (extracto)

Por outro lado, as posteriores modificações com vista à instalação do jardim zoológico no *Parc de la Ciutadella* requereram o seu encerramento, perdendo-se definitivamente a continuidade com a frente de água<sup>29</sup>.

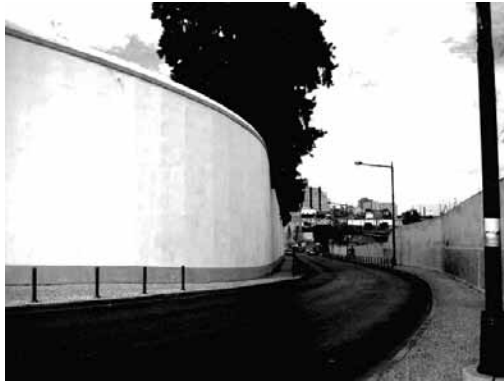
Actualmente, no âmbito do *Parc de la Barceloneta*, na proximidade do espaço correspondente à *Secció Marítima*, existe uma estrutura em viaduto, que segundo os arquitectos autores deste espaço – Jordi Henrich i Olga Tarrasó – deixa preparada a “re-conexão” entre o *Parc de la Ciutadella* e o Mar. Julgamos estar na presença de uma estrutura evocativa da antiga ponte metálica de ligação entre *Parc de la Ciutadella* e a *Secció Marítima* e de articulação com a frente de água.



88. Estrutura em viaduto no actual *Parc de la Barceloneta*

28 Informação constante do Site do *Parc de Salut Mar* (Consultado em 31 Agosto 2010).

29 Segundo Busquets (2004: 156), um dos espaços do *Parque de la Ciutadella* já era utilizado em 1898 como jardim zoológico; não obstante, o grande incremento do uso zoológico em detrimento do seu uso como parque procede dos anos 1970.



# 5

*“Si las vías curvas son realmente más pintorescas y ofrecen cuadros curiosos, las rectas son de un efecto más monumental que es la expresión esencial que toman las ciudades que quieren afirmar su grandeza y su poder” (Jaussely, 1907: 10).*

Para além das especificidades dos sistemas de espaços públicos que compõem as estruturas de articulação com a frente de água, outros aspectos, no âmbito morfológico, contribuem para caracterizar a articulação com a frente de água na cidade de Lisboa.

Analisados os aspectos comuns às estruturas – nomeadamente a sua organização ao longo de um eixo transversal à frente de água<sup>1</sup>, agregador de sistemas de espaços públicos de movimento e permanência –, focaremos seguidamente a investigação nos aspectos que as diferenciam.

Começamos por estudar a **forma das estruturas de articulação e sua influência na visualização da frente de água**.

Estudamos depois o **perfil transversal como um aspecto caracterizador das estruturas de articulação** – para além do seu significado como elemento gráfico – que nos informa acerca de questões quantitativas (dimensões das estruturas), mas também qualitativas (tipo e utilização dos espaços que as constituem).

Por definição, todas as estruturas articulam determinadas polaridades na cidade com a frente de água. Mas conquanto estabelecem estas conexões,

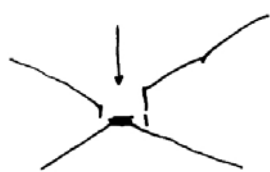
1 Com excepção, como vimos, das estruturas 9 e 11 (desenvolvimento ao longo de **mais de um eixo**), 10 (desenvolvimento ao longo de um **eixo paralelo à frente de água**) e 15 (desenvolvimento ao longo de um **eixo paralelo e perpendicular à frente de água**).



estabelecem também determinado tipo de relações morfológicas com a sua envolvente urbana. Com base nos conceitos de *Town integration* e *Site integration* (Costa, 2002)<sup>2</sup> propomos posteriormente duas escalas para a análise da integração com a envolvente: **integração com os tecidos confinantes** e **integração com a cidade**.

## FORMA DAS ESTRUTURAS DE ARTICULAÇÃO

Consideramos a forma das estruturas de articulação o modo como se implantam no território os seus eixos agregadores, com base numa linha recta ou com base numa linha sinuosa. Temos assim: **1) estruturas em linha recta**; **2) estruturas sinuosas**, podendo esta sinuosidade ser mais ou menos acentuada.



Relativamente aos espaços lineares (ruas, avenidas, entre outros), diversos autores procedem a esta distinção, argumentando sobre as formas urbanas que consideram mais vantajosas. A forma recta aparece em diversos autores associada a um crescimento planeado e a forma sinuosa a um crescimento mais informal.

Tal como Jaussely (1907), também Stübben (1906) e Sitte (1996) propõem que, tal como no passado, as cidades adoptem mais alinhamentos de ruas curvas e irregulares, para proporcionar vistas dinâmicas, em constante mudança<sup>3</sup>.



Chegamos assim a um novo dado: a **relação entre a morfologia e as qualidades visuais do espaço**. Na investigação e neste tema em concreto interessa-nos explorar o modo como a forma das estruturas – com base numa linha recta ou sinuosa – influencia a apreensão da frente de água.

Por definição, todas as estruturas possuem a frente de água como fim comum (e como factor referencial) e todas contemplam a sua visualização.

Estruturas em linha recta apresentam condições<sup>4</sup> para que a frente de

<sup>2</sup> Estes dois conceitos são adoptados e desenvolvidos por Costa (2002) – a partir dos dois níveis de planeamento propostos por Unwin: *Town planning* e *Site planning* – com o fim de avaliar a integração ou segregação dos espaços criados no âmbito de operações de reconversão de áreas portuárias.

<sup>3</sup> Sobre traçados irregulares ver o importante estudo desenvolvido por Dias Coelho (2002), no âmbito da sua tese de doutoramento.

<sup>4</sup> Para além da forma, outros aspectos condicionam o modo como a frente de água é visualizada – daí que argumentemos que as estruturas “apresentam condições” para que a frente de água seja visualizada de um determinado modo. Ao longo da investigação, teremos oportunidade de ir explorando os aspectos que influenciam a visualização da frente de água nas estruturas.

água possa ser visualizada de forma constante; estruturas sinuosas apresentam condições para que a frente de água seja “descoberta” progressivamente, de forma fraccionada.



#### 90. Estrutura 18

Estruturas em linha recta, com diferença de cota entre o seu início e terminação e sem obstáculos visuais possibilitam uma visualização contínua da frente de água ao longo do percurso principal de articulação.



#### 91. Estrutura 13

Estruturas sinuosas possibilitam uma visualização da frente de água em apenas algumas partes do percurso.

*Relação entre a forma das estruturas de articulação e a malha urbana envolvente*

Através da observação da Planta Síntese para a cidade de Lisboa, verificamos de imediato a existência de diferentes tipos de malhas urbanas, tanto ao longo da frente de água, como na cidade em geral.

Observando também a Planta Síntese para Barcelona, verificamos que a grelha ortogonal correspondente ao *Eixample* abrange grande parte do território e que a uma maior homogeneidade na malha urbana corresponde uma maior semelhança morfológica entre as diferentes estruturas de articulação; contrariamente a Lisboa, onde as estruturas apresentam uma maior diversidade morfológica.

A partir de uma leitura bidimensional, podemos assim concluir que a uma maior diversidade de malhas urbanas corresponde uma maior diversidade morfológica nas estruturas de articulação.

Por outro lado, considerando **malhas urbanas homogéneas as que correspondem a uma forma única de organização espacial, reflectindo uma determinada acção – planeada – sobre o território**; verificamos que, todas as estruturas de articulação que integram, total ou parcialmente, malhas urbanas homogéneas, têm como base uma linha recta (mesmo que estas mesmas malhas integrem também arruamentos curvilíneos).

No âmbito territorial que definimos como frente de água, identificamos para a cidade de Lisboa as seguintes malhas urbanas homogéneas:

**Restelo**

Estruturas abrangidas: 1 – 2

**Baixa**

Estruturas abrangidas: 9

**Parque das Nações**

Estruturas abrangidas: 17 – 18 – 19 – 20

E em Barcelona, como já vimos, grande parte do território é formado por uma única malha urbana homogénea:

***Eixample***

Estruturas abrangidas: 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8 – 9 – 10 (Bcn)<sup>5</sup>.

Dentro da lógica referida, todas as estruturas que se integram no *Eixample* são em linha recta.

Dentro da categorização formal das estruturas verificamos uma particularidade: algumas estruturas em linha recta podem inflectir, num ponto, noutra direcção, prosseguindo novamente em linha recta. Estas

<sup>5</sup> Apenas uma das estruturas de articulação em estudo para Barcelona – estrutura 1 (Bcn) (*Rambla de Badal — Carrer A*) – não se integra na malha do *Eixample*. Duas estão parcialmente integradas, pois têm início no *Eixample*, atravessando também o *Casco Antigo da cidade*: a estrutura 3 (Bcn) (*Plaça de Catalunya — Moll de les Drassanes*) e a estrutura 4 (Bcn) (*Plaça d'Urquinaona — Moll d'Espanya*).

estruturas poderão possuir uma leitura como estruturas sinuosas.

É o que acontece, por exemplo com a estrutura 3 (Bcn) (*Plaça de Catalunya — Moll de les Drassanes*), que tem início no *Eixample*, em linha recta, mas inflecte ao encontrar o Casco Antigo, prosseguindo depois através da *Rambla*, até à frente de água, também em linha recta.

## PERFIL TRANSVERSAL

O perfil transversal revela-nos, no âmbito morfológico, diversas informações sobre as estruturas de articulação.

Por um lado, aspectos quantitativos: a largura e a altura em determinados pontos das estruturas, bem como a relação proporcional entre estes dois parâmetros<sup>6</sup>.

Por outro lado, aspectos qualitativos: o tipo e a utilização dos espaços compõem as estruturas.

O perfil transversal permite-nos comparar diferentes estruturas, mas também, dentro da mesma estrutura, eventuais variações nos espaços<sup>7</sup>.

Dentro da caracterização qualitativa, consideramos **largura das estruturas de articulação** a medida entre os planos verticais delimitadores do espaço público (fachadas, muros, ou outros elementos de demarcação de propriedade privada) nos espaços de movimento ao longo do eixo agregador<sup>8</sup>.

Numa mesma estrutura, a largura pode ser constante ou sofrer variações devido ao alargamento dos espaços de movimento, mas também devido à intersecção com os espaços de permanência.

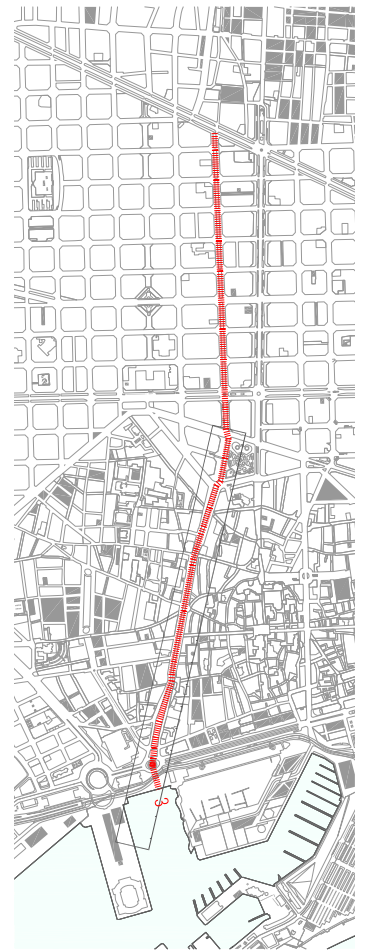
Consideramos **altura das estruturas de articulação**, num determinado ponto, a medida dos planos verticais delimitadores do espaço público. Dado que esta é variável, também a altura da estrutura será variável<sup>9</sup>.

6 Na obra *El espacio urbano*, Krier (1981: 26) aborda os efeitos do perfil transversal, bem como dos diferentes tipos de fachadas, sobre o espaço urbano.

7 Dado que os perfis foram delineados por troços de espaço homogéneos, consoante estas variações, uma estrutura pode ter um ou mais perfis transversais.

8 Desta forma, a largura das estruturas de articulação corresponde à cota numérica indicada nos perfis transversais, nas Fichas de Trabalho.

9 Não sendo esta uma investigação de cariz quantitativo, não nos interessa encarar a altura como valor absoluto e calcular, por exemplo, valores médios de altura nas estruturas de articulação. Interessa-nos sim verificar, através do perfil transversal, as dinâmicas de altura que se verificam ao longo da estrutura: se é constante ou se sofre mais ou menos variações; se existem pontuações do espaço, através de elementos mais elevados. Será assim fundamental observar as estruturas como um todo, conjugando a análise do perfil transversal com outros elementos, tais como as fotografias da edificação e de percurso, a fotografia aérea da estrutura e fundamentalmente o perfil longitudinal.

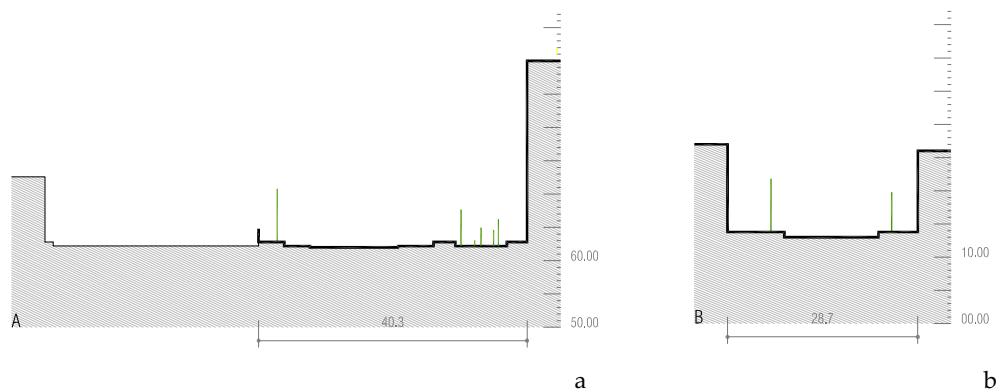


92. Inflexão na estrutura 3 (Bcn)

Relativamente à altura, verificam-se duas situações: 1) os dois planos verticais delimitadores possuem uma altura aproximada, ocorrendo uma simetria em relação ao eixo agregador; 2) um dos planos é significativamente mais alto que o outro, ocorrendo uma assimetria em relação ao eixo agregador.

### 93. Estrutura 3

(a) assimetria em relação ao eixo agregador; (b) simetria em relação ao eixo agregador



Em princípio, uma maior simetria e também uma maior semelhança nos planos delimitadores origina uma maior noção de encaminhamento em direcção à frente de água.

Este aspecto poderá ser reforçado pela largura das estruturas. Estruturas mais estreitas potenciam um enquadramento da frente de água mais direccionado e, por conseguinte, um maior encaminhamento em direcção à frente de água.

Verificamos assim que outro dos factores, para além da forma, que contribui para o modo como a frente de água é visualizada, é a relação entre a largura e a altura dos planos delimitadores, ao longo das estruturas.

A **proporção entre a largura e a altura**, num determinado ponto, é outro dos aspectos quantitativos informados pelo perfil transversal.

Se, tal como no tema anterior, confrontarmos o perfil transversal das estruturas com a sua envolvente urbana, verificamos: 1) dentro de uma malha urbana homogénea, as estruturas tendem a apresentar um perfil transversal constante (mesma largura e altura homogénea<sup>10</sup> ao longo da estrutura); 2) estruturas pertencentes à mesma malha urbana homogénea possuem perfis transversais semelhantes.

Estas duas premissas, bem como a ocorrência de uma maior uniformidade entre as estruturas de articulação que integram uma mesma malha urbana verifica-se relativamente às malhas homogéneas identificadas para a cidade de Lisboa (Restelo, Baixa e Parque das Nações). Mas confirma-se de forma ainda mais evidente na malha do

<sup>10</sup> E, por sua vez, uma maior simetria nos planos verticais delimitadores do espaço público.

*Eixample*, em Barcelona.

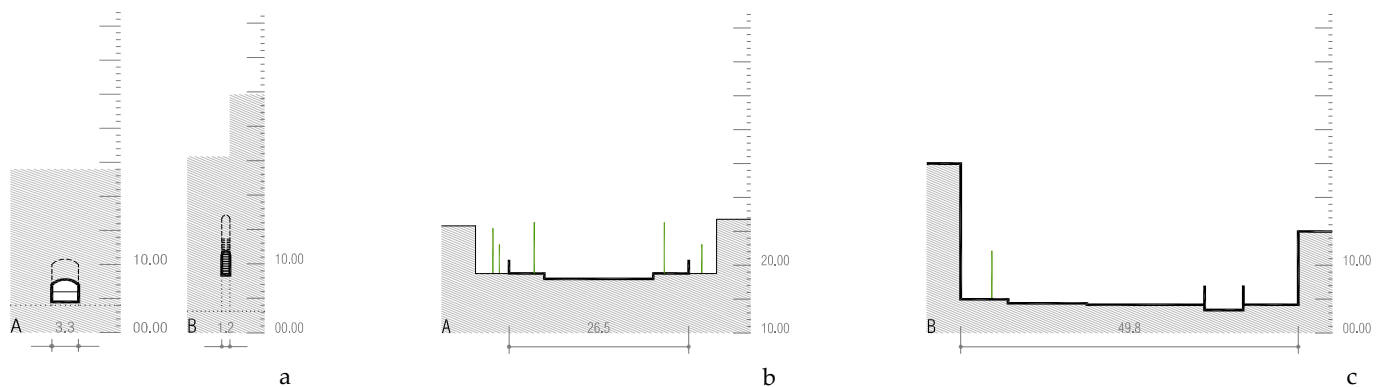
Todas as estruturas em estudo para Barcelona que pertencem ao *Eixample*<sup>11</sup> verificam então as seguintes características: 1) estruturas em linha recta 2) estruturas com perfis transversais semelhantes; 3) cada estrutura com um perfil transversal genericamente constante relativamente à largura; variável, mas com poucas discrepâncias, relativamente à altura.

Passando agora para uma abordagem de carácter qualitativo, podemos observar o tipo de espaços que integram as estruturas, do ponto de vista da utilização. Identificamos 3 tipos de perfis transversais:

a. Pedonal

b. Pedonal + viário

c. Pedonal + viário + ferroviário



Em cada um destes tipos de perfis, podemos ainda verificar determinadas particularidades, tais como a existência ou não de faixas de estacionamento, a ocorrência de vegetação e a forma como esta se encontra posicionada, ou ainda as características topográficas no sentido transversal (existência de muros de suporte, entre outros aspectos).

Podemos ainda aferir a proporção de cada uma destas valências nas estruturas (predominantemente pedonal, predominantemente viária, ou se há equilíbrio entre ambas), bem como a organização relativa dessas mesmas valências, que nos traduzirão, por sua vez, diferentes acepções de espaço público.

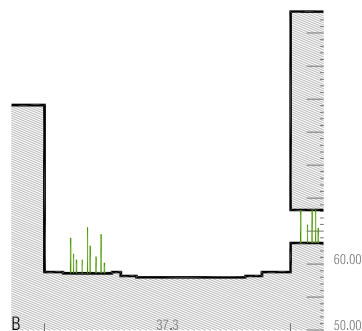
94. Tipos de perfil transversal  
(a) pedonal (estrutura 10);  
(b) pedonal + viário (estrutura 2);  
(c) pedonal + viário + ferroviário (estrutura 5).

11 Como já referimos, em Barcelona, 9 das 10 estruturas estão total ou parcialmente integradas na malha do *Eixample*.

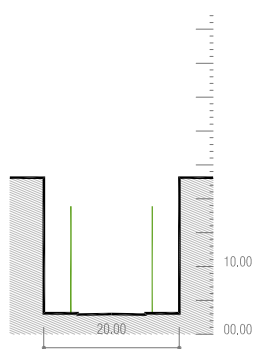
95. Perfil transversal em diferentes aceções de espaço público

(a) perfil transversal da Avenida Infante Santo e bloco habitacional; (b) perfil transversal do *Eixample* e fragmento da quadrícula de Cerdà, segundo o plano de 1859. O paradigma modernista da utilização de *pilotis* (com vista à libertação do solo, para espaços de lazer) está presente nos edifícios da Avenida Infante Santo.

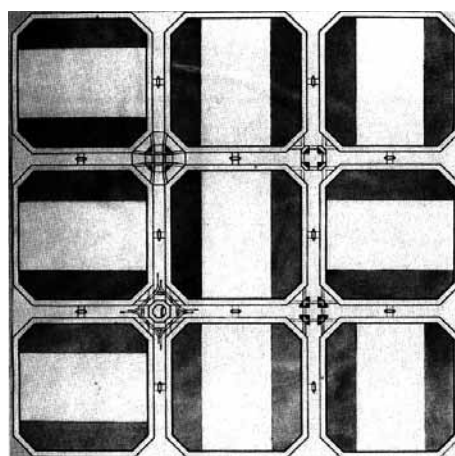
Todas as ruas que compõem o *Pla Cerdà*, com algumas exceções, medem 20m. Cerdà defendia a igualdade de larguras, por ser "*una de las variables que más directamente influyen en la expropiación..., en la eficiencia de la circulación, en el precio de las áreas industriales y por último en la salubridad de las casas*". Era necessário "*evitar las preferencias y los monopolio naturales de algunas calles a costa de otras, que serían consecuencia de la desigualdad de anchura*" (Cerdà, em Grupo 2C, 2009: 21). A altura das edificações não deveria ser superior à largura das ruas, dando origem a um perfil uniforme de 20mx20m.



a



b

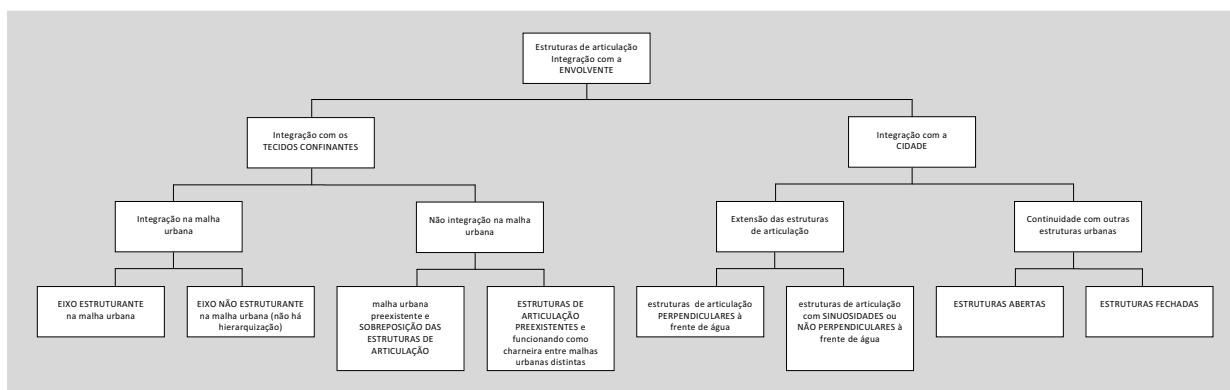


## INTEGRAÇÃO COM OS TECIDOS CONFINANTES

**Como integração com os tecidos confinantes entendemos o tipo de relação morfológica que as estruturas de articulação estabelecem com a malha urbana envolvente.**

Consideramos que existe **integração na malha urbana (1)** quando a estrutura de articulação e respectivo sistema de espaços públicos fazem parte de uma malha urbana homogénea. Consideramos que existe **não integração na malha urbana (2)** quando a estrutura de articulação e respectivo sistema de espaços públicos não fazem parte de uma malha urbana homogénea<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> A maior parte das estruturas atravessa diferentes contextos urbanos, pelo que podem incluir mais do que uma das situações referidas (integração ou não integração na malha urbana). Por exemplo, as estruturas no intervalo entre a 18 e a 20, apenas verificam uma integração na malha urbana no espaço correspondente ao Parque das Nações.



96. Estruturas de articulação: integração com a envolvente



Como exemplo de integração na malha urbana (1), observemos as seguintes estruturas:

**Estrutura 1 (Avenida D. Vasco da Gama — Praia de Algés);**

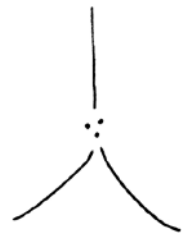
**Estrutura 2 (Jardim Ducla Soares — Jardim da Torre de Belém).**

Ambas se encontram integradas no conjunto urbano do Restelo, cuja malha é composta por dois tipos de eixos: radioconcêntricos e transversais à frente de água (dentro dos quais se integram as duas estruturas).

Para além de verificarem a condição de integração numa malha urbana homogénea, estas estruturas possuem inclusivamente um papel relevante nessa mesma malha, correspondendo a eixos estruturantes, na medida em que: a) a sua largura é superior à dos restantes eixos; b) são os únicos eixos de toda a malha do Restelo a efectivar a articulação com a frente de água; c) possuem carga simbólica (incluem arte pública).

A presença de arte pública pode sublinhar o tipo de integração com os tecidos confinantes.

Na estrutura 1, os elementos posicionados no espaço de encontro da Avenida D. Vasco da Gama com a Avenida do Restelo: *Mahatma Gandhi* (1), *Torso de homem* (2) e *Torso de mulher* (3), vêm sublinhar o encontro entre dois eixos estruturantes da malha urbana, bem como o prolongamento para o interior do território da estrutura, através da Avenida das Descobertas (integração com a cidade).



a



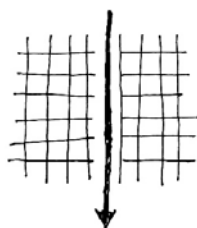
b



c

97. Estrutura 1: colocação de arte pública sublinhando a integração com os tecidos confinantes

(a) *Mahatma Gandhi* (1); (b) *Torso de homem* (2); (c) *Torso de mulher* (3).



Nos casos de integração na malha urbana nem sempre as estruturas de articulação correspondem a eixos estruturantes. Por exemplo, todas as estruturas de articulação que integram a malha do *Eixample* detêm, do ponto de vista morfológico, a mesma importância que os restantes eixos transversais (não existe hierarquização). Ao contrário do que sucede no Restelo, no *Eixample* todos os eixos transversais à frente de água: a) possuem um perfil semelhante; b) efectivam a articulação da cidade com a frente de água; c) possuem carga simbólica.

Vejam agora a não integração na malha urbana (2).

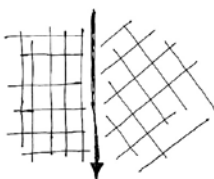
Colocamos duas hipóteses:

**2.1 Malha urbana preexistente** e sobreposição das estruturas de articulação;



**2.2 Estruturas de articulação preexistentes**<sup>13</sup>, funcionando como charneira entre malhas urbanas distintas, correspondentes a etapas de crescimento urbano distintas.

Dentro da primeira hipótese, as estruturas dificilmente estabelecem ligações com os tecidos confinantes; dependendo das suas características e da sua utilização poderão mesmo configurar uma barreira no território. Algumas estruturas indiciam esta última particularidade. É o caso da estrutura 1 (Bcn), mais concretamente no seu prolongamento para o interior do território, através da *Ronda del Mig*<sup>14</sup>. Esta via atravessa grande parte da cidade, sobrepondo-se, em determinados troços, a malhas urbanas preexistentes.



Dentro da segunda hipótese, as estruturas mantêm-se e verifica-se uma adaptação das malhas urbanas que surgem posteriormente. Neste sentido, as estruturas actuam como marcos morfológicos (Capel, 2002), que condicionam a génese e o crescimento de formas urbanas subsequentes. As estruturas de articulação podem adaptar-se progressivamente às malhas urbanas confinantes e a partir delas serem delineadas outras estruturas urbanas.

Para averiguar a segunda hipótese, iremos confrontar as seguintes estruturas de articulação:

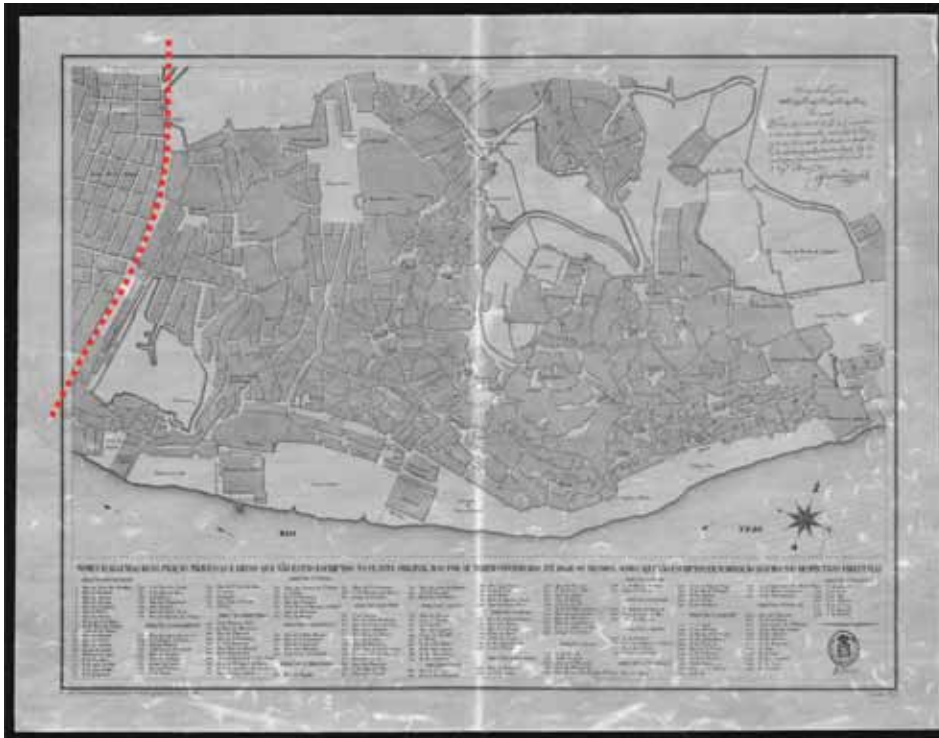
**Estrutura 8 (Rua de São Pedro de Alcântara — Cais do Sodré)**, no troço Rua de São Pedro de Alcântara › Rua da Misericórdia › Rua do Alecrim;

**Estrutura 3 (Bcn) (Plaça de Catalunya — Moll de les Drassanes)**, no troço da *Rambla*.

<sup>13</sup> “La permanencia del trazado viario es verdaderamente asombrosa. Hay caminos prehistóricos que se convirtieron en calles y si conservan así todavía” (Capel, 2002: 79). Através de cartografia histórica, constatamos a preexistência de algumas das estruturas de articulação, que aparecem total ou parcialmente correspondendo a antigos caminhos ou a estradas primitivas.

<sup>14</sup> Como veremos, por ser possível a continuidade com o interior do território através da conexão com outros eixos urbanos, a estrutura 1 configura uma estrutura aberta.

Estas duas estruturas apresentam, nos troços referidos, um factor em comum: ambas tiveram, num determinado período histórico, um posicionamento imediatamente exterior a uma muralha. O que desde logo indicia que separam diferentes etapas de crescimento urbano, correspondendo a diferentes malhas: a malha urbana contida na cidade amuralhada e a malha exterior à muralha.



98. Planta de Lisboa, João Nunes Tinoco, c. 1650 (ed. 1884)  
Estrutura 8, no troço imediatamente exterior à Cerca Fernandina (entre as actuais Rua de São Pedro de Alcântara e Rua do Alecrim).



99. *Planta de la Ciutat de Barcelona, Fortalesas y Atácos*, s/ referência de autor, s/ data  
Estrutura 3 (Bcn), no troço correspondente à *Rambla*, como espaço linear de separação entre a segunda e a terceira muralhas.

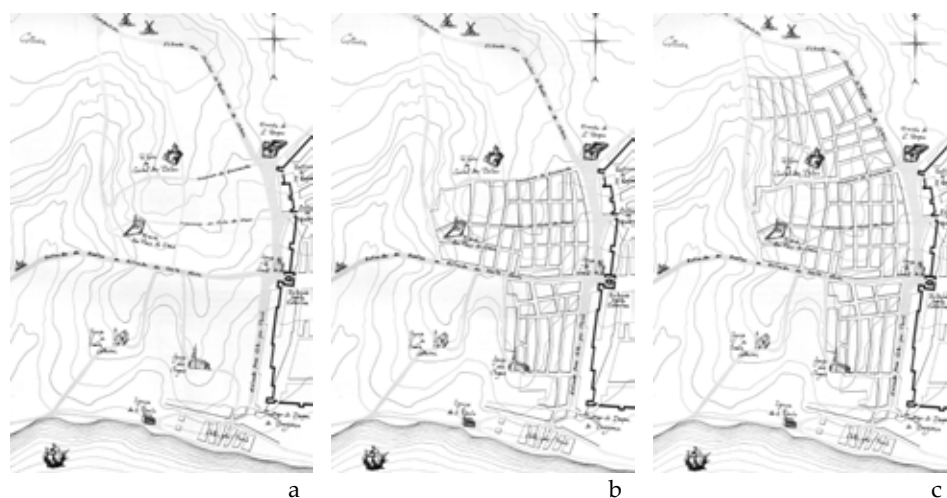
O espaço linear correspondente à actual estrutura 8 já existia, como via de circulação, no final do século XV (Carita, 1990), prolongando-se para norte, através da Estrada dos Moinhos de Vento e separando a cidade amuralhada contida na Cerca Fernandina (construída entre 1373 e 1375) dos seus arrabaldes a poente.

Será nestes arrabaldes que tem lugar, na primeira metade do século XVI, a construção da Vila Nova de Andrade<sup>15</sup> e posteriormente o Bairro Alto de São Roque<sup>16</sup>, correspondendo, no seu conjunto, ao actual Bairro Alto.

Assim, o espaço linear correspondente à estrutura 8, ao mesmo tempo que relacionava a cidade com o Rio, funcionava como eixo separador, mas também articulador<sup>17</sup> entre duas malhas distintas.

#### 100. Área a poente da Cerca Fernandina

(a) principais vias de circulação no final do séc. XV; (b) primeira fase de urbanização do Bairro Alto (Vila Nova de Andrade); (c) segunda fase de urbanização do Bairro Alto (Bairro Alto de São Roque).



15 A Vila Nova de Andrade corresponde à primeira fase de urbanização do Bairro Alto, com início na primeira metade do século XVI, desenvolvendo-se primeiro entre as margens do Rio e as Portas de Santa Catarina; depois ao longo da antiga Estrada de Santos, até à actual Rua do Século, constituindo duas malhas independentes: *“a independência das malhas que se desenvolvem a sul e a norte da antiga Estrada de Santos (Camões — Loreto) explica-se por corresponder a diferentes fases de crescimento de orientação. Na planta de Tinoco, da segunda metade do século XVII, pode ainda observar-se a clivagem entre as duas malhas separadas pela velha Estrada de Santos já que a zona sul será profundamente alterada após o Terramoto de 1755”* (Carita, 1990: 23).

16 O Bairro Alto de São Roque corresponde à segunda fase de urbanização do Bairro Alto, com início na segunda metade do século XVI, desenvolvendo-se a norte da actual Travessa da Queimada. Também aqui se verificam alterações na malha urbana: *“a intenção de estabelecer uma continuidade entre a primitiva zona do bairro e os novos terrenos urbanizados na zona de S. Roque é evidente. Embora organizados no sentido transversal, os quarteirões que se desenvolvem a norte da Travessa da Queimada mantêm a mesma malha rectangular, com uma métrica de loteamento idêntica e igual estrutura hierárquica entre ruas e travessas. A descontinuidade entre as duas zonas deve ter resultado, em parte, tanto pela adaptação da malha a terrenos já aforados pelos Andrades, na primeira metade do século XVI, como a preexistências do local”* (Carita, 1990: 27).

17 Para além da sua função defensiva, vimos já o papel das muralhas como estruturas de articulação entre as cidades e a sua envolvente não construída, possibilitando através das suas aberturas o único contacto físico e visual entre essas duas realidades.

Também em Barcelona, o espaço linear correspondente à *Rambla* separava a cidade contida na muralha de Jaume I (segunda muralha<sup>18</sup>, construída entre 1260 e 1295) dos seus arrabaldes a poente: o *Raval*.

A muralha do *Raval* (terceira muralha, construída entre 1358 e 1477) irá abarcar o *Raval* e respectivos equipamentos e instituições religiosas que aí se localizavam<sup>19</sup>; a cidade amplia-se para poente, passando a dispor no seu recinto de uma vasta área semi-urbanizada e bem defendida, para futuras expansões (Busquets, 2004: 66).

Este espaço linear de separação entre as duas muralhas dará origem à *Rambla*, mediante a sua urbanização no século XV, transformando-se, segundo Busquets (2004: 68) no “*primer espacio urbano de gran dimensión para el paseo, el ocio y las ferias o mercados ocasionales*”, permanecendo até à actualidade como espaço de passeio. A *Rambla* torna-se simultaneamente numa linha de orientação da cidade em direcção ao Mar e na mais importante entrada pelo porto (Meyer, 1999: 125).

Voltando aos sistemas de espaços públicos das estruturas, vemos que, na estrutura 8, os espaços de permanência posicionam-se perifericamente aos espaços de movimento, com excepção da Praça do Duque da Terceira e Cais do Sodré, junto à frente de água.

O mesmo sucede com a estrutura 3 (Bcn), constituída, no troço em análise, por um único espaço de movimento (*Rambla*), perifericamente ao qual se posicionam os espaços de permanência, com excepção da *Plaça del Portal de la Pau* e do *Moll de les Drassanes*, junto à frente de água.

A estrutura 8 apenas contempla elementos de arte pública em espaços de permanência<sup>20</sup>. Assim, os únicos elementos que intersectam a estrutura, conferindo-lhe um sentido de pontuação final, são os posicionados centralmente naqueles dois espaços: *Duque da Terceira* (122), na Praça do Duque da Terceira e a obra *ao Leme (ao Pescador)* (123), no Cais do Sodré.

Na estrutura 3 (Bcn) existem elementos de arte pública não só nos espaços de permanência periféricos à estrutura, mas também no próprio espaço da *Rambla* (espaço de movimento). Também esta estrutura contempla uma pontuação final através de um elemento de arte pública, o *Monument a Colom*, central na *Plaça del Portal de la Pau*.

18 Consideramos a primeira muralha de Barcelona a muralha romana.

19 Busquets (2004: 65) refere-se a um padrão de arrabaldes – falsos burgos – nas cidades europeias, albergando residência e trabalho que não cabiam na área amuralhada, ou instituições de maior escala, como conventos e hospitais que não temiam localizar-se fora da cidade e asseguravam assim um funcionamento mais autónomo; era este o caso do *Raval* barcelonês.

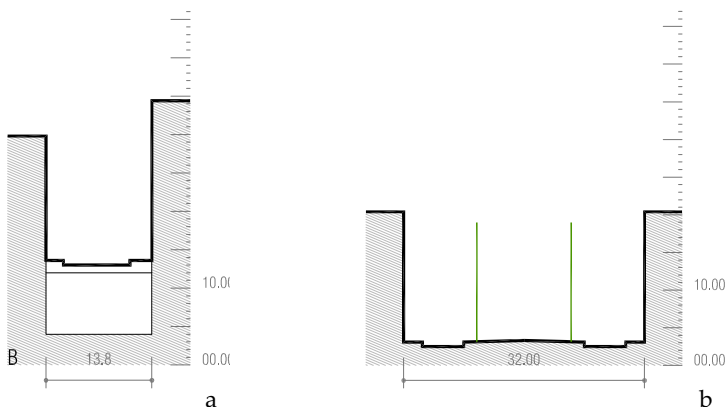
20 Com excepção da obra *Vitrine* (121), localizada num tapume de um edifício em obras na Rua do Alecrim aquando do trabalho de campo, mas que ao momento de escrita da Tese não se encontrava já nesse espaço.

### 101. Perfil transversal das estruturas em análise

(a) estrutura 8: perfil pela Rua do Alecrim; (b) estrutura 3

(Bcn): perfil pela *Rambla*

A estrutura 8 apresenta uma componente maioritariamente viária. A componente pedonal é mais acentuada na *Rambla*, que para além dos passeios laterais, possui também área de passeio ao centro.



Provavelmente a condição de eixo preexistente, antes explorada, explica o posicionamento de espaços de permanência periféricos (não interferindo com este mesmo eixo), em ambas as estruturas.

Esta variante morfológica – espaços de permanência periféricos ao eixo agregador – resulta num eixo agregador contínuo. Na estrutura 8, as características topográficas permitem visualizar o próprio eixo, a frente de água e o *Duque da Terceira*, como ponto de fuga, ao longo da estrutura.

Na estrutura 3 (Bcn), sendo a topografia praticamente plana, não existe visualização do próprio eixo nem da frente de água; o ponto de fuga é conferido pelo *Monument a Colom* cujas características físicas<sup>21</sup> o tornam visível a partir da estrutura de articulação, de outros pontos da cidade e inclusivamente a partir do Mar.

### Rótulas

A Praça do Duque da Terceira na estrutura 8 e a *Plaça del Portal de la Pau* na estrutura 3 (Bcn), com os respectivos monumentos que as pontuam, constituem espaços fulcrais na articulação com a frente de água. Logo, constituem **espaços fulcrais na estrutura em pente, pela sua condição de espaços de intersecção entre a lógica vertical e a lógica horizontal**. Designaremos este tipo de situações como **rótulas**.

A partir deste conceito, podemos identificar conjuntos de estruturas de articulação ligadas entre si, dentro da *estrutura em pente*. Relacionados com as duas estruturas agora em estudo, temos os seguintes conjuntos:

<sup>21</sup> Desde a base ao ponto mais alto, o monumento mede 60 m.

**Lógica vertical:**

Estrutura 8 (Rua de São Pedro de Alcântara — Praça do Duque da Terceira)

Estrutura 9 (Rossio — Praça do Comércio)

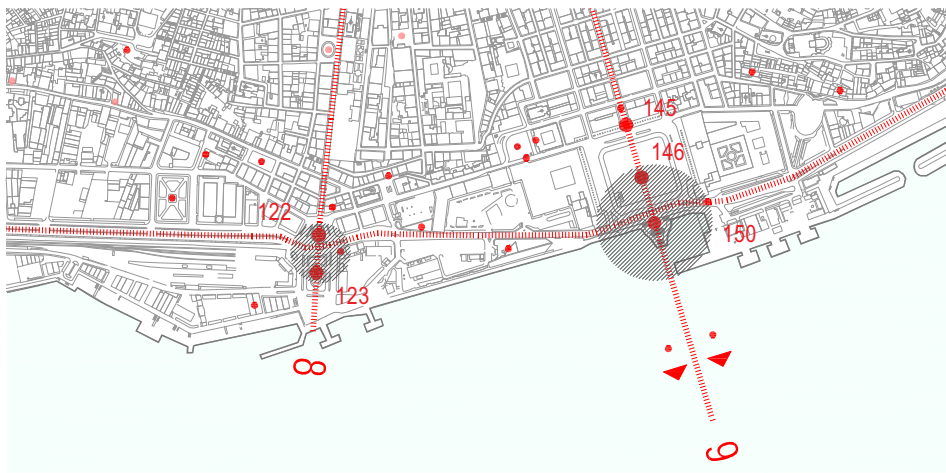
**Lógica horizontal:**

Praça do Duque da Terceira › Avenida da Ribeira das Naus › Praça do Comércio

**Rótulas com arte pública:**

Praça do Duque da Terceira [*Duque da Terceira* (122) + *ao Leme* (123)]

Praça do Comércio [*Arco da Rua Augusta* (145) + *D. José I* (146) + *Cais das Colunas* (150)]



102. Lisboa: estruturas de articulação ligadas entre si, por rótulas

**Lógica vertical:**

Estrutura 2 (*Plaça d'Espanya* › *Parl.lal* › *Plaça de les Drassanes*)

Estrutura 3 (*Plaça de Catalunya* › *Rambla* › *Plaça del Portal de la Pau*)

Estrutura 4 (*Plaça d'Urquinaona* › *Via Laietana* › *Plaça d'Antoni Lopez*)

Estrutura 5 (*Passeig de San Joan* — *Parc de la Ciutadella*)

**Lógica horizontal:**

*Plaça de les Drassanes* › *Passeig de Josep Carner* › *Plaça del Portal de la Pau* › *Passeig de Colom* › (*Plaça Duc de Medinaceli*)<sup>22</sup> › *Plaça d'Antoni Lopez* › *Passeig d'Isabel II* › *Pla de Palau* › *Avinguda del Marquês de l'Argentera* › *Parc de la Ciutadella*

22 Espaço de permanência periférico.

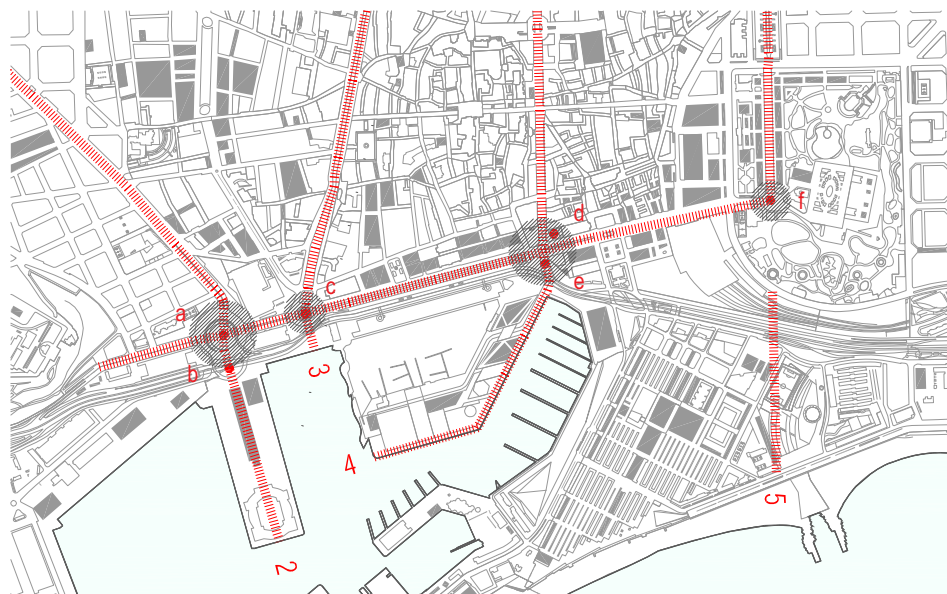
### Rótulas com arte pública:

*Plaça de les Drassanes [Volcà del Paral.lel (a) + Ones (b)]*

*Plaça del Portal de la Pau [Monument a Colom (c)]*

*Plaça d'Antoni Lopez [A López i López (d) + Cap de Barcelona (e)]*

*Parc de la Ciutadella [Barcelona a Prim (f)]*



103. Barcelona: estruturas de articulação ligadas entre si, por rótulas

Por vezes as estruturas podem ser ligadas através de um **espaço único**, ao longo da lógica horizontal. É o caso das estruturas 16 a 18, ligadas pelo Passeio de Neptuno; ou das estruturas 16 a 20, ligadas pela Alameda dos Oceanos.

### INTEGRAÇÃO COM A CIDADE

Designaremos **integração com a cidade** a forma como as estruturas de articulação com a frente de água se ligam a áreas mais interiores do território, ou seja, a forma como a frente de água é “exportada” para polaridades mais distantes na cidade. A integração com a cidade depende de dois factores: **1) a extensão (comprimento) das estruturas de articulação; 2) a sua continuidade com outras estruturas urbanas.**

Uma maior extensão das estruturas não implica necessariamente uma ligação a áreas urbanas mais distantes da frente de água.



Nas estruturas em linha recta e perpendiculares à frente de água, quanto maior é a sua extensão, mais distância da frente de água atingem. Já nas estruturas com sinuosidades e/ou não perpendiculares à frente de água, o distanciamento da frente de água é proporcional à sua extensão.

Quanto à continuidade, as estruturas de articulação que se prolongam através de outras estruturas urbanas<sup>23</sup>, possibilitando a ligação a áreas mais distantes da frente de água, para o interior do território, serão designadas como **estruturas abertas**.

Por sua vez, as estruturas de articulação que não contemplam um prolongamento para o interior do território serão designadas como **estruturas fechadas**.

Em estruturas abertas, a arte pública pode reforçar a integração com a cidade.

Por exemplo, quando posicionada nas estruturas de prolongamento para o interior do território, criando uma continuidade visual entre os diferentes espaços articulados e a frente de água.

Através da articulação entre estruturas distintas, a estrutura 9 (Rossio — Cais das Colunas) atravessa todo o espaço urbano. O posicionamento de arte pública nos pontos de conexão entre diferentes eixos reforça a integração com a cidade.

A arte pública pode proporcionar uma continuidade não apenas com o interior do território, mas também com o exterior da cidade.

A presença de elementos simbólicos na margem sul do Tejo tais como o *Pórtico da Lisnave* (152) e o *Cristo Rei* (153) possibilita uma aproximação visual entre os dois contextos divididos pelo Rio, reforçando a noção de cidade de duas margens. Elementos como a *Ponte 25 de Abril* (75) e a *Ponte Vasco da Gama* (243) possibilitam inclusivamente uma aproximação física entre estes dois contextos.

A aproximação com o exterior pode também ocorrer através do posicionamento de arte pública imediatamente fora dos limites da cidade, como sucede na estrutura 1 (Avenida D. Vasco da Gama — Praia de Algés), com elementos de arte pública já pertencentes a Algés: *Cascata* (4) e *Ronda do dia* (5), ou, prolongando física e visualmente a estrutura em direcção à frente de água, o posicionamento da *Torre de controlo* (6), no passeio marítimo de Algés.



104. Relação entre a extensão das estruturas, forma e perpendicularidade à frente de água

A estrutura 15 possui uma extensão superior à estrutura 20; contudo, as duas estruturas articulam a frente de água com exactamente a mesma área urbana, a Praça José Queirós (assinalada na imagem).

<sup>23</sup> A delimitação da extensão das estruturas de articulação foi definida pela sua pertença a uma determinada lógica urbana, bem como por uma homogeneidade de características. E ainda pela percepção que aquelas permitem da frente de água (mesmo que não constante ao longo de toda a estrutura), para além da ligação física que estabelecem.

É por este motivo que consideramos determinadas estruturas urbanas como um prolongamento e não como pertencendo às estruturas de articulação com a frente de água: a) porque pertencem a outra lógica urbana; b) porque já não contemplam uma relação visual com a frente de água.



a

105. Arte pública reforçando a aproximação com o exterior (a) na estrutura 9 [(*Pórtico da Lisnave* (152); *Cristo Rei* (153); *Ponte 25 de Abril* (75)]; (b) na estrutura 1 [*Cascata* (4); *Ronda do dia*; (5) *Torre de controlo* (6)].

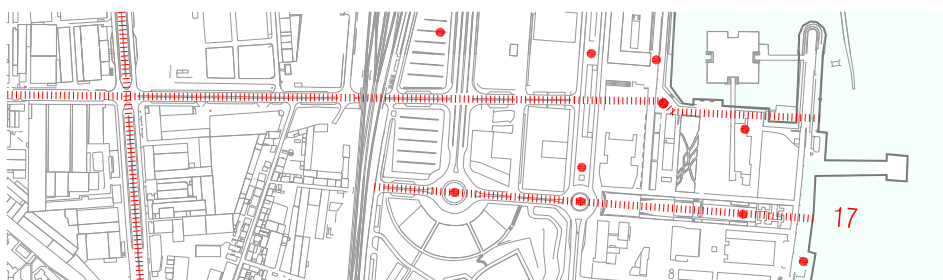


b

As estruturas de articulação fechadas, por serem intersectadas por algum tipo de incidente físico (linha de caminho de ferro, espaços verdes, espaços privados, entre outros) ou simplesmente por não estabelecerem conexões com outras estruturas urbanas, não proporcionam uma continuidade da frente de água com o interior do território.

106. Estrutura 17: estrutura de articulação fechada

A linha de caminho de ferro impede a continuidade com o interior do território.



Mediante os factores antes referidos – forma, extensão e continuidade – cada estrutura de articulação permite um determinado prolongamento da frente de água para o interior do território. Em alguns casos a articulação é mais profunda, noutros casos a articulação dá-se com contextos mais próximos.

Por sua vez, o conjunto das estruturas de articulação define, em cada cidade, um determinado grau de prolongamento da frente de água para o interior do território.

Mas para uma melhor compreensão do prolongamento da frente de água para o interior do território teremos que ter em consideração, para além do ponto de vista físico, o ponto de vista visual. Só com a conjugação destes dois vectores poderemos compreender, em todos os

seus âmbitos, a “exportação” da frente de água para a cidade. Podemos então proceder a uma comparação das duas cidades em estudo.

Em Lisboa, devido a uma topografia mais acidentada, a frente de água é apreendida a partir de mais pontos da cidade; em algumas estruturas, a visualização da frente de água é inclusivamente contínua.

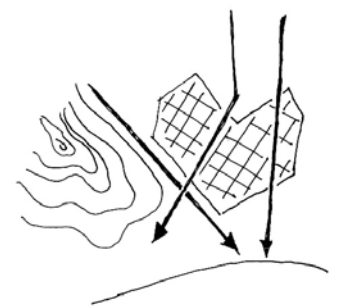
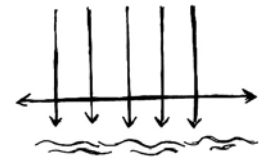
Todavia, factores como: a) existência de estruturas de articulação sinuosas, não perpendiculares à frente de água, por vezes pouco extensas e nem sempre contemplando uma continuidade com outras estruturas; b) uma significativa extensão da frente de água encontra-se vedada por infraestruturas portuárias e, em alguns casos, a continuidade do acesso é interrompida pela dupla barreira rodo-ferroviária; contribuem para que, apesar de uma mais dinâmica relação visual com a frente de água, se verifiquem algumas deficiências na sua articulação física com o interior do território.

A cidade de Barcelona possui uma menor relação visual com a frente de água; com excepção de duas pequenas cadeias de lombas uma vez superado o *Llano*, a topografia é pouco acentuada, pelo que, de uma forma geral, apenas é possível visualizar a frente de água praticamente junto à mesma.

Quanto à articulação física da cidade com a frente de água, podemos identificar duas situações distintas:

Em cerca de metade da cidade – da *Villa Olímpica* ao Rio *Besòs* –, a malha do *Eixample* possibilita uma uniforme “exportação” da frente de água para o interior do território. Factores como: a) estruturas de articulação em linha recta, perpendiculares à frente de água, mais extensas e contemplando continuidade com outras estruturas; b) acesso físico público à frente de água em toda a extensão da cidade, até ao *Moll de Barcelona* (onde começa a frente portuária vedada); contribuem para que, apesar de uma frente de água menos visualizada que em Lisboa, esta parte da cidade esteja fisicamente melhor articulada com o interior do território.

Na outra metade da cidade – da *Villa Olímpica* ao Rio *Llobregat* – o *Eixample* não permite uma articulação da cidade com a frente de água, tal como descrita nos moldes anteriores. Por um lado, devido ao fechamento da frente de água pelas infraestruturas portuárias, a ocidente do *Moll de Barcelona* (resultantes da progressiva ampliação do porto para oriente do *Port Vell*). Por outro lado, devido à presença do Casco Antigo e de *Montjuïc*; embora constituindo estruturas físicas de naturezas distintas, ambos funcionam como obstáculos ao prolongamento do *Eixample* em direcção ao Mar. Assim, a articulação é garantida não por uma malha uniforme, mas por eixos transversais<sup>24</sup> que rompem, pontualmente, a malha urbana e abrem a frente de água à cidade.



24 Ronda del Mig (estrutura 1); Avinguda del Paral.lel (estrutura 2); Rambla (estrutura 3); Via Laietana (estrutura 4).



107. Ponte em *Camp de la Bota*

# 6

*“Consciência do movimento: qualidades que tornam o observador sensível ao seu próprio movimento real ou potencial, através dos sentidos visuais e cinestésicos. (...) Uma vez que **uma cidade é apreendida através do movimento**, estas qualidades são fundamentais”* (Lynch, 1989: 120) (sublinhado da autora).

*“Movement is fundamental to understanding how places function. Pedestrian flows through public space are both at the heart of the urban experience and important in generating life and activity. (...) A basic distinction can be made between vehicular and pedestrian movement. (...) car-based movement is pure circulation; pedestrian movement is circulation but also permits economic, social and cultural exchange”* (Carmona et al, 2001: 201).

*“L'espace fait morphologiquement sens pour nous selon les mouvements qu'il rend possibles; il nous apparaît comme une constante invitation au mouvement, comme un partenaire dans un dialogue qui prend la forme d'une promenade”* (Szántó, 2010: s/p).

Ao longo da investigação, temos vindo a abordar as características morfológicas das estruturas de articulação, tendo em conta os efeitos destas mesmas características em determinados aspectos relacionados com a vivência do espaço.

Observámos primeiramente a relação entre a morfologia urbana e a visualização da frente de água nas estruturas de articulação. Veremos agora a relação entre a morfologia urbana e o movimento, nomeadamente **a forma – mais ou menos directa – através da qual as estruturas estabelecem a conexão com a frente de água** que designaremos como **velocidade de articulação**.

Do ponto de vista do cidadão observador, será a rapidez com que é possível chegar à frente de água, percorrendo as estruturas de articulação. Retomamos assim o conceito de percurso principal de articulação como a forma mais directa para atingir a frente de água.

Em função de determinados factores, a articulação com a frente de água poderá ser mais rápida ou mais lenta. Neste capítulo, abordaremos esses mesmos factores, mas também a forma como se processa essa influência.

Desde logo, a composição dos sistemas de espaços públicos é um dos factores que determina a velocidade de articulação nas estruturas. Nestes sistemas, a presença de arte pública pode constituir um factor retardador da velocidade de articulação. A **arte pública como pausa nos sistemas de espaços públicos** das estruturas é assim o primeiro tema abordado.

Seguidamente, demonstramos como a **topografia** – mais concretamente a inclinação das estruturas – se constitui como um factor fundamental na velocidade de articulação. Dentro deste tema, exploramos alguns aspectos relacionados com a vivência do espaço: a noção de percurso plano e a noção de encaminhamento em direcção à frente de água.

Consoante o tipo e a distância das polaridades urbanas em articulação com a frente de água à própria frente de água, as estruturas configuram distintas escalas de articulação, correspondentes, por sua vez, a distintas velocidades de articulação. Assim, debruçamo-nos posteriormente nas **escalas de articulação**, a partir da distinção entre **articulação à escala infraestrutural** e **articulação à escala do traçado urbano**.

Detemo-nos por fim na **continuidade – física e visual – dos percursos de articulação com a frente de água**, bem como nos factores que interrompem essa continuidade, alterando, potencialmente, a velocidade de articulação.

## COMPOSIÇÃO DOS SISTEMAS DE ESPAÇOS PÚBLICOS E ARTE PÚBLICA COMO PAUSA

A composição dos sistemas de espaços públicos, nomeadamente a quantidade e a qualidade dos espaços de permanência é um dos aspectos que pode ter influência na velocidade de articulação.

Retomando a definição de espaços de movimento como espaços que possibilitam uma deslocação e de espaços de permanência como espaços que possibilitam uma pausa na deslocação, poderá existir uma relação entre a quantidade de espaços de permanência e a velocidade de articulação: quanto menos espaços de permanência integram as estruturas, mais rápida será a articulação.

Desta forma, sistemas simplificados de espaços públicos podem configurar uma articulação mais directa (maior rapidez na articulação), em estruturas constituídas apenas por um espaço de movimento; ou por um espaço de movimento e um espaço de permanência.

Para além da quantidade, também o posicionamento dos espaços de permanência poderá ter influência na velocidade de articulação.

Espaços de permanência interrompendo o eixo agregador<sup>1</sup> implicam uma pausa mais acentuada nos percursos; espaços de permanência posicionando-se perifericamente ao eixo agregador<sup>2</sup> não são obrigatoriamente percorridos, pelo que poderá não existir pausa no percurso.

Por fim, as próprias características dos espaços de permanência podem implicar uma maior ou menor velocidade de articulação. Por exemplo, os *contentores de escultura* (Remesar, 2002) podem originar uma pausa mais acentuada no percurso<sup>3</sup> que espaços de permanência mais integrados no tecido urbano, como largos ou pequenas praças.

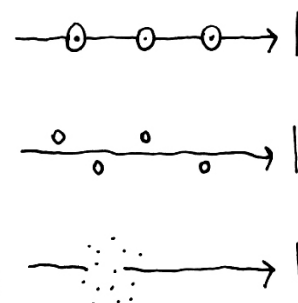
**A presença de arte pública nos sistemas de espaços que integram as estruturas configura uma pausa na articulação com a frente de água.**

Esta pausa pode ser interpretada no sentido meramente físico, na medida em que pode implicar, efectivamente, uma paragem no percurso de acesso à frente de água – para contemplar ou para vivenciar uma determinada intervenção; mas pode também ser interpretada no sentido simbólico, na medida em que a arte pública se constitui como uma excepção no espaço urbano, pontuando-o simbolicamente.

Em espaços de movimento, a presença de arte pública poderá então retardar o movimento (a deslocação). Em espaços de permanência, a presença de arte pública poderá acentuar a pausa, retardando, portanto a velocidade de articulação. Designaremos esta situação – arte pública em espaços de permanência – **como dupla pausa na articulação**<sup>4</sup>.

Os sistemas de espaços públicos das estruturas de articulação não são apenas os que integram o percurso principal de articulação, mas sim toda a rede de espaços que com ele se conecta fisicamente.

Da mesma forma, os elementos de arte pública que conferem carga simbólica às estruturas não são apenas os posicionados ao longo do percurso principal de articulação, mas todos os que se posicionam até



1 Variante 1.1) no posicionamento dos espaços de permanência relativamente aos espaços de movimento.

2 Variante 1.2) no posicionamento dos espaços de permanência relativamente aos espaços de movimento.

3 A interposição de *contentores de escultura* às estruturas poderia inclusivamente constituir uma barreira, caso contemplasse um fechamento físico do espaço. Porém, nenhum dos exemplos configura essa situação: nenhum dos *contentores de escultura* que se interpõem a estruturas possui fechamento físico; e nenhum dos *contentores de escultura* em que existe fechamento físico se interpõe a espaços de movimento.

4 Tal como podemos observar nos elementos gráficos (Volume II), a maior parte dos 250 elementos de arte pública posiciona-se em espaços de permanência. Em algumas estruturas, a arte pública surge inclusivamente apenas em espaços de permanência.

500 m de distância do eixo agregador<sup>5</sup>, que designaremos como **arte pública periférica**<sup>6</sup>.

O posicionamento periférico pode acentuar a condição da arte pública como retardadora da velocidade de articulação, na medida em que pode representar um desvio físico, ou apenas visual, a partir do percurso principal de articulação<sup>7</sup>.

#### *Arte pública como pausa na frente de água*

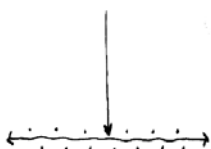
Através da análise da Planta Síntese (Lisboa), verificamos que o território que delimitámos como frente de água integra a maior parte dos elementos de arte pública considerados (173 em 250).

Por outro lado, várias estruturas de articulação contemplam uma maior incidência de arte pública na frente de água<sup>8</sup>; algumas terminam inclusivamente em *contentores de escultura* (Remesar, 2002).

O mesmo ocorre em Barcelona. Com base no *Sistema d'informació i gestió de l'Art Públic* verificamos claramente uma elevada ocorrência de elementos de arte pública na frente de água.

Uma predominância de arte pública na frente de água pode significar uma pausa mais acentuada na terminação das estruturas. Esta pausa mais acentuada dever-se-á também a uma topografia mais plana junto da frente de água (factor que podemos comprovar nos perfis longitudinais) e às qualidades inerentes à própria frente de água, potenciando uma velocidade de passo mais lenta e uma solicitação ao passeio.

Considerando a arte pública como pausa, poderíamos induzir que estruturas com mais espaços de permanência e mais arte pública configurariam sempre uma articulação mais lenta com a frente de água.



5 Como referimos anteriormente (capítulo 2, subcapítulo sobre “Critérios para a selecção de 250 elementos de arte pública”), foram considerados elementos de arte pública posicionados até 500 m do eixo agregador das estruturas, com excepção dos seguintes elementos (visíveis a mais de 500 m): *Ponte 25 de Abril* (75), *Pórtico da Lisnave* (152), *Cristo Rei* (153) e *Ponte Vasco da Gama* (243).

6 Este tema será desenvolvido posteriormente no capítulo 7, no âmbito do subcapítulo “Posicionamento de arte pública nas estruturas de articulação”.

7 Nas Fichas de Trabalho, o posicionamento de arte pública fora do percurso principal pode ser identificado não só pela planta, mas também pelos espaços em branco nas sequências de percurso (desvios a partir do percurso principal de articulação).

8 A relação entre o posicionamento de arte pública no âmbito definido como frente de água e o acesso à frente de água nas estruturas será explorada posteriormente, no subcapítulo dedicado à “Relação entre o âmbito definido como frente de água e o acesso físico público”.





108. Arte pública como pausa na frente de água

*La Pareja* (Lautaro Díaz, 2002).

Segundo este raciocínio, a estrutura mais lenta seria a estrutura 8 (Rua de São Pedro de Alcântara — Cais do Sodré), pois é a que integra mais arte pública (26), portanto a *mais carregada* simbolicamente.

Em primeiro lugar, a quantidade de arte pública não é proporcional à carga simbólica presente nas estruturas. Por outro lado, não existe uma relação numérica entre a carga simbólica e a velocidade de articulação.

Dependendo das suas características físicas e da relação que estabelece com o espaço urbano, um só elemento pode ter muito mais impacto numa estrutura que uma grande quantidade de elementos de arte pública. Vejamos por exemplo a relevância que os *Gasómetros da Fábrica da Matinha* (193) assumem na estrutura 16 (Avenida Marechal Gomes da Costa — Passeio de Neptuno), como referência visível a partir de todo o percurso de articulação (e a partir da sua envolvente urbana, em geral).

Deveremos também salvaguardar que nem sempre a arte pública constitui uma pausa na articulação.

Observemos, por exemplo, a estrutura 12 (Avenida Mouzinho de Albuquerque), onde a *Ponte de Tirantes* (160) para além do seu carácter fortemente referencial no território é, antes de mais, um elemento infraestrutural – **infraestrutura como arte pública**. Cumprindo a função de facilitar o trânsito rodoviário, esta estrutura possibilita uma articulação mais directa com a frente de água e acentua o movimento.



109. Infraestrutura como arte pública

(a) *Ponte* (160) na Avenida Mouzinho de Albuquerque;  
 (b) *Ponte* em *Camp de la Bota*. Esta estrutura encontrava-se inicialmente na *Plaça de les Glòries Catalanes*; após a intervenção de que esta praça foi alvo, c. 1990, foi removida para a zona do *Camp de la Bota*, onde já não cumpre a sua função inicial, mas permanece como memória.

O mesmo sucede, por exemplo, com a intervenção *El volcà del Paral.lel* em Barcelona, associada a uma das saídas do *Cinturó del litoral* – **arte pública associada a infraestrutura**. Existe aqui também uma componente infraestrutural que possibilita, tal como no exemplo anterior, uma articulação mais directa com a frente de água.



110. Arte pública associada a infraestrutura

(a) *Painéis no viaduto da Avenida D. João II* (236); (b) *El volcà del Paral.lel (La Carbonera)* (Pedro Barragán e IMPU, 1992).

Para avaliar uma eventual influência da arte pública na velocidade de articulação, deveremos então, em cada caso, atender às características específicas dos objectos em questão e à sua relação com a envolvente.

Por outro lado, as estruturas de articulação com a frente de água constituem um todo urbano, composto por uma multiplicidade de factores.

É através da conjugação destes factores que se deverão discutir os diferentes aspectos que fazem parte da vivência do espaço, entre os quais a velocidade de articulação.

## TOPOGRAFIA

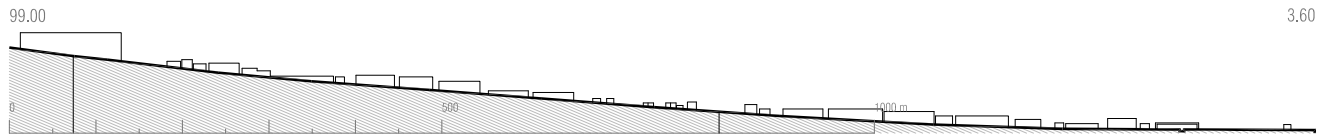
A topografia constitui um importante factor na caracterização das estruturas e possui um papel determinante na velocidade de articulação.

Comparando os perfis longitudinais das diferentes estruturas, podemos constatar que todas apresentam uma diferença de cota entre o início do percurso principal de articulação e a frente de água. Sendo a cota de início de percurso superior, todas verificam um sentido descendente na direcção da frente de água<sup>9</sup>.

Dado que os percursos se iniciam no momento onde se inicia a

<sup>9</sup> Por sua vez, a cota topográfica ao longo da frente de água (lógica horizontal) não apresenta grandes variações, situando-se entre os 2.00 (Baixa, Cais do Sodré) e os 4.00 (valores ligeiramente superiores na zona oriental).

visualização da frente de água<sup>10</sup>, as cotas de início de percurso<sup>11</sup> vão revelar diferentes pontos de visualização da frente de água na cidade. E os pontos mais altos de visualização da frente de água nas estruturas de articulação.



Mas a influência da topografia prende-se não com a diferença de cota entre o início das estruturas e a frente de água, mas sim com a inclinação, factor que verdadeiramente influencia a velocidade de articulação; pelo que teremos também de considerar a extensão física das estruturas. Mais concretamente, o comprimento dos diferentes percursos de articulação<sup>12</sup>.

Para ilustrar este pressuposto, comparemos as seguintes situações:

Percurso correspondente ao Arco da Conceição, na estrutura 10 (troço da Cerca Moura paralelo à Ribeira);

Percurso correspondente à Rua Augusta, na estrutura 9 (Rossio — Cais das Colunas).

111. Estrutura 4: perfil longitudinal

Estrutura que apresenta maior diferença de cota entre o início do percurso e a frente de água: em 1500 m, passa da cota 99.00 à cota 3.60.

O que resulta numa inclinação média de 6%, embora em alguns troços (Calçada da Ajuda) a inclinação seja de 12%.



a



b

10 Nos casos em que – devido a uma topografia predominantemente plana ou a barreiras visuais – não existe essa percepção, junto de um elemento referencial no espaço urbano.

11 Nas Fichas de Trabalho, nos perfis longitudinais, a cota de início de percurso corresponde à cota indicada no canto superior esquerdo.

12 Por conseguinte, a extensão das estruturas será outro factor que influencia a velocidade de articulação. Para além de fazer variar a inclinação, quanto mais curta é uma estrutura, menos tempo demora, potencialmente, a percorrer.

112. Inclinação e velocidade de articulação

(a) Arco da Conceição; (b) Rua Augusta: perfil longitudinal.

Ambos os percursos apresentam uma diferença de cota entre o seu início e a frente de água<sup>13</sup> de aproximadamente 8 m. Contudo, a primeira estrutura resolve a diferença de cota (através de escadas), numa extensão de cerca de 20 m, o que resulta num percurso consideravelmente inclinado. A segunda resolve a mesma diferença de cota numa extensão de aproximadamente 1000 m (extensão 50 vezes superior), o que resulta num percurso praticamente plano e potencialmente mais lento.

Quanto maior é a inclinação, maior rápido será o passo, nos percursos pedonais (e também o poderá ser nos percursos viários, ainda que de forma menos significativa); mais rápida será portanto, potencialmente, a velocidade de articulação<sup>14</sup>.

No universo das 20 estruturas de articulação temos diferentes dinâmicas topográficas, configurando distintas inclinações e potenciando diferentes velocidades de articulação.

Em alguns casos a inclinação é constante, sendo também a velocidade de articulação potencialmente constante. Noutros casos, a inclinação sofre variações, potenciando diferentes velocidades, na mesma estrutura. Um acidente topográfico resultará sempre numa quebra da continuidade e numa diminuição da velocidade de articulação<sup>15</sup>.

Em algumas situações, as inclinações não são – do ponto de vista do cidadão observador – perceptíveis, pelo que as estruturas são **percebidas como planas**. No universo das 20 estruturas em estudo, as 3 estruturas que percebemos como planas possuem as seguintes características:

Estrutura 5 (Avenida de Ceuta — Doca de Santo Amaro): variação de cota entre 9.80 e 3.90, numa extensão aproximada de 1700 m = inclinação média de 0,35%;

Estrutura 9 (Rossio — Cais das Colunas): variação de cota entre 10.00 e 2.50, numa extensão aproximada de 1000 m = inclinação média de 0,80%;

Estrutura 14 (Rua Gualdim Pais — Rua do Bispo de Cochim): variação de cota entre 9.00 e 3.60, numa extensão aproximada de 550 m = inclinação média de 0,95%.

Donde concluímos que estruturas com uma inclinação inferior a 1% poderão ser percebidas como planas.

Sublinhemos que em Lisboa se verifica uma prevalência de diferença de cota entre o início das estruturas de articulação (lógica vertical) e a frente de água, correspondendo a inclinações significativas e

13 Na estrutura 10 consideramos a frente de água o espaço imediatamente exterior à anterior Cerca Moura.

14 Uma topografia mais inclinada possibilita um mais rápido acesso à frente de água. Evidentemente que no sentido oposto, a velocidade será mais lenta. Este aspecto não será explorado, dado que nos iremos focar na velocidade de articulação com a frente de água.

15 Analisaremos posteriormente a continuidade nas estruturas de articulação e sua relação com a velocidade de articulação.

perceptíveis no contacto com o território. Pelo contrário, em Barcelona, verifica-se uma prevalência de estruturas percebidas como planas. É por este motivo que a frente de água não é visualizada de imediato nas estruturas; de uma forma geral, é apenas visível na sua proximidade.

Nas duas cidades, a frente de água (lógica horizontal), quase sempre por resultar de aterros, apresenta uma cota pouco variável, sendo portanto percebida como plana.

Não havendo obstáculos visuais, uma maior inclinação possibilitará uma maior visualização da frente de água e em mais pontos do percurso. Uma menor inclinação originará uma menor visualização da frente de água.

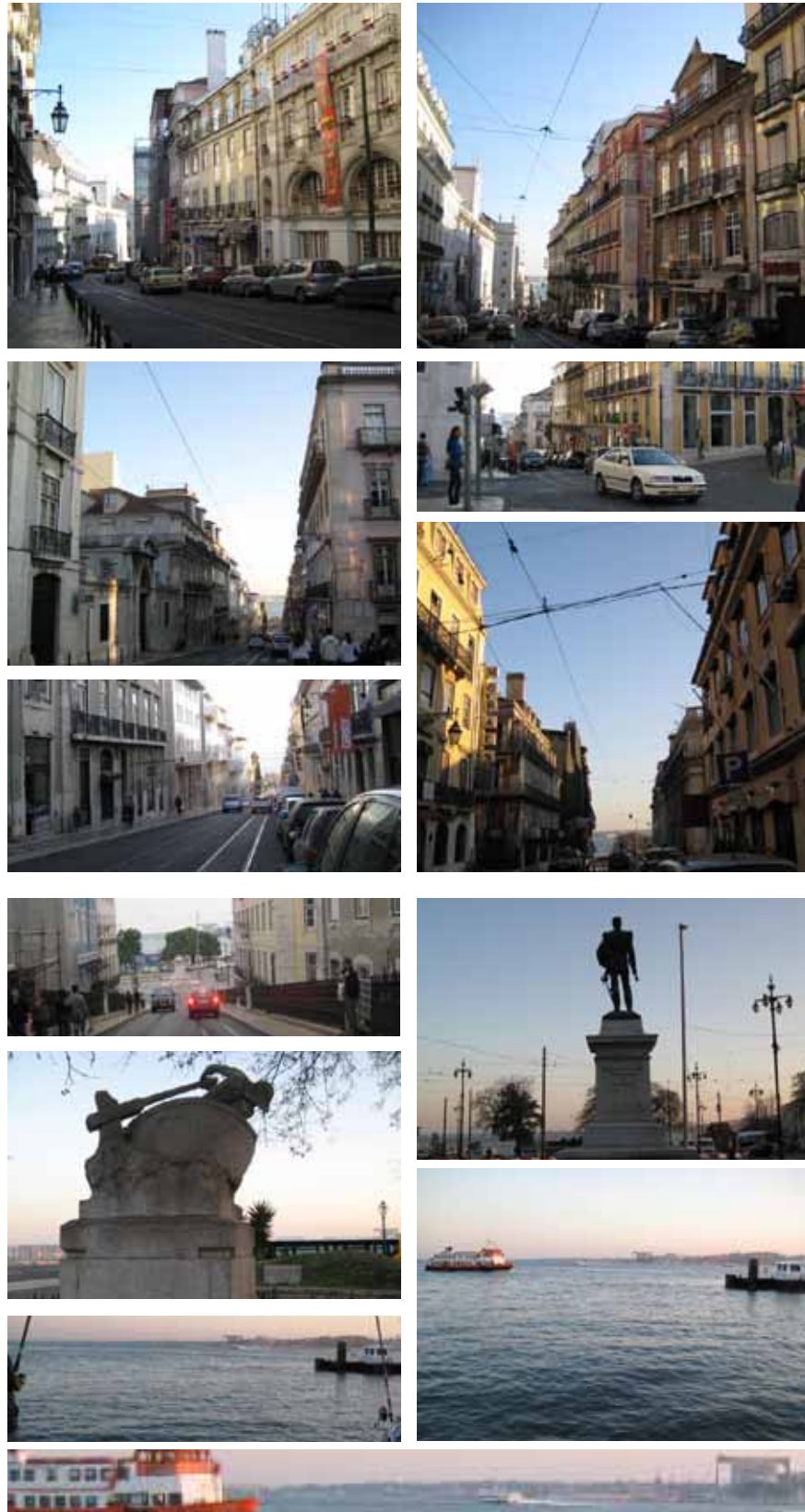
Não obstante, mesmo não sendo visível, **a frente de água pode ser referenciada nas estruturas através de elementos a ela associados**, cuja escala permite a sua visualização nas estruturas.



113. Arte pública referenciando a frente de água em estruturas percebidas como planas  
(a) *Ponte 25 de Abril* (75), na estrutura 5; (b) *Arco da Rua Augusta* (145) e *D. José I* (146), na estrutura 9; (c) infraestruturas portuárias, na estrutura 14; (d) *Monument a Colom* e *Torre de Jaume I*, na estrutura 3 (Bcn).

Observemos agora outro aspecto, também detectável no contacto com o território: a **noção de encaminhamento em direcção à frente de água**.

A altura dos planos delimitadores, a sua simetria ou assimetria em relação ao eixo agregador e a largura das estruturas são factores que, como vimos, influem nessa noção. Mas o factor que mais decisivamente contribuirá para o encaminhamento será uma maior inclinação, implicando, à partida, uma maior velocidade de passo.



114. Estrutura 8: noção de encaminhamento em direcção à frente de água acentuada pelo factor topográfico

Analisando as características desta estrutura, verificamos:

- a) percurso principal estreito e inclinado (troço final 13,50%);
- b) planos delimitadores altos e genericamente simétricos em relação ao eixo agregador;
- c) enfiamentos visuais proporcionados por elementos de arte pública [aparecendo primeiro o *Pórtico da Lisnave* (152), mais a baixo o *Duque da Terceira* (122) e finalmente a obra *Ao Leme* (123)], reforçando a percepção da frente de água.

Concluimos então que a topografia possui uma significativa relevância na experiência do espaço; para além de influenciar a velocidade de articulação, influencia também a visualização e o enquadramento da frente de água nas estruturas.

## ESCALA DE ARTICULAÇÃO

Vimos já que as estruturas de articulação podem estar mais ou menos integradas na malha urbana envolvente. Não existindo uma pertença a uma malha homogénea, poderão funcionar como barreira no território, sem conexões com as malhas urbanas confinantes; ou, pelo contrário, como charneira entre malhas pertencentes a distintos momentos históricos, com as quais estabelecem, no entanto, ligações.

Vimos também que as estruturas podem conectar a frente de água com polaridades mais ou menos distantes no território, dependendo, por um lado, da sua forma e por outro lado, da sua extensão e eventual continuidade com outras estruturas urbanas.

Aos diferentes tipos de integração com os tecidos confinantes (integração e não integração) e com a cidade (estruturas abertas ou fechadas) correspondem diferentes características físicas das estruturas.

**Consoante o tipo de polaridades em articulação com a frente de água, bem como a sua distância à frente de água, as estruturas configuram distintas escalas de articulação, a que corresponderão distintas velocidades de articulação.**

Relativamente à escala de articulação identificamos dois grandes grupos:

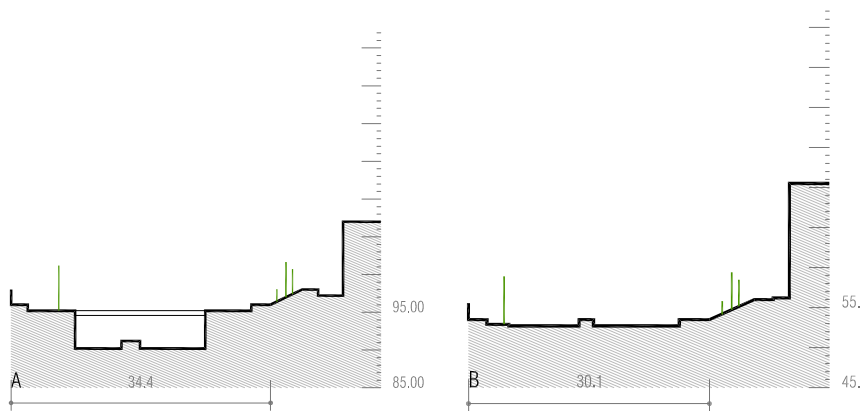
### 1. Articulação à escala infraestrutural

Maior rapidez na articulação: vias rápidas urbanas<sup>16</sup>

Conexão mais directa, de menos polaridades urbanas com a frente de água e fisicamente mais distantes; menor número ou inexistência de espaços de permanência e espaços de movimento com carácter de infraestrutura.

16 Definição de vias rápidas urbanas (de carácter infraestrutural), a partir de Seabra *et al* (2011) e Seco *et al* (2008): normalmente constituídas por faixas de rodagem separadas (segregadas), para cada sentido de tráfego; esta separação é geralmente materializada através de separador central físico; usualmente com mais que uma via de tráfego, em cada faixa de rodagem. Não devem ter circulação pedonal adjacente e os atravessamentos pedonais são desnivelados (subterrâneo ou em viaduto). Pretende-se a maximização da sua capacidade e velocidades de tráfego elevadas.

Este tipo de estruturas de articulação estabelece poucas ou nenhuma conexão morfológica com os tecidos confinantes, podendo mesmo funcionar como uma barreira no território.



115. Estrutura 16: articulação à escala infraestrutural (Avenida Marechal Gomes da Costa)

## 2. Articulação à escala do traçado urbano

Menor rapidez na articulação: vias de acesso local<sup>17</sup>

Conexão, menos directa, de mais polaridades urbanas com a frente de água e fisicamente mais próximas; existência de espaços de permanência interrompendo a estrutura e/ou periféricos; espaços de movimento de menor escala.

Este tipo de estruturas estabelece conexões morfológicas com os tecidos confinantes, os quais articula com a frente de água, através de ramificações a partir do eixo agregador. Estas ramificações podem constituir interrupções ao percurso principal, diminuindo a velocidade de articulação.



a



b



116. Estrutura 11 (Santa Apolónia)

(a) articulação à escala infraestrutural (Avenida Infante D. Henrique); (b) articulação à escala do traçado urbano (Rua do Terreiro do Trigo) (Campo de Santa Clara).

<sup>17</sup> Definição de vias de acesso local, a partir de Seabra *et al* (2011) e Seco *et al* (2008): vias urbanas com apenas uma faixa de rodagem, podendo ter uma ou duas vias e um ou dois sentidos de circulação; vias com menor largura, podendo estar ao nível do passeio. Os atravessamentos pedonais são de nível, podendo ser formais através de passadeiras ou informais, em situações de menor importância. Pretende-se favorecer o tráfego não rodoviário, e a velocidade de circulação deve ser reduzida e adequada à partilha do espaço com os peões.



Vimos anteriormente que todas as estruturas de articulação contemplam uma componente pedonal e uma componente viária<sup>18</sup>. Ou seja, todas as estruturas de articulação são percorriáveis tanto a pé, como através de transporte rodoviário.

Considerando os percursos pedonais mais lentos que os percursos rodoviários<sup>19</sup>, consoante a escala de articulação e o privilégio que é dado a cada um destes percursos, a velocidade de articulação nas estruturas será também mais rápida ou mais lenta.

Na articulação à escala infraestrutural verifica-se uma prevalência da componente viária, em detrimento da componente pedonal, resultando mesmo, em determinados troços, numa hostilidade ao peão (inexistência de atravessamentos de nível). Por este motivo, consideramos a velocidade de articulação, nestas estruturas, como mais rápida.

Na articulação à escala do traçado urbano, independentemente de outros factores (topografia e continuidade) poderem condicionar a fluidez nos percursos pedonais, não se verifica uma prevalência da componente viária em detrimento da componente pedonal, pelo que consideramos a velocidade de articulação, nestas estruturas, mais lenta.

Dependendo das qualidades espaciais dos lugares, pode verificar-se, por vezes, uma maior solicitação ao passeio. Tendo em conta esta afirmação, julgamos pertinente introduzir uma distinção entre o andar e o passear:

*“La promenade - l'une des multiples manières de marcher - est une attitude de marche particulière, où le marcheur/promeneur se rend disponible aux sollicitations des qualités spatiales polysensorielles des lieux qu'il traverse”* (Szántó, 2010: s/p).

A escala de articulação pode deter influência na velocidade de percurso; existem no entanto outros factores relacionados com as qualidades do espaço e com as características físicas das estruturas, que podem potenciar um andar mais rápido ou lento. Não nos interessa aqui aferir aspectos como a velocidade de passo nos percursos, ou obter velocidades rodoviárias médias. O que fundamentalmente nos interessa sublinhar é que as diferentes estruturas, consoante o tipo de articulação que estabelecem possuem também condições para que a articulação possa ser mais rápida ou mais lenta.

Na cidade de Lisboa, a maioria das estruturas contempla uma articulação à escala do traçado urbano. Em Barcelona, prevalece também

18 Como excepções, temos na estrutura 10 (troço da Cerca Moura paralelo à Ribeira), as conexões entre a malha interior (Alfama) e exterior à antiga muralha, unicamente pedonais; a estrutura 5 (Avenida de Ceuta — Doca de Santo Amaro), com uma componente ferroviária, para além das componentes viária e pedonal. Esta via ferroviária, apesar de aparecer apenas numa pequena parte do percurso e de possuir um perfil estreito (não contempla linha de passageiros) vem acentuar o carácter de barreira que já existe, ao longo da lógica vertical.

19 Ignoramos, intencionalmente, a ocorrência de possíveis factores de retardamento de trânsito, tais como filas, semáforos, entre outros, que consideramos não pertencerem ao âmbito da investigação.

a articulação à escala do traçado urbano; temos, todavia, no âmbito da malha do *Eixample*, vias mais directas, mais espaços de permanência periféricos e menos interrupções do eixo agregador.



117. Estrutura 8: articulação à escala do traçado urbano

## CONTINUIDADE

Dentro dos factores que detêm influência na velocidade de articulação, o último factor que iremos analisar encontra-se estritamente ligado à experiência do espaço e ao acto de andar: a continuidade.

Ao longo da investigação, temos vindo a considerar não apenas o acesso físico à frente de água, mas também o acesso visual. Desta forma, também neste ponto, estudaremos a continuidade sob uma perspectiva física, mas também sob uma perspectiva visual.

Os diferentes factores que interrompem a continuidade – física e visual – nas estruturas de articulação serão designados como **factores de ruptura**.

À continuidade física nas estruturas estará associada uma velocidade de articulação tendencialmente constante. Desta forma, as interrupções na continuidade física provocarão também uma alteração da velocidade de articulação.

As interrupções da continuidade visual interferem com a percepção contínua que temos do próprio percurso, mas também da frente de água. Assim, averiguaremos se as estruturas contemplam uma visualização contínua ou fragmentada da frente de água e os motivos de eventuais interrupções.

Notemos que a continuidade nas estruturas poderá ser um factor de qualidade dos espaços, na medida em que possibilita percursos pedonais sem interrupções, logo mais convidativos ao peão. Já no que se refere ao ponto de vista visual, tanto a continuidade como a descontinuidade poderão ser interessantes, na vivência do espaço.

*“The interruption may be a vertical or a horizontal one; a vertical in the form of a monument, a plantation, a fountain, or the like which the eye cannot see beyond; a horizontal in the form of a crossing or dispersing place beyond which the direction of the street changes”* (Stübben, 1893: s/p).

Para a análise da continuidade/interrupção da continuidade física e visual das estruturas de articulação serão considerados os diferentes planos que constituem o espaço público<sup>20</sup>:

**Plano horizontal:**

- Plano de chão (plano horizontal inferior)
- Plano de céu (plano horizontal superior);

**Plano vertical:**

- Planos delimitadores do espaço público<sup>21</sup>.

Começando pelo **plano de chão (plano horizontal inferior)**, dentro dos factores que provocam uma alteração na continuidade física das estruturas incluem-se os já estudados factores de ruptura no acesso à frente de água: 1) infraestrutura; 2) fechamento da frente de água.

Estes dois factores geram uma descontinuidade física no acesso à frente de água, implicando por isso uma alteração na velocidade de articulação. Verifica-se, no entanto, uma diferença entre ambos: o factor infraestrutura constitui um obstáculo transponível<sup>22</sup>; existe uma alteração da velocidade de articulação mas após transposto o obstáculo, a continuidade é retomada. O factor fechamento da frente de água constitui um obstáculo intransponível; pelo que não chega sequer a ocorrer alteração da velocidade de articulação.

Numa perspectiva mais abrangente, em estruturas que contemplam o acesso físico público à frente de água, poderíamos considerar a própria frente de água como um factor de ruptura, constituindo também um obstáculo intransponível.



118. Factores de ruptura no acesso à frente de água  
(a) infraestrutura (a partir do Padrão dos Descobrimentos); (b) fechamento da frente de água (estrutura 7, Avenida 24 Julho); (c) frente de água como ruptura (estrutura 16, Cais da Matinha)

Para além dos factores de ruptura no acesso à frente de água, outros elementos provocam uma interrupção da continuidade física das estruturas, no plano de chão. Esta interrupção pode ser menos acentuada que aquela provocada pelo factor infraestrutura, ainda que alterando

20 Segundo Portas, a actividade do projectista do espaço público posiciona-se “uns 2m abaixo do chão e uns 15 ou 20 acima”; porque se define a partir do plano de chão, refere esta mesma actividade como “o projecto urbano-horizontal – suporte estável para o trabalho no tempo” (Portas, em Caeiro, 2000: 43).

21 Fachadas, muros, ou outros elementos de delimitação de propriedade privada.

22 Como vimos, o factor infraestrutura é composto por uma dupla barreira, a qual contempla três formas de ultrapassagem pedonal: 1) a uma cota inferior à da dupla barreira, em túnel; 2) a uma cota superior à da dupla barreira, em viaduto; 3) à mesma cota da dupla barreira, de nível.

também a velocidade de articulação.

Obstáculos que se interpõem aos percursos, tais como mobiliário urbano e elementos verdes mal posicionados; interrupções ou alterações de pavimento; elementos como escadas, rampas, ou acidentes topográficos que alterem a inclinação do plano de chão; todos estes factores podem alterar a continuidade e por conseguinte a velocidade de articulação.

Notemos que nem sempre as interrupções físicas provocam uma diminuição da velocidade de articulação. Elementos que originem um aceleração do passo no sentido da frente de água originam inclusivamente um aumento da velocidade de articulação.

119. Factores de ruptura no plano de chão

Escadas e rampas interpondo-se aos percursos, potenciando um aumento da velocidade: (a) estrutura 2 (Jardim Ducla Soares); (b) estrutura 18 (Avenida de Pádua); (c) estrutura 11 (Rua dos Caminhos de Ferro).



a



b



c

Os factores de ruptura até aqui referidos têm em comum dois aspectos: por um lado, obrigam a uma transposição física, resultando na alteração da velocidade de articulação (com excepção como vimos, do factor fechamento da frente de água e da própria frente de água); por outro lado, têm ocorrência no plano de chão (plano horizontal inferior).

Identificamos, no entanto, outros factores que não obrigam a uma transposição física, nem alteram a velocidade de articulação, precisamente por não interferirem com o plano de chão. Não deixam de constituir factores de interrupção da continuidade, na medida em que **originam quebras na continuidade visual das estruturas, tendo sido por isso designados como factores de ruptura visual.**

Passando para o **plano de céu (plano horizontal superior)**, vejamos a estrutura 14 (Rua Gualdim Pais — Rua do Bispo de Cochim), mais concretamente o troço Estrada de Chelas › Rua Gualdim Pais.

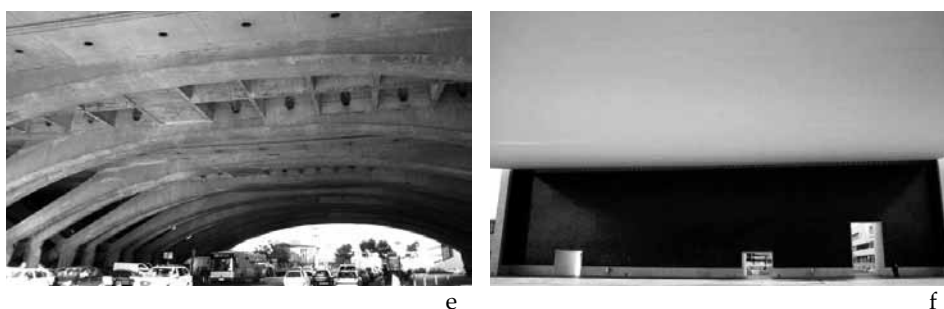
Este troço da estrutura é atravessado superiormente por 3 pontes ferroviárias: *Atravessamento ferroviário* (177); *Atravessamento ferroviário* (178); *Ponte de Xabregas* (175). Estes 3 atravessamentos provocam uma interrupção da continuidade no plano de céu. Podemos inclusivamente considerar a passagem do comboio como um factor de ruptura sonora.



Outros elementos representam factores de ruptura visual e interrompem a continuidade do plano de céu. Para além de atravessamentos ferroviários<sup>23</sup>, viadutos, arcos, ou mesmo determinados elementos de arte pública e mobiliário urbano, existem elementos mais subtis, tais como cabos eléctricos, árvores, que pela sua forma específica configuram uma cobertura contínua, ao longo das estruturas de articulação, interrompendo a visão do plano de céu.

Mas se, por um lado, estes elementos provocam uma interrupção na continuidade visual, por outro lado, podem também ser encarados como elementos de pontuação nas estruturas, contribuindo assim para a unidade do espaço, portanto para a sua continuidade.

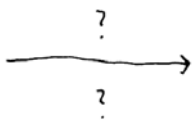
120. Estrutura 14: factores de ruptura visual no plano de céu



121. Factores de ruptura visual no plano de céu

(a) árvores na estrutura 7;  
 (b) cabos eléctricos e candeeiros na estrutura 8; (c) *Arco da Rua Augusta* na estrutura 9;  
 (d) viaduto na estrutura 16;  
 (e) passagem sob a Gare do Oriente na estrutura 19;  
 (f) *Pála do Pavilhão de Portugal* na estrutura 19.

23 Todas as estruturas entre a estrutura 12 e 20 contemplam atravessamentos ferroviários superior ou inferiormente ao plano de chão – com excepção da estrutura 17, a única à mesma cota da via ferroviária, mas que não a chega a cruzar, dado que se inicia depois da mesma. Assim, a via ferroviária nunca se constitui como factor de ruptura física nestas estruturas.



Finalmente, no que se refere aos **planos verticais delimitadores** das estruturas, nem todas possuem uma delimitação vertical definida. Por vezes, esta delimitação é indistinta, como sucede por exemplo em alguns troços da estrutura 12 (Avenida Mouzinho de Albuquerque).

A delimitação vertical através de fachadas da edificação, muros, ou quaisquer outros elementos contribui para a definição espacial das estruturas, bem como do percurso em direcção à frente de água, reforçando por isso a noção de encaminhamento físico.

122. Estrutura 12: delimitação vertical indistinta (Avenida Mouzinho de Albuquerque)



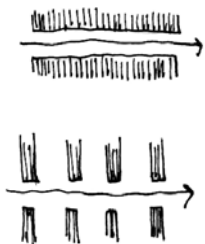
123. Estrutura 13: edificação paralela ao eixo agregador (Avenida Afonso III)

A sinuosidade da estrutura e a sua inclinação originam uma visão fragmentada da frente de água. Não obstante, a homogeneidade das fachadas contribui para a continuidade do percurso e confere uma noção de encaminhamento em direcção à frente de água.



As dinâmicas e as características dos planos delimitadores ao longo dos percursos de acesso à frente de água – homogeneidade ou heterogeneidade nas fachadas, altimetrias e ritmos nas mesmas – definem uma maior ou menor continuidade. Para além dos planos delimitadores, a pontuação através de elementos verticais como árvores, elementos de mobiliário urbano ou de arte pública pode contribuir para a continuidade nas estruturas, para a unidade nos percursos e para a noção de encaminhamento em direcção à frente de água.

O próprio posicionamento da edificação influencia a continuidade dos percursos. Um posicionamento paralelo ao eixo agregador confere uma dinâmica diferente de um posicionamento perpendicular. Por outro lado, um posicionamento regular da edificação configura uma determinada cadência ao espaço urbano, ao contrário das situações em que a edificação aparece sem uma regra definida.



124. Estrutura 6: edificação perpendicular ao eixo agregador (Avenida Infante Santo)



**Tal como os factores de ruptura física incluem os factores de ruptura no acesso à frente de água, também os factores de ruptura visual nas estruturas incluem factores de ruptura na visualização da frente de água.**

As estruturas de articulação podem contemplar uma visualização contínua ou fragmentada da frente de água, dependendo das suas características físicas, nomeadamente da forma, do perfil transversal, ou da sua topografia.

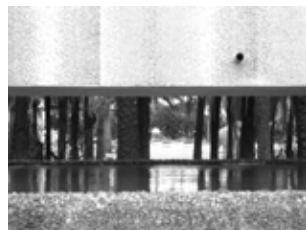
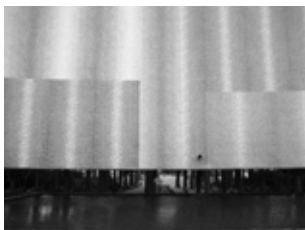
Determinados elementos podem interferir com a visualização da frente de água, provocando rupturas.

Na estrutura 1 (Avenida D. Vasco da Gama — Praia de Algés), a visualização da frente de água é interrompida, na Praça D. Manuel I, pelo viaduto da CRIL. Mais à frente, na ultrapassagem da dupla barreira, a uma cota inferior (em túnel), perde-se novamente a visualização da frente de água. Após a passagem, esta é retomada. A dupla barreira constitui-se, portanto, como factor de ruptura física, mas também visual.

Na estrutura 17 (Avenida de Ulisses — Passeio de Neptuno), é um elemento de arte pública, o plano vertical pertencente ao *Núcleo Jardins da Água* (206), que se interpõe ao percurso de articulação com a frente de água, descontinuando a sua visualização e funcionando, por isso, como uma barreira visual.



125. Estrutura 1: factores de ruptura na visualização da frente de água



126. Estrutura 17: factores de ruptura na visualização da frente de água

Os factores de ruptura física não interferem necessariamente com a visualização da frente de água.

Na estrutura 6 (Praça da Estrela — Avenida Infante Santo), apesar da incidência tanto do factor infraestrutura como do factor fechamento da frente de água, é possível perceber a frente de água em grande parte da estrutura e de forma contínua.

Por um lado, pela presença, na terminação da estrutura, de elementos que associamos à frente de água (*Ponte 25 de Abril, Cristo-Rei* e algumas infraestruturas portuárias). Por outro lado, porque o fechamento propriamente dito ocorre de forma quase imperceptível, através de uma vedação em rede, junto à Marina de Alcântara.



127. Estrutura 6: percepção da frente de água

Temos então factores, nos diferentes planos constituintes do espaço público (plano horizontal inferior, plano horizontal superior, plano vertical), que interferem com a continuidade do percurso principal de articulação, quer do ponto de vista físico (obrigando a uma transposição e interferindo, por isso, na velocidade de articulação), quer do ponto de vista visual (em princípio, não interferindo na velocidade de articulação).

Todos os factores descritos podem ser englobados num factor mais geral, com um papel determinante na continuidade do percurso principal de articulação com a frente de água, logo na velocidade de articulação: o **desenho urbano**.

O desenho urbano pode funcionar como factor unificador dos sistemas de espaços públicos que integram as estruturas, gerando continuidades.

Em Lisboa, a Baixa Pombalina (da qual a estrutura 9 constitui uma síntese) constitui um paradigma do desenho urbano como factor unificador dos sistemas de espaço público, quer no plano horizontal (pavimentos e recorte de céu homogéneo), quer no plano vertical (homogeneidade das fachadas).

(Página seguinte)

128. Desenho urbano como factor unificador: planos horizontais e plano vertical.





A *Ciclovia* (28), de cerca de 7 km, entre Belém e o Cais do Sodré (lógica horizontal) funciona como um elemento unificador ao longo da frente ribeirinha, respondendo a uma questão funcional (marcação do circuito de bicicletas) através de um elemento de carácter estético (frases poéticas escritas no pavimento), constituindo-se simultaneamente como desenho urbano e como arte pública<sup>24</sup>.



129. Desenho urbano como factor unificador: plano horizontal (pontualmente no plano vertical).

Entre as opções de desenho urbano adoptadas nos blocos habitacionais da Avenida Infante Santo (estrutura 6), encontram-se as esculturas e painéis de azulejos que revestem as escadas públicas: *Escultura* (79); *O Mar* (80); *Painel de azulejos* (81); *Painel de azulejos* (82); *Painel de azulejos* (83); *Painel cerâmico* (84); *Escultura* (85).

A presença destes elementos, acrescida à já referida métrica no posicionamento da edificação constitui um factor de continuidade no percurso principal de articulação, unificando o espaço e conferindo-lhe simultaneamente carga simbólica.

24 O próprio conceito de desenho urbano engloba a arte pública. Sobre este tema, observe-se a postura de Remesar (2000: 67): “De certo modo, a minha aceção de arte pública coincide com a do conceito de design urbano, definido na *Planning Policy Guidance Note nº 1 (PPG1)* como a relação entre edifícios e a rua, praças, parques, linhas de água e outros espaços que constituem o domínio público; a natureza e a qualidade do próprio domínio público; a relação de uma parte da aldeia, da vila, ou da cidade com as outras partes; e as pautas de movimento ou actividade que estão estabelecidas; em resumo, as complexas relações existentes entre todos os elementos do espaço construído e não construído (...) o design urbano não está implícito unicamente nos novos projectos, mas também na manutenção e melhoria da cidade existente”.

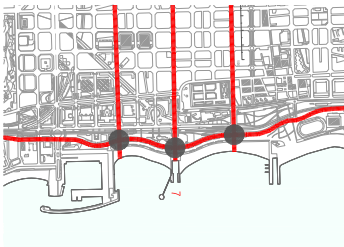


130. Desenho urbano como factor unificador: plano vertical

Por fim, em Barcelona, as três torres luminosas – *Aquari*, *Piscis*, *Tauro* – dispostas ao longo do *Passeig Maritim* constituem-se simultaneamente como desenho urbano e como arte pública, pontuando e conferindo continuidade à frente de água. As torres posicionam-se na terminação de eixos transversais, articulando assim a lógica vertical com a lógica horizontal e constituindo-se como rótulas.

Nem sempre o desenho urbano funciona como factor unificador. Por vezes, a utilização de critérios muito diferenciados no desenho dos espaços não favorecem a continuidade, muito pelo contrário; ao invés de unificar, o desenho urbano pode constituir-se como factor de descontinuidade na articulação com a frente de água.

Estruturas que integram malhas urbanas pertencentes a um mesmo momento de planeamento encerram, à partida, uma maior unidade espacial que estruturas que atravessam malhas distintas.



131. Desenho urbano como factor unificador  
*Aquari, Piscis, Tauro* (Antoni Roselló, 1992).

Observámos a Baixa Pombalina, onde a pertença a uma malha uniforme contribui para uma maior continuidade na articulação com a frente de água.

Contudo, em Lisboa, a situação mais frequente é a existência de diferentes situações de desenho urbano na mesma estrutura. Porque existe também uma maior diversidade nas malhas urbanas, à qual corresponde também uma maior diversidade no desenho urbano.

Em Barcelona, todas as estruturas de articulação (com excepção da estrutura 1) integram uma mesma malha, pertencente a um único momento de planeamento, o *Eixample*. Verifica-se assim uma maior homogeneidade no desenho urbano, aspecto que contribui para uma maior continuidade, física e visual, da articulação com a frente de água.



# 7

Até este ponto, temos vindo a abordar a arte pública concomitantemente com o espaço urbano, sempre que integrando situações em análise; como já explicámos, não entendemos uma abordagem à arte pública isoladamente do seu contexto urbano.

Abordámos pois a articulação com a frente de água sob o ponto de vista da morfologia urbana e dos seus elementos, entre os quais, a arte pública. Não obstante, revela-se agora pertinente analisar a articulação com a frente de água incidindo mais detalhadamente nos elementos de arte pública.

Neste capítulo, focaremos diferentes vertentes da relação da arte pública com as estruturas de articulação (lógica vertical) mas também com a frente de água (lógica horizontal), na cidade de Lisboa. Dentro da perspectiva que defendemos – a arte pública como processo sobre o espaço público –, procuraremos, por fim, compreender o papel da arte pública na articulação da cidade de Lisboa com a sua frente de água.

A abordagem à arte pública será centrada na sua colocação no espaço urbano. Serão adoptadas as seguintes perspectivas de análise:

**a. Perspectiva quantitativa:**

Análise e interpretação do número de elementos nos espaços em estudo: identificação de áreas *mais carregadas* (áreas homogéneas de maior concentração); padrões de concentração nas estruturas de articulação e na frente de água; evolução do número de elementos de arte pública em determinados períodos históricos.

**b. Perspectiva qualitativa:**

Confrontação dos dados numéricos com as características físicas

(Página anterior)

132. *Ciclovia*

da arte pública e formas de integração no espaço urbano; dados para identificação de critérios de colocação.

c. **Perspectiva espaço-temporal** (com base na Planta Cronológica):

Análise das colocações, no espaço e no tempo.

Quanto aos conteúdos em análise, começamos por observar a **arte pública na frente de água**, incidindo em espaços que verificámos constituírem zonas homogéneas de maior concentração de elementos.

Posteriormente, observamos a **arte pública nas estruturas de articulação**. Começamos por comparar a presença de arte pública nas diferentes estruturas com a sua pertença ao âmbito definido como frente de água. Vemos também a construção de linhas de tempo, para cada estrutura. Ainda neste subcapítulo, sistematizamos as diferentes formas como a arte pública se posiciona fisicamente nas estruturas de articulação, procurando estabelecer paralelismos com os modelos de colocação antes estudados<sup>1</sup>.

Em seguida, exploramos um fenómeno que verificámos ocorrer em alguns espaços: a **remoção de arte pública e/ou sua recolocação** em espaços por vezes com características muito distintas. Sempre que possível, procuraremos encontrar critérios de colocação, tanto nos espaços de origem como naqueles para os quais a obra é trasladada.

Terminamos a abordagem à arte pública – e a investigação em geral – com o estudo das **dinâmicas de colocação de arte pública no período “Pós 25 de Abril de 1974”**, incidindo nas **colocações recentes**: arte pública colocada no espaço urbano entre 1999 e 2009. A redução do espectro temporal permite-nos observar, de forma muito mais detalhada, algumas das problemáticas relativas à relação da arte pública com a articulação com a frente de água, na cidade de Lisboa.

## ARTE PÚBLICA E FRENTE DE ÁGUA

As frentes de água constituem locais privilegiados para a colocação de arte pública, em diversas cidades (Remesar, 2002). A cidade de Lisboa não constitui exceção: dos 250 elementos de arte pública considerados, 173 posicionam-se no âmbito definido como frente de água<sup>2</sup>.

Destes 173 elementos, 128 (• na Planta Síntese) pertencem tanto às estruturas de articulação como à frente de água; o que significa que apenas 45 (• na Planta Síntese) se localizam na frente de água sem

1 Parte I, capítulo 2, subcapítulo sobre “Colocação de arte pública”.

2 Para uma melhor compreensão destes números e para visualização da arte pública e sua relação com os territórios referidos, ver Planta Síntese.



integrar as estruturas de articulação.

Em Lisboa, o porto ocupa linearmente uma grande parte da frente de água, ao contrário de Barcelona, onde as infraestruturas portuárias possuem uma ocupação mais localizada (Wilson, 2001). Sendo que na investigação apenas consideramos a arte pública nas situações em que esta se encontra física ou visualmente acessível a partir do espaço público, a sua localização na frente de água irá revelar alguns dos pontos onde o porto é interrompido: *“brèches” interrompant ce linéaire aride et permettant une accessibilité des citadins aux berges*” (Chaline, 1994: 112); espaços de acesso público conquistados à frente de água.

Se observarmos o posicionamento de todos os 173 elementos de arte pública dentro do âmbito definido como frente de água, verificamos que alguns aparecem no território de forma dispersa; outros aparecem agrupados em determinados espaços, configurando zonas de maior concentração de arte pública – zonas *mais carregadas* –, que apresentam uma homogeneidade que as permite identificar como zonas unas, na cidade. Designaremos estas zonas como **zonas homogéneas de maior concentração de arte pública**.

		T	Anterior séc. XVIII	Sécs. XVIII-XIX	1900-1925	1926-1974	Pós 25 Abril 1974	Sem inf. de data
OCIDENTE	1. Jardim da Torre de Belém + envolvente	13	1	2	1	1	8	-
	2. Museu de Arte Popular	6	-	-	-	6	-	-
	3. Pç. do Império + envolvente	13	-	1	-	8	3	1
	4. Praça Afonso de Albuquerque	7	-	1	1	4	-	1
CENTRO	5. Cais do Sodré + envolvente	10	-	3	1	-	5	1
	6. Praça do Comércio + envolvente	11	-	4	-	2	5	-
ORIENTE	7. Área correspondente à Cerca Moura	4	2	2	-	-	-	-
	8. Santa Apolónia + envolvente	10	1	1	2	2	2	2
	9. Praça David Leandro da Silva	5	-	1	3	-	-	1
	10. Parque das Nações	54	-	-	-	-	54	-
Posicionamento disperso na frente de água		40 <sup>1</sup>	-	6	2	11	18	3
		173	4	22	10	34	94	9

### 133. Arte pública na frente de água

Zonas homogéneas de maior concentração, número de elementos e pertença a diferentes períodos históricos. [Entre os 40 elementos dispersos ao longo da frente de água encontra-se o núcleo *Jardim de São Pedro de Alcântara* (108), composto por 3 elementos. A cada núcleo fizemos corresponder apenas um número. Como cada um desses 3 elementos pertence a um período histórico diferente, optámos por incluir o respectivo número na categoria “Sem informação de data” (a cinza)].

A partir da observação do quadro anterior, podemos desde já verificar, que mais de metade da arte pública (94 em 173) foi colocada no período “Pós 25 Abril de 1974”. Mais observamos que cerca de um terço da arte pública na frente de água se localiza no Parque das Nações (54 em 173).

Mediante estes dados, vejamos que período(s) histórico(s) predomina(m) em cada uma das zonas homogêneas (áreas a cinza). De ocidente para oriente, temos:

O espaço correspondente ao **Jardim da Torre de Belém e envolvente** possui arte pública pertencente a todos os períodos históricos, verificando-se uma predominância do período “Pós 25 de Abril de 1974”;

Nos espaços correspondentes ao **Museu de Arte Popular, Praça do Império, Praça Afonso de Albuquerque e respectivas áreas adjacentes** verifica-se uma predominância de elementos pertencentes ao período “1926-1974”; estamos aqui na presença de diversos elementos colocados durante o período do Estado Novo, no âmbito da Exposição do Mundo Português, na zona de Belém<sup>3</sup>;

Na zona do **Cais do Sodré e envolvente** verifica-se novamente uma maior incidência de intervenções pertencentes ao “Pós 25 de Abril de 1974” e uma incidência significativa no período “Sécs. XVIII-XIX”;

Na **Praça do Comércio e área envolvente** predominam elementos do período “Pós 25 de Abril de 1974”. Também existem diversos elementos pertencentes ao período “Sécs. XVIII-XIX”, correspondendo a intervenções no período Pombalino;

A **área correspondente ao troço da Cerca Moura paralelo à Ribeira** é a que apresenta elementos mais antigos, nomeadamente dos períodos “Anterior ao séc. XVIII” e “Sécs. XVIII-XIX” (em igual número);

A zona de **Santa Apolónia e envolvente**, tal como o Jardim da Torre de Belém, também integra intervenções pertencentes a todos os períodos históricos; no entanto aqui não existe predominância de nenhum deles;

A **Praça David Leandro da Silva** é o único espaço que apresenta uma predominância de elementos do período “1900-1925”. Notemos que para além da arte pública, existem neste espaço dois edifícios emblemáticos que datam também deste período (Meco *et al*, 2007): o edifício Abel Pereira da Fonseca e o edifício José Domingos Barreiros;

Por fim, todos os elementos de arte pública localizados no **Parque das Nações** correspondem ao período “Pós 25 de Abril de 1974”, correspondentes à reconversão urbanística levada a cabo no âmbito

3 Para um estudo mais aprofundado sobre a implementação da arte pública na zona de Belém, ver o trabalho *A emergência de um espaço de representação. Arte Pública e transformações urbanas na zona ribeirinha de Belém* (Elias, 2004).

da Expo'98 e subsequentes anos.

À partida, parece-nos existir uma correspondência entre os momentos de colocação de arte pública e a abertura de espaços na frente de água.

Contudo, nem sempre se verifica esta correspondência. Por exemplo, o Jardim da Torre de Belém foi construído durante o período do Estado Novo (Elias, 2004), mas apresenta uma predominância de arte pública pertencente ao período “Pós 25 de Abril de 1974”.

Mesmo não revelando os momentos de abertura da frente de água, os momentos de colocação de arte pública traduzem-nos uma cronologia de intervenções na frente de água, na cidade de Lisboa<sup>4</sup>.

Passando agora para uma análise de qualitativa, colocamos a seguinte questão: é possível identificar tipos de elementos de arte pública na frente de água de Lisboa?

Em termos de características físicas, detectamos uma grande variedade de situações, até porque o conceito de arte pública que aqui construímos abrange também uma grande variedade de objectos e situações urbanas.

A partir da classificação que elaborámos anteriormente<sup>5</sup>, destacamos algumas situações, procurando identificar, paralelamente, exemplos semelhantes na frente de água de Barcelona.

Temos primeiramente **elementos com um carácter marcadamente referencial, que pontuam verticalmente a frente de água – verticalidade na arte pública**. Alguns posicionam-se na terminação das estruturas, nelas originando enfiamentos e acentuando a visualização da frente de água ao longo dos percursos de acesso à frente de água.



134. Arte pública e pontuação vertical da frente de água  
a) Lisboa; b) Barcelona

<sup>4</sup> Através do *Sistema d'informació i gestió de l'Art Públic de Barcelona* constatamos que, nesta cidade, a maior parte da arte pública na frente de água se inclui nos dois períodos históricos mais recentes – “*Del porciolisme a la transició democràtica*” e “*La Barcelona de la democràcia*” –, revelando-nos também uma cronologia de intervenções na frente de água.

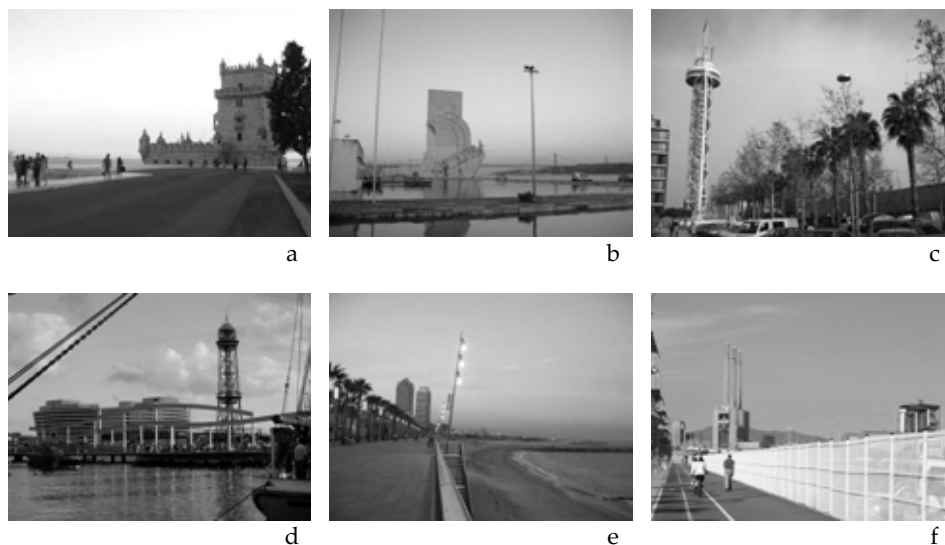
<sup>5</sup> Parte I, capítulo 2, subcapítulo sobre “Sistematização prévia dos 250 elementos de arte pública”.

Estes elementos de carácter referencial contribuem para a percepção da frente de água nas estruturas, mas também a partir de outros pontos da cidade. É o caso de objectos como chaminés de fábricas ou determinadas infraestruturas portuárias que, quando visíveis, evocam a presença da água mesmo em contextos urbanos que, devido a uma topografia menos acentuada, não permitem a sua visualização.

Para além de evocarem a frente de água nas estruturas de articulação (lógica vertical) e no interior da cidade contribuem também para a definição de um perfil característico da frente de água (lógica horizontal), a partir do exterior da cidade – do *skyline*, no sentido apontado por Kostof (1999: 279).

135. Arte pública na frente de água e na terminação de estruturas

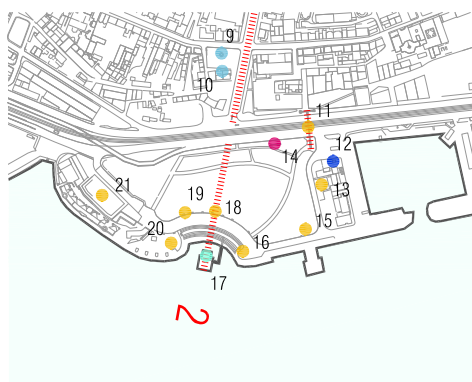
Lisboa: (a) *Torre de Belém* (17), estrutura 2; (b) *Padrão dos Descobrimentos* (43), estrutura 3; (c) *Torre Vasco da Gama* (242), estrutura 20. Barcelona: (d) *Torre de Jaume I* e *World Trade Center*, estrutura 2; (e) torres da *Calle Marina*, estrutura 6; (f) chaminés de *Besós*, estrutura 10.



Com uma presença diferente, temos também **elementos no pavimento – arte pública no plano horizontal –, posicionados pontualmente ou de forma contínua ao longo da frente de água**, mas sem visibilidade a partir das estruturas de articulação e da cidade em geral.

É o caso da já referida *Ciclovia* (28) entre Belém e o Cais do Sodré, que atravessa diversas estruturas e funciona como um elemento unificador ao longo da frente ribeirinha.

Temos ainda **elementos em espaços verdes** que reúnem duas das condições que Remesar (2002) considera privilegiadas para o posicionamento de arte pública: serem *contentores de escultura* e frentes de água.



a



b

136. Arte pública em *contentores de escultura* na frente de água

(a) Lisboa: arte pública no Jardim da Torre de Belém, diferentes períodos históricos;

(b) Barcelona: arte pública ao longo do sistema de parques da frente de água, período “*La Barcelona de la democràcia*”.

Deste mesmo período, concentração de elementos na *Rambla del Poblenou* e no *Cementiri de l’Est*, aqui maioritariamente do período “*de la demolició de la muralla a l’Expo de 1888*” (verde).

Temos, por fim, **elementos de arte pública em miradouros** – espaços a partir dos quais é possível contemplar a água e que integram a sua fruição no espaço urbano. Através de enquadramentos privilegiados, é possível visualizá-la mesmo em espaços distanciados. A arte pública possui aqui o papel de salientar e valorizar a relação com a frente de água.



a



b



c



d



e



f

137. Arte pública em miradouros

Lisboa: (a) *Obelisco Aquático* (87),

Largo das Necessidades; (b)

*Adamastor* (119), miradouro com

o mesmo nome; (c) *São Vicente*

(159), Largo das Portas do Sol;

Barcelona: (d) *Serenitat* (Josep

Clarà, 1929; 2005); (e) *La Sardana*

(Josep Cañas, 1966); (f) *A Joaquim*

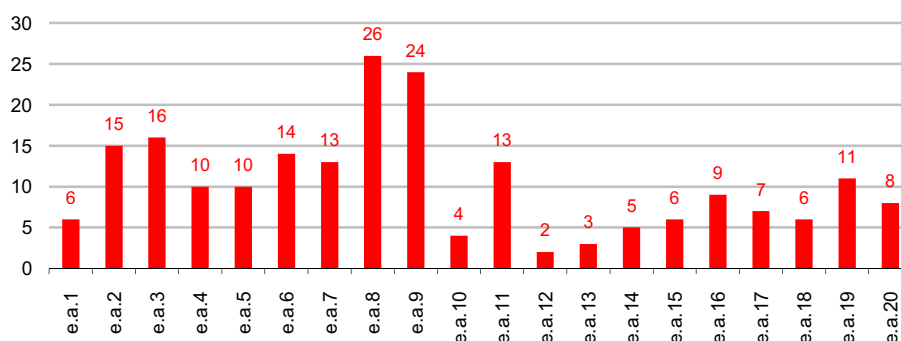
*Blume* (Nicolau Ortiz, 1966).

Todos os elementos em *Montjuic*.

## ARTE PÚBLICA E ESTRUTURAS DE ARTICULAÇÃO

Concentremo-nos agora no principal objecto da investigação: as estruturas de articulação com a frente de água. Observemos primeiramente o número de elementos de arte pública em cada estrutura.

138. Número de elementos de arte pública, por estrutura de articulação (e.a.)



Através do gráfico anterior<sup>6</sup>, verificamos que **as estruturas a ocidente e no centro histórico contêm mais arte pública que as estruturas a oriente.**

Até à estrutura 10 (inclusive), apenas duas estruturas contêm menos de 10 elementos; duas estruturas contêm mais de 20 elementos. Da estrutura 11 (inclusive) à estrutura 20, apenas duas estruturas contêm mais de 10 elementos. A oriente, apesar da menor quantidade de arte pública em estruturas, verifica-se um aumento generalizado a partir da estrutura 16 (inclusive), nas estruturas que intersectam a zona do Parque das Nações.

Se confrontarmos estes dados com a pertença ao âmbito definido como frente de água (duas últimas colunas do quadro da página seguinte), verificamos que, enquanto todas as estruturas a ocidente contêm elementos tanto fora como dentro desse mesmo âmbito, a oriente, a maior parte das estruturas contém apenas elementos na frente de água.

As estruturas entre a 6 e 9 (Estrela/Infante Santo até à Baixa) são as mais diversificadas, tanto em termos de períodos históricos como em termos de disposição de arte pública: ao longo de toda a estrutura e não apenas em zonas homogêneas; dentro e fora do âmbito definido como frente de água.

De uma forma geral, **as estruturas a ocidente possuem uma maior diversidade de períodos históricos que as estruturas a oriente.** Todas as estruturas até à estrutura 11 (Santa Apolónia) apresentam arte pública pertencente a dois ou mais períodos históricos. A partir da estrutura 11 até à estrutura 20, apenas a 15 apresenta arte pública pertencente a três períodos históricos distintos; todas as restantes apresentam elementos referentes a apenas um ou dois períodos.

<sup>6</sup> Os elementos gráficos apresentados no corpo de texto (esquemas, quadros e gráficos) constituem um complemento aos elementos resultantes da sistematização do trabalho de campo, que constituem a base deste trabalho (Fichas de trabalho, Plantas Síntese e Inventário). Por isso, relembramos que a leitura do texto deverá ser sempre acompanhada desses mesmos elementos, constantes do Volume II.

	T	Anterior séc. XVIII	Sécs. XVIII-XIX	1900-1925	1926-1974	Pós 25 Abril 1974	S/ inf. de data	pertença f. água	não pertença f. água
OCIDENTE	e.a.1 (Av. D. Vasco da Gama — Praia Algés)	6	-	-	2	4	-	3	3
	e.a.2 (Jd. Ducla Soares — Jd. Torre Belém)	15	1	2	1	3	8	2	13
	e.a.3 (Av. Ilha da Madeira — Av. Brasília)	16	-	1	-	8	5	2	13
	e.a.4 (Cç. da Ajuda — Av. de Brasília)	10	-	3	1	5	-	1	7
	e.a.5 (Av. de Ceuta — Doca Santo Amaro)	10	-	3	-	2	4	1	5
CENTRO HISTÓRICO	e.a.6 (Pç. da Estrela — Av. Infante Santo)	14	-	2	1	7	3	1	11
	e.a.7 (Pç. de S. Bento — Av. D. Carlos I)	13	1	1	3	4	4	-	10
	e.a.8 (R. S. Pedro de Alcântara — Cais Sodré)	26	-	9	3	1	9	4	14
	e.a.9 (Rossio — Cais das Colunas)	24	-	10	2	3	9	-	13
	e.a.10 (t. Cerca Moura paralelo à Ribeira)	4	2	2	-	-	-	-	-
ORIENTE	e.a.11 (Santa Apolónia)	13	1	1	2	2	5	2	-
	e.a.12 (Av. Mouzinho de Albuquerque)	2	-	-	-	-	2	-	-
	e.a.13 (Pd. Alto S. João — R. Bispo Cochim)	3	-	1	-	-	-	2	2
	e.a.14 (R. Gualdim Pais — R. Bispo Cochim)	5	-	4	-	-	-	1	3
	e.a.15 (Av. I. D. Henrique — Dc. P. Bispo)	6	-	1	3	-	1	1	-
PARQUE DAS NAÇÕES	e.a.16 (Av. M.G.Costa — Pass. de Neptuno)	9	-	-	-	2	7	-	5
	e.a.17 (Av. de Ulisses — Pass. de Neptuno)	7	-	-	-	-	7	-	-
	e.a.18 (Av. de Pádua — Pass. de Neptuno)	6	-	-	-	-	6	-	-
	e.a.19 (Av. de Berlim — Pass. das Tágides)	11	-	-	-	1	10	-	3
	e.a.20 (Pç. José Queirós — Cais das Naus)	8	-	-	-	-	8	-	-

## 139. Arte pública nas estruturas de articulação (e.a.)

Número de elementos, pertença a diferentes períodos históricos e ao âmbito definido como frente de água.

[Cada núcleo *contentor de escultura* é contabilizado apenas com um número, embora, em geral, integre elementos pertencentes a diversos períodos. Nestes casos, adoptámos o mesmo critério do quadro anterior: inclusão do respectivo número na categoria "Sem informação de data". Já as estruturas 4 e 13 contêm núcleos cujos elementos pertencem todos ao mesmo período. Aqui, incluímos o número nesse mesmo período].

O período “**Anterior ao séc. XVIII**” apenas se constitui como predominante na estrutura 10 (concomitantemente com o período “**Sécs. XVIII-XIX**”), o que se explicará pelo facto desta estrutura estar inserida na zona mais antiga da cidade;

As estruturas com mais arte pública são a 8 e a 9 (26 e 24 elementos, respectivamente), ambas no centro histórico. Estas são também as duas estruturas com maior número de colocações no período “**Sécs. XVIII-XIX**” e este é o período predominante em ambas (concomitantemente com o “**Pós 25 de Abril de 1974**”);

O período “**Sécs. XVIII-XIX**” é também predominante na estrutura 14: no entanto, as 4 intervenções deste período encontram-se ligadas ao sistema portuário/industrial<sup>7</sup>, portanto com um cariz diferente das intervenções nas estruturas 8, 9 e 10, dentro do mesmo período;

O período “**1900-1925**” tem predominância na estrutura 15, devido à inclusão nesta estrutura da Praça David Leandro da Silva, onde, como já referimos, se verificam demais construções do início do século XX;

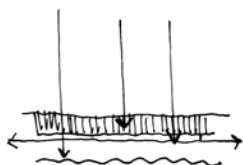
O período “**1926-1974**” predomina nas estruturas 3 e 4, em elementos maioritariamente na frente de água (Belém) e nas estruturas 6 e 7, em elementos maioritariamente fora do âmbito definido como frente de água (Infante Santo/São Bento);

O período “**Pós 25 de Abril de 1974**” é o que prevalece na maioria das estruturas (em 12). Nas estruturas que integram a zona do Parque das Nações (estruturas 16 a 20), apenas 3 elementos (em 41) não pertencem a este período.

#### *Relação entre o âmbito definido como frente de água e o acesso físico público*

Analisaremos agora o posicionamento de arte pública dentro e fora do âmbito definido como frente de água.

Relembramos que na investigação consideramos como frente de água as áreas com uma unidade territorial morfológica dentro da organização geral das respectivas cidades, que correspondem ao corredor de contacto com a linha de separação entre a terra e a água.



Assim, **todas as estruturas de articulação possuem uma parte integrada no âmbito definido como frente de água, mesmo não possuindo acesso físico público à frente de água** – a possibilidade, por parte de todos os cidadãos, a qualquer momento do dia, de aceder à linha de

<sup>7</sup> *Atravessamento ferroviário (177), Atravessamento ferroviário (178), Ponte de Xabregas (175) e Gradeamento de janelão (179)*, que assinala a data de fundação da Fábrica de Fiação e Tecidos Oriental.



separação entre a terra e a água.

De ocidente para oriente, temos:

Todas as estruturas entre a 1 e a 5 (zona ocidental até Avenida de Ceuta/Alcântara) **possuem acesso físico público à frente de água** e todas apresentam maior ou igual número de arte pública na frente de água e fora da frente de água;

As estruturas 6 e 7 (Estrela/Infante Santo até S. Bento/Avenida D. Carlos I) **não contemplam acesso físico público à frente de água**. Estas duas estruturas são as únicas que verificam um número consideravelmente superior de arte pública fora da frente de água (11 e 10 elementos, respectivamente) relativamente à arte pública dentro do âmbito definido como frente de água (3 elementos, nos dois casos). Por outro lado, ambas incluem elementos pertencentes a todos os momentos históricos, com exceção do período “Anterior ao séc. XVIII”, que não está presente na estrutura 6;

As estruturas 8 e 9 (Príncipe Real/Cais do Sodré até à Baixa), **com acesso físico público à frente de água** são, como vimos, as que contêm mais arte pública (26 e 24 elementos, respectivamente). Ambas verificam um equilíbrio entre o número de elementos dentro e fora do âmbito definido como frente de água (este último ligeiramente superior)<sup>8</sup>, que se distribuem de forma constante ao longo do percurso principal. As estruturas abarcam todos os períodos históricos, com exceção do período “Anterior ao séc. XVIII”;

A estrutura 10 (troço da Cerca Moura paralelo à Ribeira) e a estrutura 11 (Santa Apolónia) constituem casos isolados, na medida em que se integram total (estrutura 10) ou parcialmente (estrutura 11) na lógica horizontal; logo, inserem-se também, total ou parcialmente, no âmbito definido como frente de água, tal como os elementos de arte pública que contemplam, pelo que não faz sentido realizar esta análise;

As estruturas entre a 12 e a 15 (zona oriental, desde a Avenida Mouzinho de Albuquerque até ao Poço do Bispo) **não contemplam acesso físico público à frente de água**. As estruturas 12 e 15 apenas integram elementos dentro do âmbito definido como frente de água. As estruturas 13 e 14 verificam um equilíbrio entre o número de elementos dentro e fora do âmbito definido como frente de água;

No intervalo entre a estrutura 16 e 20 (zona oriental até ao limite oriental da cidade) todas as estruturas **possuem acesso físico público à frente de água**<sup>9</sup>. Na estrutura 16 verifica-se um equilíbrio de elementos dentro e fora<sup>10</sup> do âmbito definido como frente de água; nas restantes, verifica-

8 Na estrutura 9, o âmbito definido como frente de água coincide com a Praça do Comércio; sendo uma estrutura uma inclinação pouco acentuada, não é possível visualizar a frente de água, senão depois do *Arco de Triunfo* (145) da Rua Augusta.

9 Todas estas 5 estruturas são em parte abrangidas pela zona do Parque das Nações.

10 Arte pública na Rotunda do Relógio e dentro do bairro de Olivais.

se um maior número de elementos na frente de água e, inclusivamente, elementos unicamente na frente de água (nas estruturas 17, 18 e 20).

Em resumo, **nas estruturas de articulação nas extremidades ocidental e oriental, a arte pública aparece maioritariamente dentro no âmbito definido como frente de água, ao contrário das estruturas no centro histórico, onde a arte pública aparece disposta ao longo de todo o percurso de acesso à frente de água**<sup>11</sup> e não apenas na frente de água – valorizando assim os eixos transversais de articulação.

Na zona de Belém temos acesso físico público à frente de água, mas temos que transpor a dupla barreira rodo-ferroviária<sup>12</sup>; na zona Oriental, a frente de água encontra-se aberta<sup>13</sup>.

Apesar desta diferença, estas constituem as duas áreas da cidade com maior discrepância entre o número de elementos dentro e fora do âmbito definido como frente de água – com pouca ou nenhuma arte pública fora da frente de água.

Se analisarmos mais detalhadamente as duas zonas, verificamos que, em diferentes momentos históricos, as suas frentes ribeirinhas sofreram intervenções que originaram colocações de arte pública:

A zona ribeirinha ocidental (Belém), foi alvo de intervenções no âmbito da Exposição do Mundo Português, em 1940.

A zona ribeirinha Oriental sofreu uma mudança no âmbito da Expo'98. Como vimos, a colocação de arte pública antes do período “Pós 25 de Abril de 1974” foi muito reduzida. Depois deste evento, esta passou a constituir uma das áreas da cidade mais densamente ocupadas com arte pública.

Temos assim dois **eventos como catalisadores da colocação de arte pública na frente de água**, tal como vimos ter sucedido em Barcelona, no âmbito da Exposição Universal de 1888 e como veremos posteriormente suceder com os Jogos Olímpicos de 1992.

### *Linhas de tempo*

À análise anterior acrescentamos agora outro tipo de abordagem: a construção de linhas de tempo, por estruturas de articulação.

11 Também a estrutura 17 (Avenida de Ulisses — Passeio de Neptuno) apresenta uma distribuição constante de arte pública ao longo do percurso de acesso à frente de água. No entanto, todos os elementos de arte pública pertencem ao âmbito definido como frente de água, o que a torna diferente das estruturas do centro histórico.

12 Acesso físico público, descontínuo (tipo 2).

13 Acesso físico público, contínuo (tipo 1).

As linhas de tempo que propomos na investigação consistem na **visualização cronológica, com base nos diferentes períodos históricos que adoptámos (identificáveis por cores), de todas as colocações de arte pública nas respectivas estruturas de articulação.**

A sua leitura deverá ser acompanhada do Inventário (visualização, por estrutura, dos 250 elementos de arte pública e sua pertença ao âmbito definido como frente de água) e das Fichas de Trabalho (visualização das características físicas e visuais das estruturas e colocação da arte pública, em planta).

Este tipo de análise complementa a perspectiva predominantemente quantitativa que antes propusemos, pois permite-nos também avaliar as **características das colocações.**

Por outro lado, a cronologia de colocação de arte pública traduz-nos a cronologia das próprias estruturas, na medida em que nos permite observar aspectos da sua evolução, mesmo sem possuímos informações sobre as épocas de formação e desenvolvimento das diferentes articulações urbanas com a frente de água.

A arte pública pode assim ser considerada como um indício das actuações e dos processos sobre as estruturas de articulação com a frente de água e sobre os espaços públicos que as compõem.

Apresentamos (na página seguinte) a linha de tempo referente à estrutura 2 (Jardim Ducla Soares — Jardim da Torre de Belém), a qual seleccionámos pelo facto de possuir elementos de arte pública referentes a todos os períodos históricos (o que apenas sucede nas estrutura 2, 7 e 11).



## Estrutura 2 (Jardim Ducla Soares — Jardim da Torre de Belém):

1520	<i>Torre de Belém</i> (17)
1760	<i>Chafariz de Belém</i> (10)
1851	<i>Chafariz da Princesa</i> (9)
1922	<i>Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul</i> (12)
1951	<i>Painéis em azulejo</i> (8), de Almada Negreiros
1968	<i>V Centenário do nascimento de Pedro Álvares Cabral</i> (7)
1972	<i>Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul</i> (14), de Laranjeira Santos e Rodrigues Fernandes
1985	(retirada <i>Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul</i> (14); deixados no local o pedestal em betão e o espelho de água)
1987	<i>Aos Descobridores Portugueses</i> (20)
1991	<i>Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul</i> (15), de D. Soares Branco, L. Soares Branco e E. Bairrada
1993	<i>Passadiço do Bom Sucesso</i> (11)
1994	<i>Aos Heróis do Ultramar</i> (21)
1999	<i>Peixe</i> (13)
1999	<i>Bancos da Paz</i> (19)
2000	<i>500 Anos da partida de Pedro Álvares Cabral para o Brasil</i> (18)
2005	<i>Maquete da Torre de Belém para cegos</i> (16)

*Posicionamento de arte pública nas estruturas de articulação*

Iremos agora sistematizar a forma como a arte pública se posiciona nas estruturas de articulação. Para isso, retomaremos os aspectos morfológicos das estruturas estudados anteriormente (capítulos 3, 5 e 6) e entraremos em linha de conta com as características físicas das obras.

Observaremos a forma como a arte pública se posiciona nos espaços de movimento e permanência, mas também a forma como o binómio “arte pública + espaço que a integra” se relaciona com as diferentes estruturas.

Identificamos desde logo três possibilidades gerais de posicionamento:

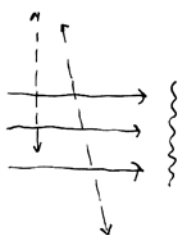
- a. **Arte pública autónoma aos sistemas de espaços públicos;**
- b. **Arte pública em espaços que interrompem o percurso principal de articulação;**
- c. **Arte pública em espaços que não interrompem o percurso principal de articulação.**

Estas possibilidades ramificam-se, dando origem a outras configurações (ver esquema na página seguinte). No total e relativamente às 20 estruturas de articulação, existem oito tipos de posicionamento de arte pública:

- a. 1) **Arte pública autónoma aos sistemas de espaços públicos**
- b. 2) **Pontuação centralizada**
- b. 3) **Pontuação não centralizada**
- c. 4) **Estrutura sublinhada**
- c. 5) **Estrutura descentrada**
- c. 6) **Arte pública periférica como referência constante**
- c. 7) **Arte pública periférica como referência pontual**
- c. 8) **Arte pública periférica como presença**

Da primeira para a última possibilidade diminui a proximidade física e visual da arte pública ao percurso principal de articulação com a frente de água. Nenhuma das 20 estruturas integra apenas um dos tipos identificados (por exemplo estruturas apenas pontuadas). Verificam-se, no entanto, prevalências de tipos de posicionamento.

a. 1) *Arte pública autónoma aos sistemas de espaços públicos*



A **arte pública autónoma em relação aos sistemas de espaços públicos** é definida por não existir uma subordinação a um espaço: a arte pública tem uma presença independente dos sistemas de espaços públicos, podendo atravessar uma ou mais estruturas segundo a sua lógica própria.

140. Arte pública autónoma aos sistemas de espaço público

(a) atravessamento da estrutura 5 pelo *Aqueduto das Águas Livres* (67); (b) atravessamento das estruturas 17, 18 e 19 pelo *Caminho da água* (211).



a



b

b. *Arte pública em espaços que interrompem o percurso principal de articulação*

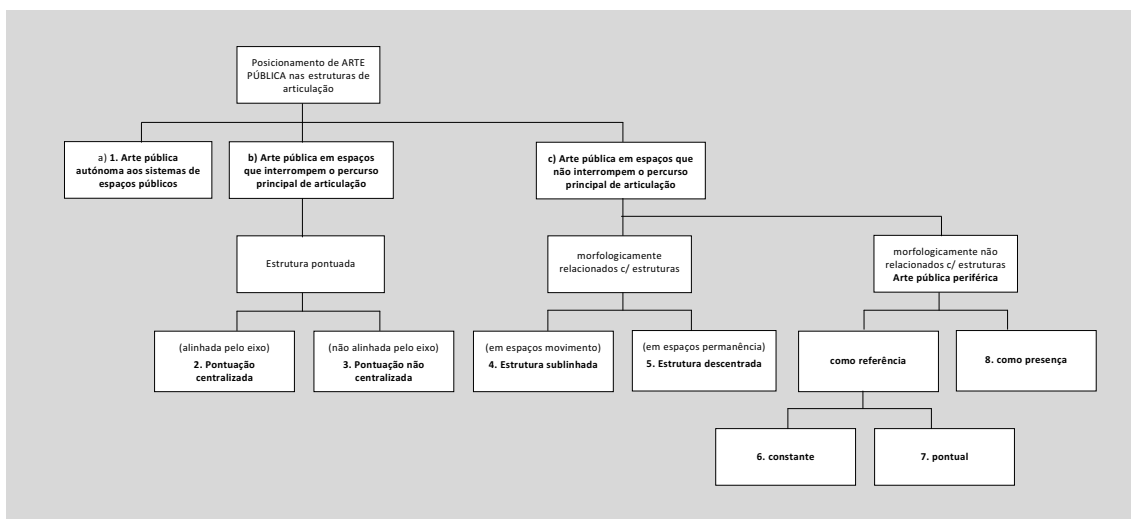
O posicionamento de arte pública em espaços que interrompem o percurso principal de articulação configura o que designaremos como estrutura pontuada. Dentro da estrutura pontuada, temos duas situações possíveis:

- i. **Pontuação centralizada;**
- ii. **Pontuação não centralizada.**

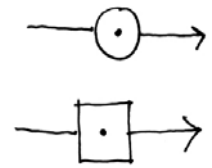
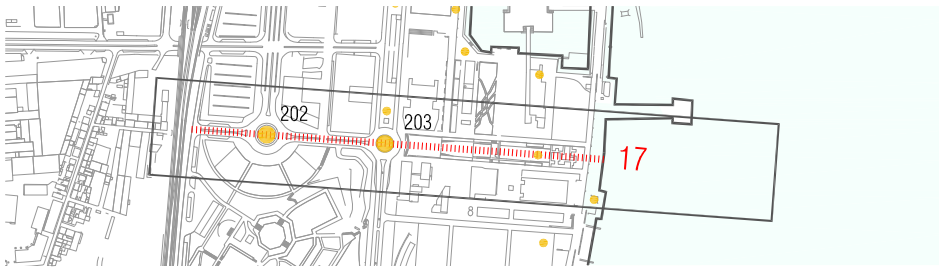
2) *Pontuação centralizada*

O posicionamento de arte pública em espaços que interrompem o percurso principal de articulação, a eixo das estruturas, configura uma **pontuação centralizada**.

Algumas estruturas verificam uma repetição de situações de pontuação centralizada, física e visualmente relacionadas entre si. Entre estas, podem incluir-se os já referidos eixos monumentais (monumentalização de estruturas urbanas através da colocação de arte pública).



141. Tipos de posicionamento de arte pública nas estruturas de articulação



a



b

142. Estrutura 17: pontuação centralizada

(a) *Homenagem a D. João II* (202); (b) *Elemento vertical* (203): posicionamento central em espaços com características regulares (forma circular) e simétricos em relação ao eixo agregador da estrutura

As situações em que as características físicas da arte pública permitem a sua visualização nas estruturas – verticalidade na arte pública<sup>14</sup> – podem **resultar em enfiamentos visuais**. Se posicionada na terminação das estruturas, para além de criar enfiamentos visuais, a arte pública pode inclusivamente reforçar a visualização da frente de água.

Se as estruturas de articulação forem em linha recta e não existirem barreiras visuais, **estes enfiamentos podem ser visualizados de forma constante**, ao longo do percurso de articulação com a frente de água. Tanto a topografia como os planos delimitadores das estruturas podem também contribuir para acentuar os enfiamentos visuais originados pela arte pública – quer da própria arte pública, quer da frente de água.



a



b



c

143. Pontuação centralizada e enfiamentos visuais

(a) *Torre de Belém* (17) e frente de água visíveis em toda a estrutura; (b) *Duque da Terceira* (122) visível desde a Rua do Alecrim; (c) *Ponte de Tirantes* (160) e frente de água visíveis em parte da estrutura.

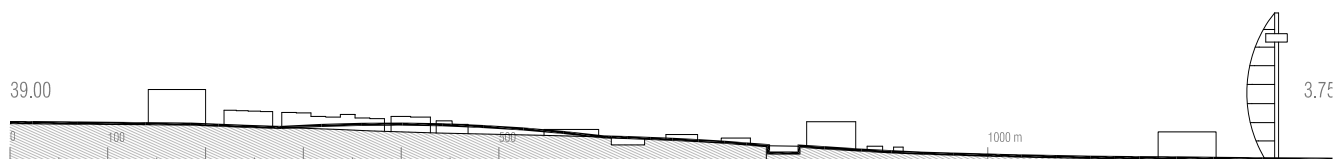
Em contrapartida, a pontuação centralizada de arte pública **não origina enfiamentos visuais** se as suas características físicas ou o seu

14 Ver parte I, capítulo 2 “Sistematização prévia dos 250 elementos de arte pública”.



posicionamento (por exemplo, numa cota inferior à cota das estruturas) não permitirem a sua visualização. Nestes casos, a arte pública apenas é percebida na sua proximidade, constituindo o que designaremos – retomando a terminologia de Lynch (1989: 59) – de **detalhes urbanos**.

144. Estrutura 9: detalhe urbano  
A obra *Direitos Humanos* (144), no plano de chão, é apercebida apenas na sua proximidade; não cria enfiamentos visuais, mas contribui para a monumentalização do respectivo eixo.



145. Estrutura 20: pontuação centralizada, com e sem enfiamentos visuais

a) *Painéis do viaduto da Avenida D. João II* (236), abaixo da cota da estrutura; b) *Fonte* (237), à cota da estrutura; c) *Torre Vasco da Gama* (242), acima da cota da estrutura, criando enfiamentos.



a



b



c

Que modelos subjacentes podemos encontrar na pontuação centralizada?

A utilização de monumentos isolados a pontuar o espaço urbano, em situações lineares ou em espaços de permanência, é referida por Kostof (1999) como característica da forma de planeamento que designa como *The Grand Manner*, englobando períodos como a antiguidade clássica, o barroco europeu, o movimento City Beautiful, os regimes totalitaristas dos anos 1930, ou o pós-modernismo do século XX.

Esta forma de posicionamento da arte pública é, como vimos, criticada por 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”).

As expansões das grandes cidades no século XIX irão incorporar este modelo e em particular os eixos monumentais. Vimos anteriormente a pontuação centralizada de eixos, através de monumentos emblemáticos, na cidade de Lima<sup>15</sup>.

15 Parte I, capítulo 2, subcapítulo sobre “Colocação de arte pública”.

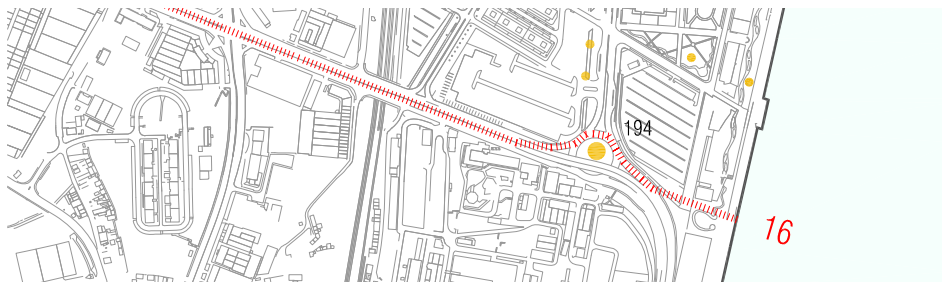
Em Lisboa, podemos encontrar a pontuação centralizada no prolongamento para norte da estrutura 9 (Rossio — Cais das Colunas), a partir da Rotunda do Marquês de Pombal (com o monumento ao *Marquês de Pombal*, de 1934), com a construção das Avenidas Novas.

E em Barcelona, no eixo monumental na frente de água criado no âmbito da Exposição Universal de 1888, entre a *Plaça del Portal de la Pau* (com o *Monument a Colom*, de 1888) e o *Parc de la Ciutadella* (com a estátua equestre *Barcelona a Prim*, de 1887).

Nos diversos exemplos de pontuação centralizada, apesar de as estruturas urbanas poderem conter linguagens pertencentes a momentos históricos distintos, a situação subjacente é a mesma.

### 3) Pontuação não centralizada

O posicionamento de arte pública em espaços que interrompem o percurso principal de articulação, mas de forma não alinhada pelo eixo agregador das estruturas configura uma situação de **pontuação não centralizada**.



Atendendo às características dos espaços que interrompem o percurso principal de articulação nas 20 estruturas em estudo, temos duas categorias básicas:

146. Estrutura 16: pontuação não centralizada  
*Sem título* (194), Rotunda Expo'98

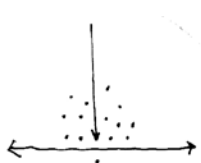
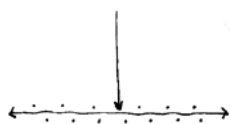
Movimento (encontro de vias): rotunda, nó, praça viária;

Permanência: praça, jardim, doca, cais, rossio, largo, campo.

Algumas destas situações parecem mais propícias a um centramento da arte pública. É o caso, dentro dos exemplos que estudámos, de algumas rotundas e praças circulares com características viárias.

Outras situações, pelo contrário, regem-se tendencialmente por lógicas autónomas em relação às estruturas de articulação e aos seus sistemas de espaços públicos. É o caso da arte pública na frente de água também pertencente às estruturas de articulação, que se dispõe tendencialmente segundo a lógica horizontal e não segundo a lógica vertical.

É ainda o caso dos *contentores de escultura* (Remesar, 2002). No Jardim da Torre de Belém, a arte pública dispõe-se segundo a lógica do jardim e não segundo a lógica linear da estrutura 2. Excluindo a *Torre de Belém* (17) (edificada antes do jardim e provavelmente tendo dado origem ao eixo "Avenida da Torre de Belém") e os *Bancos da Paz* (19) (dispostos em redor da torre), nenhum dos restantes elementos se posiciona a eixo da estrutura.



a



b



c



d



e



f

147. Arte pública pertencente ao Jardim da Torre de Belém

(a) 1ª Travessia Aérea Atlântico Sul (12); (b) Peixe (13); (c) 1ª Travessia Aérea Atlântico Sul (pedestal original) (14); (d) 1ª Travessia Aérea Atlântico Sul (15); (e) 500 anos da partida de Pedro Álvares Cabral para o Brasil (18); (f) Aos Descobridores Portugueses (20).

### c. Arte pública em espaços que não interrompem o percurso principal de articulação

O posicionamento de arte pública em espaços que não interrompem o percurso principal de articulação pode ocorrer em espaços com ou sem relação morfológica com as estruturas de articulação.

No primeiro caso (espaços morfológicamente relacionados com as estruturas), temos as seguintes duas situações:

- i. Arte pública em espaços de movimento: **estrutura sublinhada**;
- ii. Arte pública em espaços de permanência: **estrutura descentrada**.

Visto que convencionámos inicialmente pertencerem às estruturas todos os elementos de arte pública até uma distância máxima de 500 m do eixo agregador, teremos também que categorizar a arte pública em espaços não relacionados morfológicamente com as estruturas. Designaremos estas situações como arte pública periférica.

Dependendo das suas características físicas, do seu posicionamento no espaço urbano e da existência ou não de obstáculos visuais, a arte pública periférica pode ou não ser visível a partir do percurso principal de articulação, configurando as seguintes situações:

- i. Visibilidade a partir do percurso principal de articulação: **arte pública como referência**, contemplando, por sua vez, duas possibilidades: **referência constante** e **referência pontual**;
- ii. Não visibilidade a partir do percurso principal de articulação: **arte pública como presença**.

#### 4) Estrutura sublinhada

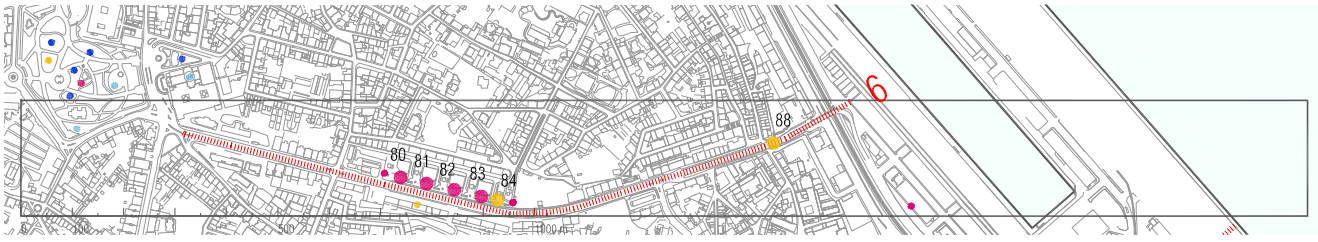
A colocação de arte pública em espaços de movimento, de forma contínua e lateralmente ao percurso principal de articulação, configura o que designaremos como **estrutura sublinhada**.

Na estrutura sublinhada – tal como veremos também suceder na estrutura descentrada – não se verifica uma interrupção do percurso principal de articulação; a arte pública pode, inclusivamente, acentuar esse percurso e enquadrar a frente de água.

Como exemplos, temos, na estrutura 5, o *Revestimento mural* (66) na Avenida de Ceuta, acentuando o percurso de ligação à frente de água, neste caso, predominantemente rodoviário.

Por sua vez, na estrutura 6, os *Painéis de azulejos* (80-84) que revestem as escadas públicas dos edifícios da Avenida Infante Santo (que, como já referimos, constituem um factor de continuidade) sublinham o percurso de articulação com a frente de água.

O mesmo sucede, nesta mesma estrutura, com a *Intervenção cromática no viaduto* (88) sobre a Avenida 24 de Julho.



a



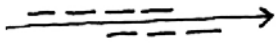
b



c

#### 148. Estrutura sublinhada

(a) *Revestimento mural*, Avenida de Ceuta (66); (b) *Painéis de azulejos*, Avenida Infante Santo (80-84); (c) *Intervenção em viaduto*, Avenida 24 de Julho (88).



As situações com que ilustramos a estrutura sublinhada consistem todas em intervenções contínuas nos planos delimitadores (paredes) do percurso principal de articulação. Para configurar uma estrutura sublinhada, a arte pública não tem que possuir exactamente estas características; pode ser composta por vários elementos, relacionados entre si, dispondo-se lateralmente a esse mesmo percurso, acompanhando-o em percursos paralelos.

Podemos assim encontrar antecedentes da estrutura sublinhada em situações que vimos também como características da *Grand Manner* (Kostof, 1999), tais como a colocação lateral de estátuas ao longo de eixos paralelos ao percurso principal, confluindo num monumento mais importante, alinhado por esse mesmo eixo (estrutura sublinhada + pontuação centralizada, no fim).

Em Lisboa, no universo das 20 situações, não encontramos nenhuma solução como acabámos de descrever. Contudo, se considerarmos o prolongamento da estrutura 9, temos um exemplo semelhante: a colocação de arte pública lateralmente ao eixo da Avenida da Liberdade, culminando na estátua do *Marquês de Pombal* e prosseguindo para norte, através do modelo da estrutura pontuada (pontuação centralizada), que já exemplificámos.

Por sua vez, em Barcelona, algumas fachadas dos edifícios que delimitam o *Passeig de Gracia* (prolongamento da estrutura 3 para norte) pontuam lateralmente esse eixo, sublinhando-o.





149. Prolongamento da estrutura 9 para norte (Avenida da Liberdade)



150. Prolongamento da estrutura 3 (Bcn) para norte (Passeig de Gracia)

Quer seja através da colocação de elementos pontuais, quer seja através de elementos contínuos – como é exemplo a aplicação de azulejos – o posicionamento de arte pública, de forma contínua e lateralmente ao percurso principal de articulação reflecte uma mesma atitude sobre o espaço público, embora através de meios e linguagens diferentes.

##### 5) Estrutura descentrada

A colocação de arte pública em espaços de permanência, lateralmente ao percurso principal de articulação, configura o que designaremos como **estrutura descentrada**.

Tal como na estrutura sublinhada, na estrutura descentrada não existe interrupção do percurso principal de articulação; a arte pública possui o papel de *descentrar* esse mesmo percurso – e, eventualmente, o olhar do observador –, criando pequenos recantos.

Neste tipo de estruturas, não é relevante se a arte pública está ou não centrada nos espaços<sup>16</sup>.

Dentro das 20 situações em estudo encontramos diversas situações de posicionamento de arte pública em espaços periféricos de permanência.

Contudo, o caso mais expressivo é o da estrutura 8 (Rua de São Pedro de Alcântara<sup>17</sup> — Cais do Sodré), que integra uma sequência de espaços de permanência com arte pública (praças, largos, jardins), todos periféricos ao percurso principal de articulação

Esta estrutura é, de entre todas as estruturas, a *mais carregada*, contemplando 26 elementos de arte pública, dos quais 24 se posicionam periféricamente ao percurso principal de articulação, configurando pequenos recantos.

Apenas 2 elementos se interpõem ao percurso principal de articulação, já próximo da frente de água, conferindo por isso uma pontuação final à estrutura: o monumento ao *Duque da Terceira* (122) na Praça do Duque da Terceira e a obra *ao Leme (ao Pescador)* (123) no Cais do Sodré.

Tanto pelas suas características físicas como pela sua colocação e escala relativamente ao espaço urbano, o *Duque da Terceira* começa a visionar-se logo no início da Rua do Alecrim.

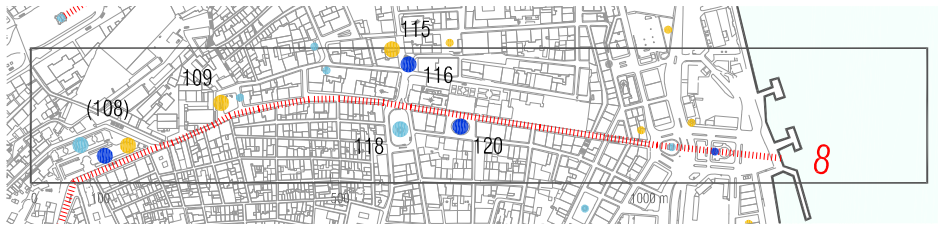
A estrutura 8 adquire assim uma dinâmica composta por pequenos recantos ao longo do percurso principal de articulação e por um enfiamento visual em direcção àquele monumento, mas também em direcção à frente de água.

A topografia reforça esta noção, acentuando, através da diferença de cota (descendente em direcção à frente de água), os enfiamentos criados<sup>18</sup>.

16 Para ilustrar este pressuposto vejamos, por exemplo, na estrutura 4 (Calçada da Ajuda — Avenida de Brasília), a arte pública num espaço periférico de permanência (que não interrompe o percurso principal de articulação): a Praça Afonso de Albuquerque. Nesta praça, temos arte pública centralizada – o monumento a *Afonso de Albuquerque* (49) –, mas também periférica – as *4 Figuras femininas* (50) a (53) e inscrição sobre o *F.C. Belenenses* (54). Todos estes elementos se constituem como periféricos ao percurso principal de articulação. A sua visualização depende mais da sua escala que do seu posicionamento – central ou periférico – na praça.

17 Início da estrutura no Largo do Rato; início do percurso no ponto onde se inicia a percepção da frente de água, no Jardim/Miradouro de São Pedro de Alcântara.

18 A intervenção *ao Leme* encontra-se também colocada a eixo da estrutura; mas, tanto pelas suas características físicas, como pela relação que estabelece com o espaço urbano – menor escala e maior diluição na envolvente –, não possui um papel tão relevante na estrutura de articulação, como o *Duque da Terceira*.



a



b



c



d



e



f



**151. Estrutura 8: estrutura descentrada**

Arte pública em espaços de permanência laterais ao percurso principal de articulação: (a) núcleo Miradouro de São Pedro de Alcântara (108); (b) O Cauteleiro (109); (c) Fernando Pessoa (115); (d) Chiado (116); (e) Luís de Camões (118); (f) Verdade (120).

6) Arte pública periférica como referência constante

A visualização constante de arte pública periférica a partir do percurso principal de articulação das estruturas configura o que designaremos de **referência constante**.



a



b



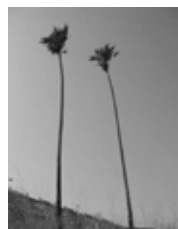
c

**152. Referência constante**

Pela sua escala, alguns elementos funcionam como referência constante relativamente a mais do que uma estrutura: (a) *Pórtico da Lisnave* (152); (b) *Ponte 25 de Abril* (75); (c) *Cristo Rei* (153).



d



e



f

Um posicionamento a uma cota mais elevada pode enfatizar o sentido referencial da arte pública: (d) *Cúpula do Panteão Nacional* (172) na estrutura 11; (e) *Palmeiras de Chelas* (176) na estrutura 14; (f) *Gasómetros da Fábrica da Matinha* (193) na estrutura 16.



### 7) Arte pública periférica como referência pontual



A visualização pontual de arte pública periférica a partir do percurso principal de articulação das estruturas configura o que designaremos de **referência pontual**.

#### 153. Referência pontual

Elementos visíveis momentaneamente a partir do percurso principal: (a) *Chaminé de fábrica* (69) na estrutura 5; (b) *Elevador de Santa Justa* (142) na estrutura 9; (c) *Intervenção escultórica* (210) na estrutura 18.



a



b



c

### 8) Arte pública periférica como presença

No âmbito dos 500 m ao eixo agregador, a situação de não visibilidade dos elementos de arte pública a partir do eixo principal de articulação será designada de **arte pública como presença**.

Este tipo de posicionamento resulta da aplicação do critério de selecção de arte pública nas estruturas, possuindo, por isso, pouca relação com as mesmas. Todavia, os elementos que se relacionam com as estruturas desta forma, não deixam de conferir – pela sua presença – carga simbólica às estruturas.



Não sendo visíveis a partir do percurso principal de articulação, apenas são “descobertos” através de percursos paralelos, podendo, por isso, retardar a velocidade de articulação.

#### 154. Arte pública como presença

Exemplos não visíveis a partir do percurso principal: (a) *D. Carlos I* (45) na estrutura 4; (b) *Chafariz do Largo do Calvário* (70) na estrutura 5; (c) *Governador Ferreira do Amaral* (216) na estrutura 19.

Parque das Nações: arte pública associada a espaços residenciais, não visível a partir do espaço público (subvertendo o seu próprio sentido como arte pública): (d) *A viagem* (230) num patamar de entrada de um edifício; (e) *4 Esculturas* (232-235) no terraço do hotel *Art's & Business*.



a



b



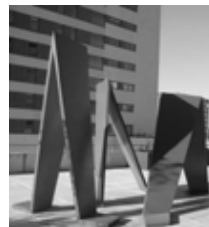
c



d



e



## REMOÇÃO E TRANSLADAÇÃO DE ARTE PÚBLICA

*“Por um lado, verificam-se colocações ou recolocações de obras concebidas e executadas muitos anos antes e/ou para contextos diversos, nalguns casos sem especial justificação crítica, histórica ou urbanística. Dentre os casos mais significativos podemos destacar “O segredo” de Lagoa Henriques, concebido em 1961 inaugurado em 1998, no Jardim Amália Rodrigues integrado no Parque Eduardo VII, a escultura (sem título) de Artur Rosa, concebida em 1971 e inaugurada em 1999 na Conde Valbom, a obra de Étienne Hadju, de 1957, colocada em 2001 no Jardim das Amoreiras (a propósito de uma relação de amizade deste com o casal Arpad-Vieira) ou, finalmente, a estranha deslocação incompleta de uma peça de Laranjeira Santos e António Rodrigues (comemorativa da “Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul”), de 1972 do seu local natural (junto à Torre de Belém) para o cruzamento da Avenida Rio de Janeiro com a Avenida da Igreja (em 2001)” (Pinharanda, 2005: 43).*

Como sugere Pinharanda, neste texto introdutório ao Roteiro de *Estatuária e escultura de Lisboa*, verifica-se frequentemente na cidade de Lisboa um desfazamento temporal – mas também conceptual – entre a feita das obras e a sua colocação no espaço público.

Nos casos que cita, as obras são elaboradas e só cerca de 30-40 anos depois é que se decide colocá-las num determinado local. Algumas obras não são sequer elaboradas para o espaço público e em alguns casos, o autor nem chega a conhecer a colocação da sua obra no espaço público. Por outro lado, temos situações em que as obras são transladadas, sem motivo aparente.

Porque se retira uma obra de um espaço, desmonumentalizando-o? Se uma obra é elaborada para um lugar, porque se decide colocar essa mesma obra num outro lugar?

Como refere Pinharanda, as transladações de arte pública carecem de justificação crítica, histórica ou urbanística.

Nem a escolha do lugar nem a colocação de arte pública parecem constituir factores importantes. A aparente facilidade com que se dão estas deslocações levam-nos a crer que certo tipo de arte pública (a que permite uma deslocação – por exemplo, a estatuária) possa ser considerado isoladamente, como um objecto decorativo, que pode mudar de um lugar para outro sempre que se deseje. Como se a relação entre a arte pública e o espaço urbano não fosse, de facto, relevante.

As transladações a que Pinharanda se refere foram também constatadas, no universo dos 250 elementos em estudo. Alguns não foram transladados, mas sim removidos, simplesmente desaparecendo do espaço público. A razão desta remoção pode estar na natureza das obras, de carácter efémero ou móvel. Mas nem sempre é esta a justificação.

Por outro lado, nas obras que deslocadas, não existe nelas qualquer referência a essa deslocação; apenas o monumento ao *Governador de Macau*, na sua localização actual, faz referência ao trajecto da obra.

Mais uma vez afirmamos: talvez porque se considere a deslocação como algo normal, não sendo por isso importante justificá-la.

Para além desta problemática, as mudanças de lugar serão encaradas na investigação segundo uma outra perspectiva: **uma recolocação – em alguns casos acompanhada de uma “reinauguração” – revela-nos sempre, num momento específico, uma estratégia para um determinado espaço**, independentemente dos processos por detrás sua da colocação ou do facto de existir ou não, por parte dos artistas e dos decisores, uma intenção de projectar as peças em concomitância com o local.

A arte pública aparece-nos assim como um indício sobre os processos que afectam o espaço público.

Iremos então indicar as remoções, transladações e as reconstruções que constatámos (17, ao todo), bem como as diferentes datas e locais onde as obras estiveram colocadas.

Indicaremos também, dentro das fontes complementares que utilizámos, as que fazem referência às obras.

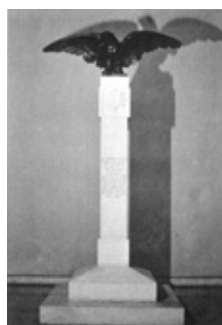
Mediante os dados que dispomos, limitaremos-nos primeiramente a constatar as deslocações. Sempre que possível, com base nos factos observados no trabalho de campo e nas fontes complementares, avançaremos com pistas para a explicação da mobilidade das peças.

## **estrutura 2** (Jardim Ducla Soares - Jardim da Torre de Belém):

### ***Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul (12)***

(Carvalho, 2005: 216); (Elias, 2004: 76); (Laborde Ferreira e Lopes Vieira, 1985: 261)

- 1922 Inauguração da peça
- ? Integração no Museu da Marinha
- ? Colocação na Avenida de Brasília (junto à Doca do Bom Sucesso)



a



b

155. *Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul (12)*

(a) Museu da Marinha; (b) junto à Doca do Bom Sucesso.

Na publicação *Estatuária de Lisboa* (Laborde Ferreira e Lopes Vieira, 1985: 261), o padrão comemorativo da *Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul* aparece referenciada no Museu da Marinha.

Na análise de Elias (2004: 76) e no Roteiro de *Estatuária e escultura de Lisboa* (Carvalho, 2005: 216), esta peça já se encontra referenciada junto ao Jardim da Torre de Belém, onde figuram outros monumentos subordinados à mesma temática.

***Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul (14)***, de Laranjeira Santos e Rodrigues Fernandes  
(Câmara, 2009: 174); (Carvalho, 2005: 186); (Laborde Ferreira e Lopes Vieira, 1985: 27)

**1972** Colocação, no Jardim da Torre de Belém

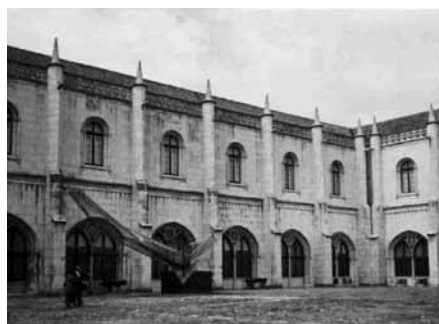
**1985?** Transladação para um dos claustros do Mosteiro dos Jerónimos; são deixados no local o pedestal em betão e o espelho de água (ainda permanecem actualmente)

**(1991** Colocação de novo monumento à *Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul (15)*, de D. Soares Branco, L. Soares Branco e E. Bairrada, no mesmo jardim, mas mais perto da frente de água)

**(2001)** Depois de recuperado, o monumento é recolocado, incompleto (sem o pedestal e o espelho de água), na rotunda do cruzamento entre a Avenida da Igreja e a Avenida Rio de Janeiro



a



b



c

A *Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul* é elaborada, por iniciativa camarária, para o Jardim da Torre de Belém.

A escolha deste local esteve relacionada com a proximidade da doca da partida (Carvalho, 2005: 186).

O historial da transladação do monumento é investigado por Câmara

156. *Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul (14)*

(a) Jardim da Torre de Belém;  
(b) claustro do Mosteiro dos Jerónimos; (c) cruzamento da Avenida da Igreja com a Avenida Rio de Janeiro.

(2009), que defende que a mentalidade vigente nos anos 1980 não se encontrava ainda preparada para aceitar uma linguagem abstracta<sup>19</sup>.

A última colocação do monumento poderá ter a ver com a associação da temática – primeira travessia aérea do Atlântico Sul – à toponímia do novo local: Avenida Rio de Janeiro.

**estrutura 3** (Avenida Ilha da Madeira — Avenida de Brasília):

*Sem título (36)*

(Site do Museu Colecção Berardo); (Site do Centro das Artes – Casa das Mudas)

1968 Realização da peça

? Aquisição pela colecção Berardo

A peça esteve nos seguintes locais da cidade<sup>20</sup>:

2005 Praça do Império, em frente ao CCB

2006 Em frente ao Casino de Lisboa (Parque das Nações)

2007 Dentro da Assembleia da República, no âmbito da Exposição “3d”

2009 Praça do Império, em frente ao CCB

(2011) Centro das Artes – Casa das Mudas, na Ilha da Madeira



a



b



c



d

157. *Sem título (36)*

(a) Praça do Império, 2005; (b) em frente ao Casino de Lisboa, 2006; (c) Praça do Império, 2009; (d) Casa das Mudas, 2011.

19 “Do relatado e sendo “A 1ª Travessia Aérea do Atlântico Sul” a primeira peça escultórica abstracta efectivamente colocada pelas instâncias oficiais no espaço público lisboeta, encontramos perante um dos mais controversos e acidentados processos que envolveu uma obra de escultura urbana da capital. A feroz reacção que despoletou nas próprias instituições envolvidas no concurso e que culminou na sua remoção, torna-se ainda mais notória pelo confronto entre o plasticismo do original e o carácter totalmente mimético adoptado na solução substituta, aspectos que a revestem de cariz paradigmático na resistência anti-abstracta que ainda se fazia sentir na década de oitenta do século XX” (Câmara, 2009: 181).

20 As datas referem-se aos momentos em que a peça foi observada nos locais indicados. Não temos informação das datas de colocação, nesses mesmos locais.

A pertença da obra a uma colecção de arte explica a sua trajectória através de diferentes espaços, como se tratassem de diferentes salas de museu.

***Padrão dos Descobrimentos (43)***

(Carvalho, 2005: 208); (Elias, 2004: 61); (Elias, 2006); (Laborde Ferreira e Lopes Vieira, 1985: 14)

- 1940 Implantação na Exposição do Mundo Português, com materiais efémeros
- 1943 Demolição do monumento
- 1960 Implantação de uma réplica do monumento original, em frente à Praça do Império, em betão revestido com pedra mármore



>



Não se trata propriamente de uma transladação, mas sim de uma reconstrução, com materiais mais duráveis, de um objecto realizado no âmbito da Exposição do Mundo Português.

Elias (2006: 450) assinala as várias hipóteses de implantação do novo Padrão dos Descobrimentos, estudadas pelo arquitecto Cristino da Silva, no âmbito do *Plano de Urbanização da Zona Marginal de Belém*, em todas figurando o pavimento *Rosa dos Ventos (44)*, de 1960, que enquadra a intervenção.

158. *Padrão dos Descobrimentos (43)*  
(a) em 1940; (b) em 2009.

Entre **estrutura 4** e **estrutura 5** (frente de água):

***Obra efémera (55)***

2009 No exterior do Museu da Electricidade

(2010) A peça já não se encontrava no local

Supomos que a obra estivesse associada a uma exposição temporária do Museu da Electricidade.



159. *Obra efémera (55)*

**estrutura 5** (Avenida de Ceuta — Doca de Santo Amaro):

***Chafariz da Armada (68)***

(Sistema de informação para o património arquitectónico do IHRU)

- 1784 Construção do tanque do chafariz
- 1845 Retirado do local original<sup>21</sup> e implantado na Praça da Armada
- 1850 Alteração do conjunto, com colocação da estátua de Neptuno, retirada do Chafariz do Campo Grande, entretanto demolido



160. *Chafariz da Armada (68)*

Com base no Sistema de informação para o património arquitectónico do IHRU (Consultado em 1 Dez. 2010), observámos alguns chafarizes que mudaram de lugar, provavelmente devido às dinâmicas de abastecimento de água na cidade; não devemos esquecer que os chafarizes, para além de uma componente estética, encerram também uma componente funcional, que mais facilmente justificará estas mudanças de lugar.

Verificámos também que, em alguns casos, os chafarizes começam por ser apenas uma fonte ou uma bica, às quais vão sendo acrescentados elementos. Tal é o caso do *Chafariz da Armada*, para o qual se aproveitaram peças de outro chafariz.

**estrutura 7** (Praça de São Bento — Avenida D. Carlos I):

***José Estêvão Coelho de Magalhães (92)***

(Carvalho, 2005: 97); (Fernandes, 2005: 89); (Laborde Ferreira e Lopes Vieira, 1985: 97)

- 1870 Realização da estátua
- 1878 Inauguração, no Largo das Cortes

21 Não foi apurado qual o local original do *Chafariz da Armada*.

- 1935? Retirada e implantada no átrio do Palácio de São Bento  
 1984 Recolocada, sobre um pedestal e reinaugurada na Praça de São Bento



161. José Estêvão Coelho de Magalhães (92)

Apesar de ter possuído, provavelmente, três colocações distintas, esta estátua gravitou sempre em torno do edifício da Assembleia da República.

Esta localização estará relacionada com o facto de José Estêvão Coelho de Magalhães ter sido um célebre orador parlamentar.

## estrutura 8 (Rua de São Pedro de Alcântara — Cais do Sodré):

### *Vitrine* (121)

(Site do Atelier Joana Vasconcelos)

- 2008 Instalação efémera, num tapume de um edifício em obras (unidade hoteleira), na Rua do Alecrim, nº 12

(2010) A peça já não se encontrava no local



a

>



b

162. *Vitrine* (121)

(a) Rua do Alecrim, em 2009;  
 (b) Rua do Alecrim, em 2011.

O desaparecimento desta intervenção explicar-se-á simplesmente pelo facto da obra ter sido concluída e ter sido retirado o tapume.



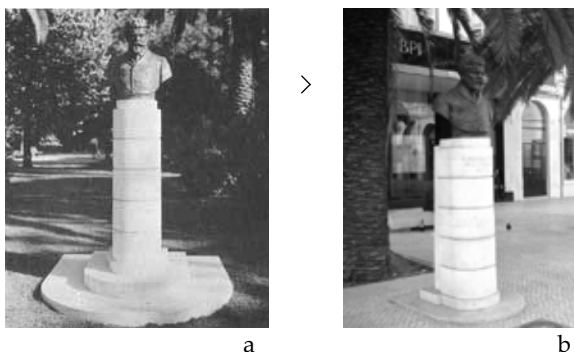
## estrutura 9 (Rossio — Cais das Colunas):

### *D. João da Câmara (132)*

(Carvalho, 2005: 99); (Elias, 2006: 261); (Fernandes, 2005: 51); (Site RevelarLx); (Laborde Ferreira e Lopes Vieira, 1985: 49)

1953 Inauguração, no Jardim do Campo Grande

1987 Reinauguração, na Praça D. João da Câmara



163. *D. João da Câmara (132)*  
(a) Jardim do Campo Grande;  
(b) Praça D. João da Câmara.

Segundo Elias (2006: 261), antes da opção pelo Jardim do Campo Grande, tinha sido proposto, pela Câmara Municipal de Lisboa, que o busto se localizasse sob o arco central do Teatro Nacional D. Maria II, onde a obra deste dramaturgo tinha sido representada.

Teria ainda sido proposta a sua colocação no Largo D. João da Câmara, ou seja, no local onde a obra se encontra actualmente.

Contudo, devido à demolição do Hotel Inglaterra em frente ao Largo e em virtude de obras de descongestionamento automóvel entre o Rossio e os Restauradores, o local não oferecia, na altura, condições para a colocação do busto, pelo que se decidiu localizá-lo no Jardim do Campo Grande, onde foi inaugurado, em 1953, por ocasião do centenário do nascimento do dramaturgo.

Ainda em 1964 é lançada uma última sugestão para colocar o monumento num local significativo da vida ou obra de D. João da Câmara, nomeadamente na Junqueira, junto da casa onde viveu (Elias, 2006: 262). Esta proposta também não foi levada avante.

Do Campo Grande, o busto foi, já em 1987, deslocado, por intervenção da Câmara Municipal de Lisboa, para junto do Largo D. João da Câmara (hoje Praça D. João da Câmara), conforme sugerido em 1950 e onde ainda hoje permanece.

### *Pelourinho (148)*

(Carvalho, 2005: 97); (Sistema de informação para o património arquitectónico do IHRU)

**1481** Referenciado como estando junto à porta da Alfândega

**Séc. XVII** Localização na Praça do Pelourinho

**1619** Provável construção do Pelourinho Novo, na Praça do Pelourinho Novo, junto à Ribeira

**1783** Reconstrução, no Largo do Pelourinho (actual Praça do Município)



164. *Pelourinho* (148)

Atendendo à informação disponibilizada pelo Sistema de informação para o património arquitectónico do IHRU (Consultado em 2 Dez. 2010), o Pelourinho poderá ter estado em quatro locais diferentes, sendo que cada uma das mudanças de lugar foi acompanhada por mudanças de toponímia.

A sua última reconstrução/recolocação resultou do facto de ter sido destruído pelo Terramoto de 1755.

### ***Cais das Colunas* (150)**

(Sistema de informação para o património arquitectónico do IHRU);  
(Site da Câmara Municipal de Lisboa)

**1797** Conclusão da construção do *Cais das Colunas*

**1997** Desmantelamento do Cais

**2008** Conclusão da reconstrução segundo o traçado original

Segundo o Site da Câmara Municipal de Lisboa (Consultado em 13 Agosto 2011), o cais esteve inacessível desde o verão de 1997, devido às obras de expansão do metropolitano entre a Baixa-Chiado e Santa Apolónia.





165. *Cais das Colunas* (150), 2009

**Jardins portáteis (151)**

A peça esteve nos seguintes locais da cidade:

**2009** Colocação junto à Praça do Comércio

**2010** Junto ao Cais do Sodré

166. *Jardins portáteis* (151)

(a) Praça do Comércio; (b) Cais do Sodré.



a



b

Como o nome indica, esta obra caracteriza-se por ser facilmente transportável. Julgamos que a sua mudança de lugar terá ocorrido devido a obras junto ao Terreiro do Paço, no local onde os *Jardins portáteis* estiveram primeiramente implantados.

**estrutura 10** (troço da Cerca Moura paralelo à Ribeira):**Chafariz de El-rei (158)**

(Castilho, 1893: 161); (Sistema de informação para o património arquitectónico do IHRU); (Vieira da Silva, 1987a: 147)

**Séc. XII** Provável edificação do primitivo chafariz, encostado à muralha

**1308** Transferência para o interior da Cerca Moura, com alteração da designação



167. *Chafariz de El-rei* (158)

A transferência para o interior da Cerca Moura terá sido ordenada pelo rei D. Dinis, provavelmente por motivos defensivos, concomitantemente com modificações no chafariz e originando a alteração da sua designação para *Chafariz de El-rei*.

## estrutura 11 (Santa Apolónia):

### Busto de *D. Manuel I* (167)

(Laborde Ferreira e Lopes Vieira, 1985: 314); (Listagem n.º 107/2005: 31, 35); (Site do Museu Militar)

1895 Colocação e inauguração no pátio interior do Museu Militar, no Pátio dos Canhões

2004 Colocação no Largo do Museu Militar



a

&gt;



b

168. *D. Manuel I* (167)

(a) Pátio dos Canhões; (b) Largo do Museu Militar.

Segundo o Site do Museu Militar (Consultado em 15 Abril 2011), a colocação no Pátio dos Canhões deveu-se ao facto de este espaço ser dedicado a D. Manuel I, “responsável pela construção, neste local, das primeiras edificações onde funcionaram as Tercenas das Portas da Cruz que concentravam vários serviços incluindo depósitos de material de guerra e oficinas de fabricação de pólvora, mas também pela ligação à indústria de canhões de bronze, que sofreu um desenvolvimento notável no seu reinado”.

A nova colocação no âmbito do arranjo do espaço e jardim do Largo do Museu Militar vem noticiada em Diário da República. Esta nova colocação permanece próxima do Museu Militar e mantém a associação do Monarca ao edifício, embora agora num espaço exterior ao mesmo.

## estrutura 16 (Avenida Marechal Gomes da Costa — Passeio de Neptuno):

### *S. Cristóvão* (190)

(Carvalho, 2005: 199); (Elias, 2005: 70); (Laborde Ferreira e Lopes Vieira, 1985: 169); (Meco *et al*, 2007: 204)

- 1969 Colocação na placa ajardinada da Avenida Cidade do Porto  
 ? ?  
 ? Colocação na Praça do Aeroporto (Rotunda do Relógio)



169. S. Cristóvão (190)

A obra *Monumentos e edifícios notáveis do distrito de Lisboa* (Meco et al, 2007: 204) refere “depois de várias mudanças, está presentemente colocada na Rotunda do Aeroporto”.

Não sabemos quais foram essas várias mudanças; no entanto, Elias (2005: 70) assinala que primeiramente a estátua foi colocada na placa ajardinada da Avenida Cidade do Porto, junto ao aeroporto, “no limite da cidade e no início de uma estrada importante que conduz ao Norte e Sul do País e ainda a terras estrangeiras”.

A escolha de um território de partida – junto da auto-estrada de saída de Lisboa, mas também do aeroporto – justificava o tema da estátua, dado que S. Cristóvão é considerado Santo Padroeiro dos viajantes.

## **estrutura 19** (Avenida de Berlim — Passeio das Tágides):

**Monumento ao Governador de Macau, Ferreira do Amaral (216)**  
 (Fernandes, 2005: 51); (Marques, 2004: 271)

- 1935 Realização da estátua, em Portugal  
 1940 Inauguração, em Macau  
 1966 Retirado do espaço público, durante a Revolução Cultural  
 1991 Reenviado para Portugal  
 1999 Colocação na Alameda da Encarnação



A deslocação da estátua dá-se por razões políticas. Após o fim do domínio português em Macau, o monumento foi devolvido a Portugal pelas autoridades chinesas, tendo sido recolocado, sem o plinto original, na Alameda da Encarnação (Marques, 2004: 271).



170. *Governador de Macau* (216)  
(a) em Macau; (b) na Alameda da Encarnação.

A localização actual foi acompanhada de uma lápide explicativa da trajectória da obra.

Nesta nova colocação e sem o plinto original, a estátua perde a sua monumentalidade, que pode ser observada em fotografias ilustrativas da sua colocação prévia, em Macau.

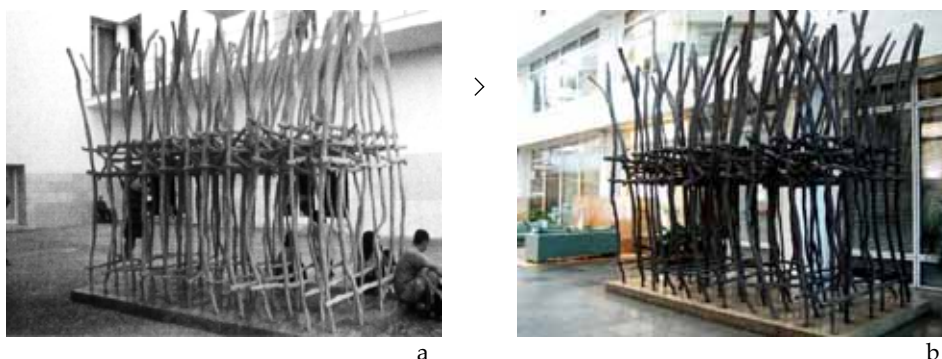
Verifica-se, neste caso e utilizando as palavras de Abreu (2005), uma despromoção da obra.

Entre **estrutura 19** e **estrutura 20** (frente de água):

#### *Sobre o Mar* (229)

**1998** Colocação, no âmbito da Expo'98, no pátio do Pavilhão de Portugal

**2009** A obra encontrava-se no interior de edifício administrativo, na Avenida D. João II, onde permanece



171. *Sobre o Mar* (229)  
(a) pátio do Pavilhão de Portugal, 1998; (b) interior de edifício administrativo, 2009.



Dos dados apresentados, podemos retirar algumas conclusões. Primeiramente, os possíveis motivos das remoções e/ou deslocações:

**Não-aceitação/rejeição do monumento:** *Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul* (de 1972); monumento ao *Governador de Macau*; *José Estêvão Coelho de Magalhães* (retirada do espaço público durante o Estado Novo?);

**Natureza móvel da obra:** *Jardins portáteis*;

**Natureza efémera da obra/associação a exposições:** *Sem título*, de Calder; *Padrão dos Descobrimentos*; *Obra efémera* no Museu da Electricidade; *Vitrine*; *Sobre o Mar*);

**Questões funcionais:** *Chafariz da Armada*; *Chafariz de El-rei*;

**Destruição/desmantelamento do monumento:** *Padrão dos Descobrimentos*; *Pelourinho*; *Cais das Colunas*.

Quanto aos critérios que presidem às colocações de arte pública nos espaços parecem ser, essencialmente, de ordem temática:

**Escolha do local através da toponímia:** *Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul* (de 1972) junto à Avenida Rio de Janeiro; *Busto de D. João da Câmara*, no Largo D. João da Câmara<sup>22</sup>;

**Escolha do local relacionado com a vida ou obra do personagem:** *José Estêvão Coelho de Magalhães* junto à Assembleia da República; *Busto de D. João da Câmara* junto ao Teatro D. Maria II; *Busto de D. Manuel I* dentro e fora do Museu Militar; *S. Cristóvão* junto a duas saídas da cidade **ou dos eventos retratados:** monumentos à *Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul* junto à Doca do Bom Sucesso, de onde partiram os aviadores.

Em alguns casos, verifica-se uma deslocação da arte pública entre espaços públicos, espaços de carácter semi-público<sup>23</sup> e espaços privados:

**De espaços de carácter semi-público para espaços públicos:** *Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul* (de 1922) e *Busto de D. Manuel I* (ambas inauguradas em espaços de museu, deslocadas posteriormente para espaços públicos);

**De espaços semi-públicos para espaços privados:** *Sobre o Mar*;

**De espaços públicos para espaços de carácter semi-público:** *Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul* (de 1972), para um claustro do Museu dos Jerónimos; *José Estêvão Coelho de Magalhães*, para o interior da Assembleia da República; *Sem título*, de Calder, para a Assembleia da República, no âmbito da Exposição “3d” (todas

<sup>22</sup> De acordo com o Site Toponímia de Lisboa (Consultado em 17 Abril 2011), desde 1924 que o Largo apresenta esta designação toponímica. Excluimos assim a hipótese do largo ter mudado de nome após a transladação.

<sup>23</sup> Por espaços de carácter semi-público entendemos os espaços públicos de acesso limitado. Podem ser cobertos (dentro de edifícios) ou ao ar livre (pátios).

estas obras serão, posteriormente, recolocadas noutros espaços públicos, que não os da colocação original).

Por fim, salientamos o facto de algumas obras transitarem para contextos muito distintos da sua colocação original, sem uma justificação aparente.

Situações como a *Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul* (de 1972) que, passa do jardim para o qual foi projectada, para uma colocação numa rotunda urbana, sem o pedestal e espelho de água originais; ou o busto de *D. João da Câmara*, que transita também de um jardim para um largo urbano (embora esta última colocação tivesse sido equacionada desde a feitura da obra); o busto de *D. Manuel*; ou ainda a obra *Sobre o Mar*, recolocada dentro de um edifício administrativo. Todas estas deslocações vêm corroborar a nossa tese inicial de que, de uma forma geral, certos tipos de arte pública não são entendidos pelos decisores como algo em comunhão com a sua envolvente; assim se explicam as “estranhas deslocações” de que nos fala Pinharanda.

Consideramos importante a colocação em função da temática, seja pela toponímia, seja pela associação do personagem/motivo retratado a um lugar; esta representa já uma forma de simbiose entre a arte pública e a sua envolvente.

Contudo, defendemos que, para além de critérios temáticos, deverá existir uma integração mais profunda, tanto no âmbito de um eventual desenho da obra como da sua colocação.

O nosso entendimento – que a arte pública é-o em conjunto com a sua envolvente, não como um elemento separado, e que a colocação e a integração no espaço urbano constituem factores fundamentais para o sentido da arte pública, para além das suas próprias características físicas – não parece ser partilhado, em grande parte dos casos observados, pelos decisores da cidade.

## **DINÂMICAS DE COLOCAÇÃO DE ARTE PÚBLICA NO PERÍODO “PÓS 25 DE ABRIL DE 1974”**

Tanto na frente de água como nas estruturas de articulação, a maioria dos elementos de arte pública foi colocada no “Pós 25 de Abril de 1974”.

Determinadas zonas homogéneas e estruturas de articulação apenas possuem arte pública pertencente a este período, no qual iremos agora incidir mais detalhadamente.

Através do gráfico da página seguinte é possível verificar como se distribuem, cronologicamente e ao longo de 35 anos, estas colocações.

Entre 1974 e 1980 não se verificam colocações: nem o âmbito definido como frente de água nem as estruturas de articulação foram privilegiados com arte pública, nestes 7 anos<sup>24</sup>.

Dentro das áreas em estudo, a primeira obra a ser colocada remonta ao ano de 1981: o monumento *Ao emigrante português* (165), no Largo dos Caminhos de Ferro, em frente à Estação de Santa Apolónia.

Entre 1981 e 1997, começamos a ter entre 1 a 3 colocações por ano, com excepção de 1982 e 1992, em que não se verificam colocações; e de 1994<sup>25</sup>, em que se verificam 6 colocações (todas em estruturas de articulação a ocidente da cidade):

Estrutura 1: *A Ronda do Dia* (5), em Algés, junto ao limite administrativo de Lisboa;

Estrutura 2: *Aos Heróis do Ultramar* (21), em Belém, junto ao Forte do Bom Sucesso;

Estrutura 3: *The Castle of the Eye* (42), em Belém, no Jardim Vasco da Gama;

Estrutura 6: *Painel cerâmico* (84), na Avenida Infante Santo;

Estrutura 8: *Mural da Ordem dos Arquitectos* (128), junto ao Cais do Sodré;

Estrutura 9: *Direitos Humanos* (144), na Rua Augusta.

O ano de 1998 constitui uma excepção, em termos colocações de arte pública: 43 colocações, a maior parte produzidas no âmbito da Expo'98.

Este evento poderá ter tido um papel impulsionador na colocação de obras de arte pública posterior, dado que, entre 1999 e 2009, se verifica um aumento da média de colocações: entre 2 e 7 colocações, por ano.

Assim, em resumo, temos:

**Década anterior à Expo'98 (entre 1987 e 1997): 25 colocações**

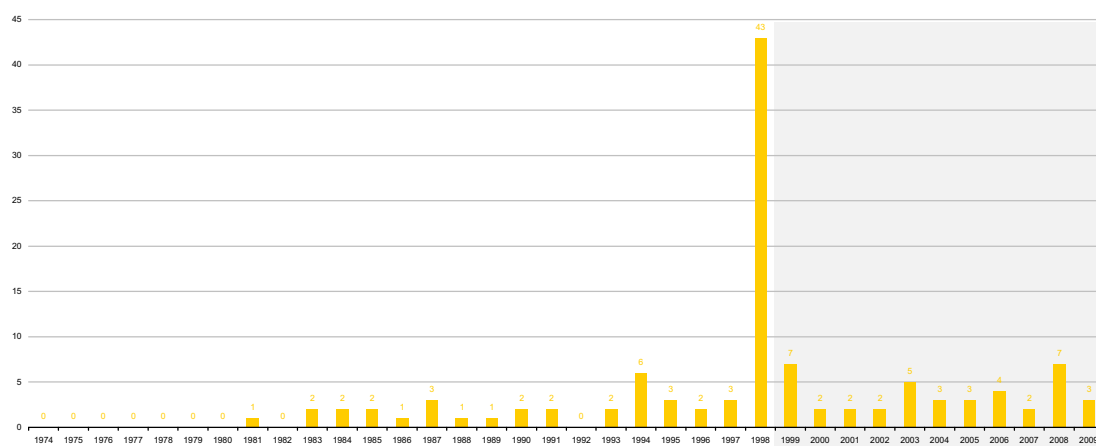
**Ano da Expo'98 (1998): 43 colocações**

**Década posterior à Expo'98 (entre 1999 e 2009): 40 colocações**

24 O *Projecto Monere* (Remesar, 2004) refere um mural na Avenida Afonso III, que poderá ser um dos vários murais de carácter revolucionário que apareceram, em diversos pontos da cidade, no seguimento da Revolução de Abril. Este mural não foi já encontrado durante o trabalho de campo.

Voltamos a salientar que, neste e nos restantes períodos históricos, poderão ter existido elementos que todavia já não se encontram no espaço público. De acordo com os fundamentos e critérios seguidos na investigação, não considerámos peças que possam ter estado nos espaços em estudo, anterior ou posteriormente ao período correspondente ao trabalho de campo – entre 2008 e 2010.

25 Ano do evento “Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura”; poderão verificar-se algumas sinergias.



172. Evolução da colocação de arte pública na frente de água e nas estruturas de articulação, no período "Pós 25 de Abril de 1974" (a cinza, evolução no pós-Expo'98)

*Colocações recentes*

**Dentro do período “Pós 25 de Abril de 1974”, designaremos como colocações recentes a arte pública implantada na frente de água e nas estruturas de articulação, entre 1999 e 2009<sup>26</sup>.**

Temos assim 40 colocações recentes, cujo posicionamento na cidade e especificação cronológica podem ser observados na Planta Complementar e quadro apresentados nas páginas seguintes.

Com base nestes dados, procuraremos responder às seguintes questões:

Quais as estruturas de articulação e espaços na frente de água contemplados com colocações recentes?

O que nos revelam estas colocações?

Com que critérios se implantam no território?

Que formas de posicionamento de arte pública se verificam?

Para além de intervenções nas estruturas de articulação (30 colocações), temos também arte pública fora das estruturas (10 colocações); mais concretamente, entre as estruturas 4 e 5 (frente de água entre Belém e Alcântara) e entre as estruturas 19 e 20 (frente de água na parte mais oriental do Parque das Nações).

Através da análise da Planta Complementar, constatamos algumas tendências de implantação, na cidade.

No total, temos 19 colocações a ocidente e centro histórico e 21 colocações a oriente<sup>27</sup>. As seguintes zonas receberam mais do que 2 colocações:

Jardim da Torre de Belém (estrutura 2): 4 colocações;

Zona de Alcântara (estrutura 5): 2 colocações;

Avenida Infante Santo (estrutura 6): 2 colocações;

Cais do Sodré (estrutura 8): 2 colocações;

Junto ao Rossio (estrutura 9): 2 colocações;

Praça do Comércio (estrutura 9): 2 colocações;

Zona de Santa Apolónia (estrutura 11): 2 colocações;

Junto ao Aeroporto (Rotunda do Relógio) (estrutura 16): 2 colocações;

Parque das Nações (estrutura 15 a estrutura 20) (16 colocações).

26 Considerámos a colocação de elementos de arte pública apenas até 2009, dado que o trabalho de campo ocorreu entre Março de 2008 e Maio de 2010, podendo assim ter ocorrido outras colocações, já não registadas, até ao fim de 2010.

27 Ocidente e centro histórico: da estrutura 1 à estrutura 9 (inclusive); oriente: da estrutura 10 (inclusive) à estrutura 20.

As 16 colocações no Parque das Nações vêm equilibrar a arte pública a ocidente e a oriente da cidade. Este equilíbrio poderá ter sido impulsionado pela Expo'98; se até este evento a zona oriental praticamente não contemplava arte pública, actualmente é uma das mais densamente ocupadas. Todavia, essa ocupação praticamente se limita ao território de requalificação urbanística que recebeu a Exposição.

No universo das 40 colocações recentes, apenas 5 não se integram no âmbito definido como frente de água<sup>28</sup>. O que significa que, nas estruturas de articulação, os espaços sem proximidade física ou visual à frente de água foram menos contemplados com arte pública.

Por outro lado, parece-nos relevante que monumentos com temas emblemáticos, tais como os *500 anos da partida de Pedro Álvares Cabral para o Brasil* (18), *A guitarra portuguesa* (57) (uma homenagem a Amália Rodrigues), ou a obra com o nome da cidade, *Lisboa* (187), se posicionem na frente de água. Para Jaussely (1907), os monumentos devem colocar-se na cidade em espaços apropriados ao seu carácter mais ou menos simbólico; cada espaço tem o seu carácter próprio e configura um contexto para um determinado tipo de monumentos. Podemos assim concluir que no período 1999-2009, a frente de água configura um contexto para arte pública de importante carácter simbólico.

Relativamente ao tipo de espaços públicos em que se integram, as 39 colocações recentes podem ser categorizadas da seguinte forma<sup>29</sup>:

- a. **Colocações em contentor de escultura** (Remesar, 2002) **na frente de água** (Jardim da Torre de Belém);
- b. **Colocações em rotunda** (Rotunda do Relógio);
- c. **Colocações em espaços públicos consolidados** (com ou sem modificações no traçado existente);
- d. **Colocações em novos espaços públicos** (arte pública inaugurando novos espaços);
- e. **Colocações associadas a infraestrutura** (viaduto da Avenida Infante Santo);
- f. **Colocações em espaços abertos na frente de água;**
- g. **Colocações em praças na frente de água;**
- h. **Colocações ao longo da frente de água;**
- i. **Colocações associadas a edifícios:** habitação; museus (CCB, Museu da Electricidade, Museu Militar); sedes (Vespa Clube de Lisboa); institucionais (Gare Marítima de Alcântara/instalações portuárias); comerciais (Vodafone); hotéis (*Art's & Business*).

28 Destas 5 colocações, 2 consistem em conjuntos de 2 elementos: *Ao massacre judaico de 1506* (134-135) e os *Relógios* (188-189) (ver Planta Complementar, na página seguinte).

29 Cada categoria pode sobrepor-se numa mesma intervenção.



173. Planta Complementar  
Colocações recentes (1999-2009) nas estruturas  
de articulação e na frente de água.

OBRA/REFERÊNCIA	AUTOR	LOCALIZAÇÃO
<b>1999</b>		
<i>Peixe</i> (13)		e.a.2: junto aos Jardins da Torre de Belém
<i>Bancos da Paz</i> (19)		e.a.2: Jardins da Torre de Belém
<i>Bica do Sapato</i> (162)	Bela Silva	e.a.11: Calçada de Santa Apolónia
<i>Lisboa</i> (187)	José de Guimarães	e.a.15: Praça 25 de Abril
<i>Relógios</i> (188)	Francisco Simões	e.a.16: Rotunda do Relógio
<i>Relógios</i> (189)	Francisco Simões	e.a.16: Rotunda do Relógio
<i>Governador de Macau, Ferreira do Amaral</i> (216) (obra trasladada de Macau)	Maximiano Alves; C. R. de Sousa	e.a.19: Alameda da Encarnação
<b>2000</b>		
<i>500 anos da partida de Pedro Álvares Cabral para o Brasil</i> (18)		e.a.2: Jardins da Torre de Belém
<i>Intervenção escultórica</i> (210)	Fernando Conduto	e.a.18: em edifício, no Passeio do Báltico
<b>2001</b>		
<i>A guitarra portuguesa</i> (57)	Mário Vaz	Entre e.a.4 e e.a.5 (frente de água): em frente à Cordoaria Nacional
<i>Relógio</i> (124)		e.a.8: Cais do Sodré
<b>2002</b>		
<i>Páua de Alcântara</i> (74)		e.a.5: Doca de Santo Amaro
<i>Numa porta habitável em vermelho e verde</i> (209)	Charters de Almeida	e.a.18: em edifício, na Av. D. João II
<b>2003</b>		
<i>Intervenção em viaduto</i> (88)	Eduardo Nery	e.a.6: Av. Infante Santo
<i>Escultura</i> (195)	Fernando Conduto	e.a.16: em edifício, na Alameda dos Oceanos
<i>Painel de azulejos</i> (196)	Jorge Silva	e.a.16: em edifício, na Alameda dos Oceanos
<i>Edifício Vodafone</i> (218)	G. Reis, A. Burmester, J. G. da Silva	e.a.19: Av. D. João II
<i>A viagem</i> (230)	António Vidigal	Entre e.a.19 e e.a.20 (frente de água): entrada de edifício, Av. D. João II
<b>2004</b>		
<i>50 anos Vespa Clube Lisboa</i> (86)		e.a.6: Av. Infante Santo
<i>D. Manuel I</i> (167) (obra trasladada do pátio do Museu Militar)	António Fernandes de Sá	e.a.11: Largo do Museu Militar
<i>Painel de azulejos</i> (231)	Erró	Entre e.a.19 e e.a.20 (frente de água): Av. D. João II
<b>2005</b>		
<i>Maquete da Torre de Belém para cegos</i> (16)		e.a.2: Jardins da Torre de Belém
<i>Sem título</i> (36) (obra itinerante)	Alexander Calder	e.a.3: Praça do Império, em frente ao CCB
<i>Sobre mim</i> (219)	Hugo Canoilas	e.a.19: à entrada de edifício, Av. do Índico
<b>2006</b>		
<i>Fresh Drink</i> (232)	Rita Cascais	Entre e.a.19 e e.a.20 (frente de água): terraço do edifício Art's & Business
<i>No Mar da Palha</i> (233)	Silvio Matos	Entre e.a.19 e e.a.20 (frente de água): terraço do edifício Art's & Business
<i>Silent Blow</i> (234)	Frederico Ferreira	Entre e.a.19 e e.a.20 (frente de água): terraço do edifício Art's & Business
<i>Sem título</i> (235)	Teresa Pessanha	Entre e.a.19 e e.a.20 (frente de água): terraço do edifício Art's & Business
<b>2007</b>		
<i>Centenário da APL</i> (73)		e.a.5: Doca de Alcântara
<i>Painéis de azulejos</i> (228)	Leonel Moura	Entre e.a.19 e e.a.20 (frente de água): Av. D. João II
<b>2008</b>		
<i>Hommage a Pessoa</i> (117)	Jean-Michel Folon	e.a.8: Largo de S. Carlos
<i>Vitrine</i> (121) (obra removida)	Joana Vasconcelos	e.a.8: R. do Alecrim
<i>Ao massacre judaico de 1506</i> (134)	Graça Bachmann	e.a.9: Largo de S. Domingos
<i>Ao massacre judaico de 1506</i> (135)	Carlos Ramos, Segismundo Pinto	e.a.9: Largo de S. Domingos
<i>Cais das Colunas</i> (150) (reconstrução após desmantelamento)		e.a.9: Cais das Colunas
<i>Simultaneidade ajustada</i> (208)	Adalgisa Duarte	e.a.17: em pátio interior de edifício, junto ao Passeio de Neptuno
<i>O homem muralha</i> (241)	Pedro Pires	e.a.20: entrada de edifício, no Passeio dos Heróis do Mar
<b>2009</b>		
<i>Ciclovia</i> (28)	João Gomes da Silva	Desde o Cais do Sodré à Torre de Belém
<i>Obra efémera</i> (55) (obra removida)		Entre e.a.4 e e.a.5 (frente de água): exterior do Museu da Electricidade
<i>Jardins portáteis</i> (151) (obra trasladada para o Cais do Sodré)	Leonel Moura	e.a.9: junto à Praça do Comércio

174. Colocações recentes nas estruturas de articulação (e.a.) e na frente de água.



As colocações recentes constituem indícios de processos sobre os espaços em análise, revelando quais os espaços públicos que sofrem intervenções, dentro do período 1999-2009. Revelam-nos ainda informações sobre o âmbito temporal (por exemplo, assinalando uma determinada data, relacionada com um determinado local).

Como vimos, apenas 5 elementos não se posicionam no âmbito definido como frente de água. As restantes 35 colocações fornecem assim uma cronologia de intervenções na frente de água da cidade, nomeadamente das aberturas (espaços antes não vivenciados, que possuem agora acesso físico público) e respectivos momentos de abertura.



175. Colocações recentes revelando novos espaços públicos na frente de água

(a) *Lisboa (187)*, 1999;  
 (b) *Guitarra portuguesa (57)*, 2001;  
 (c) reconstrução do *Cais das Colunas (150)*, 2008.  
 (d) *Ribeira das Naus (154)*: o desmantelamento desta escultura revela-nos a desactivação de um espaço que irá, em princípio, ser reposto, no âmbito da reconversão da frente ribeirinha entre o Cais do Sodré e Praça do Comércio.

As colocações recentes podem ainda revelar determinadas políticas habitacionais. No Parque das Nações, na década posterior à Expo'98, verificamos uma tendência para associar arte pública a edifícios, sob diversas formas: aplicações em fachadas, esculturas salientando-se das volumetrias, ou em átrios exteriores, pátios e terraços, **fisicamente acessíveis, mas muitas vezes não visíveis a partir do espaço público**.

Por conseguinte, com excepção da obra *Lisboa (187)* na Praça 25 de Abril, todas as 16 colocações no Parque das Nações estão associadas a edifícios.

Consideramos que esta forma de recolher a arte para espaços de carácter mais privado e associá-la a edifícios não segue o exemplo das colocações de arte pública no âmbito da Expo'98, onde as obras se encontravam, de uma forma geral, mais relacionadas com o desenho urbano, com o espaço público e com a frente de água.

As colocações recentes no Parque das Nações são também distintas das colocações recentes nas restantes áreas da cidade: na maioria das obras, não denotamos imediatamente uma relação com o lugar nem qualquer carácter rememorativo.

Verificamos ainda uma tendência para uma linguagem mais abstracta, o

que as distancia do conceito de monumento e as aproxima da escultura pública.

Julgamos assim poder concluir que, nas obras do Parque das Nações do Pós-Expo'98, estamos na presença de um entendimento de arte pública sob um ponto de vista estético, de arte no espaço público e menos de arte pública<sup>30</sup>. E também mais elitista – parece-nos sintomático que configure linguagens mais abstractas –, pois não assume a relação com o espaço público, logo, a sua condição pública; pelo contrário, esconde-se em edifícios de habitação, privilegiando o acesso à arte pública exclusivamente aos moradores<sup>31</sup>.

A presença de arte pública associada a espaços residenciais, com pouco ou nenhum contacto com o espaço público, subverte, em nosso entender, o seu próprio sentido como arte pública.

Nas colocações recentes nas restantes partes da cidade, de uma forma geral, é possível identificar uma afinidade entre a arte pública e o local onde esta está implantada, seja através do título da obra ou da temática representada.

Podemos identificar os seguintes critérios de colocação:

**Associação à toponímia, tanto no título como no motivo retratado**, presente em obras tais como a *Bica do Sapato* (162): painel de azulejos representando sapatos, junto da Rua da Bica do Sapato; ou as duas esculturas representando *Relógios* (188) e (189), na denominada Rotunda do Relógio.

**Associação a edifícios (obras de carácter comemorativo)**, como a escultura de uma Vespa, *50 anos do Vespa Clube de Lisboa* (86), junto ao Vespa Clube de Lisboa; ou o *Centenário da APL* (73), junto à Gare Marítima de Alcântara e instalações do Porto de Lisboa.

**Associação a um local relacionado com a vida ou obra do personagem ou dos eventos retratados**, tais como a *Hommage a Pessoa* (117), no Chiado; ou o *Memorial ao massacre judaico de 1506* (134) e (135), junto da Igreja de S. Domingos, onde foi proferido o pedido de perdão público pelo Patriarca, em nome da Igreja Católica.

Dentro das 40 intervenções recentes, existem elementos que para além da sua condição como arte pública possuem também uma função (e que terá certamente influência nas colocações).

30 Ver Parte I, capítulo 2 “Fundamentos para o entendimento de arte pública na investigação”.

31 Parece-nos que esta tendência de colocação de arte pública no Parque das Nações se relaciona com estratégias de prestígio habitacionais, na mesma linha de pensamento que a atribuição de edifícios a arquitectos de renome. Tal como podemos depreender da consulta ao Site do Portal das Nações (Consultado em 20 Maio 2011): “No Parque das Nações a arte está na rua, nas praças, nos jardins, debaixo dos nossos pés. Vale a pena ver de perto as obras de arte urbana que talentosos artistas deixaram no Parque, transformando-o num museu a céu aberto. Descubra-as passo a passo!”



## 176. Arte pública e função

(a) *Ciclovía* (28) (arte pública+ciclovía); (b) *Bancos da Paz* (19) e *Jardins Portáteis* (151) (arte pública+banco); (c) *Relógios* (188-189) (arte pública+relógio).

Num grupo próximo, temos elementos que possuem primeiramente uma componente funcional; mas que, pelo seu carácter de referência física e simbólica no espaço urbano, foram aqui considerados como arte pública.



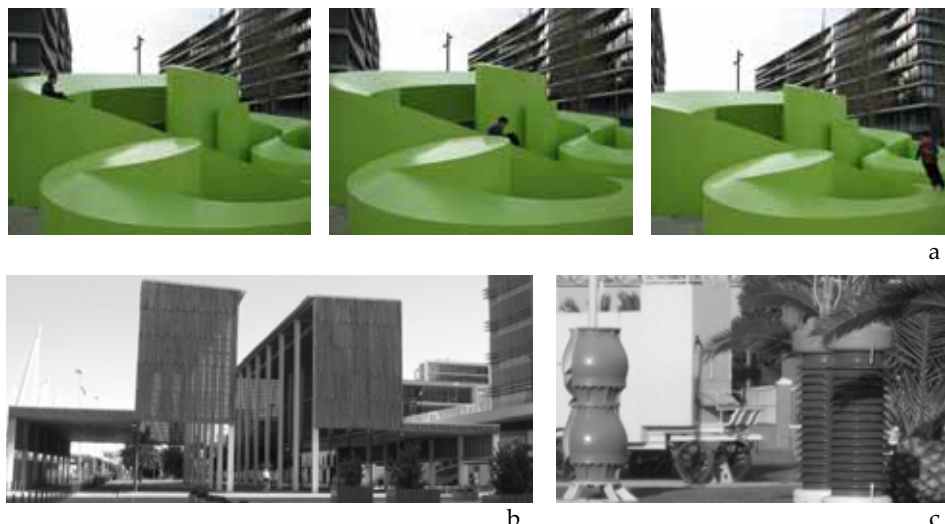
## 177. Arte pública e função

(a) *Maquete da Torre de Belém para cegos* (16); (b) *Pála de Alcântara* (74); (c) *Relógio* (124). Antes de se constituírem como arte pública (*a posteriori*), estes elementos possuem uma determinada função.

A identificação de funções na arte pública pode ser ambígua. Notemos, por exemplo, objectos que, embora com uma intenção prévia de constituir arte pública, na sua apropriação posterior, são-lhes, por vezes, conferidas funções. É o caso da peça escultórica *Cursiva* (239), utilizada por crianças como escorrega.

A situação oposta também se verifica: objectos que perderam a sua função, mas que se mantêm no território, como arte pública. Por exemplo, a *Porta norte* (238) da Expo'98, que, após este evento e passada a necessidade de delimitação do recinto, se mantém, como elemento referencial: seja pelo seu carácter escultórico e marcante (referência física), seja como memória do evento (referência simbólica). Ou os diversos elementos relacionados com as infraestruturas portuárias (gruas, peças de barcos, entre outros)<sup>32</sup>, que já perderam a sua função, mas que permanecem como memória de uma ocupação passada na frente de água.

<sup>32</sup> As infraestruturas portuárias não foram alvo de uma inventariação individualizada. No entanto, não temos dúvidas em incluí-las no conceito de arte pública (não intencional). Note-se a sua visibilidade a partir de grande parte das estruturas de articulação.



### 178. Arte pública e função

- (a) *Cursiva* (239);  
 (b) *Porta norte* (238);  
 (c) peças de máquinas, exterior do Museu da Electricidade.

Qual a diferença entre uns e outros elementos?

Qual a diferença, por exemplo, entre os *Relógios* da Rotunda do Relógio e o *Relógio* do Cais do Sodré? Ambos se constituem como referências físicas e simbólicas e ambos possuem uma função.

Não nos cabe dar resposta a esta questão, da mesma forma que também não cabe na investigação explorar os possíveis limites entre escultura, arquitectura, ou design.

Não iremos explorar estas distinções, até porque para investigar intenções por detrás dos elementos de arte pública em análise, teríamos que adoptar outras metodologias, tais como o recurso a arquivos ou entrevistas aos autores das obras.

Interessa-nos o que vemos e detectamos no território; para além dos conteúdos, interessa-nos o carácter referencial da arte pública.

#### *Dois exemplos de integração no espaço urbano*

Como podemos observar na Planta Complementar, das 20 estruturas de articulação em estudo, 13 foram contempladas com colocações recentes: 6 a ocidente e 7 a oriente.

Com base nos oito tipos de posicionamento que antes identificámos<sup>33</sup>, vejamos de que forma se posicionam os elementos de arte pública relativamente a estas 13 estruturas:

<sup>33</sup> Subcapítulo sobre “Posicionamento de arte pública nas estruturas de articulação”.

	1. Autónoma aos sistemas espaço público	2. Pontuação centralizada	3. Pontuação não centralizada	4. Estrutura sublinhada	5. Estrutura descentrada	6. Periférica como referência constante	7. Periférica como referência pontual	8. Periférica como presença
e.a.2 (Jardim Ducla Soares — Jardim Torre Belém)	x		x					
e.a.3 (Av. Ilha da Madeira — Av. de Brasília)	x							x
e.a.5 (Av. de Ceuta — Doca Santo Amaro)	x				x		x	
e.a.6 (Pç. da Estrela — Av. Infante Santo)	x			x	x			
e.a.8 (R. S. Pedro de Alcântara — Cais do Sodré)	x		x	x				x
e.a.9 (Rossio — Cais das Colunas)		x			x		x	
e.a.11 (Santa Apolónia)					x			
e.a.15 (Av. Infante D. Henrique — Doca Pç. Bispo)		x						
e.a.16 (Av. Marechal G. Costa — Pass. Neptuno)			x				x	
e.a.17 (Av. de Ulisses — Pass. Neptuno)								x
e.a.18 (Av. de Pádua — Pass. Neptuno)							x	x
e.a.19 (Av. de Berlim — Pass. das Tágides)							x	x
e.a.20 (Pç. José Queirós — Cais das Naus)								x

179. Posicionamento das colocações recentes nas estruturas de articulação (e.a.)

As duas situações mais frequentes são as de arte pública periférica às estruturas: “periférica como presença” (não visível a partir do percurso principal de acesso à frente de água) e “periférica como referência” pontual (visibilidade pontual). Estas duas formas de posicionamento (preponderante nas estruturas a oriente da cidade) são aquelas em que a arte pública se encontra mais distanciada, física e visualmente, do percurso principal de articulação.

Temos também bastantes situações de “estrutura descentrada” (arte pública em espaços de permanência periféricos ao percurso principal de articulação). Todos os elementos nestas condições – *Centenário da APL; 50 anos Vespa Clube Lisboa; Ao massacre judaico de 1506; D. Manuel I; Bica do Sapato* – verificam uma relação temática com os espaços em que

estão implantados; no entanto, não denotam uma intenção de relação com o percurso principal de articulação com a frente de água.

As situações menos frequentes são as de “estrutura sublinhada”, “pontuação não centralizada” e “pontuação centralizada”, por conseguinte, aquelas em que a arte pública se relaciona de forma mais directa com o percurso principal de articulação.

Como “arte pública autónoma em relação aos sistemas de espaço público”; temos a *Ciclovia* (28), que atravessa todas as estruturas entre a 1 e a 8.

Não se verificam situações de “arte pública periférica como referência constante”, situação que se verifica com elementos de arte pública de escala considerável, resultando numa visualização constante ao longo do percurso de articulação com a frente de água.

Concluimos assim que, na totalidade das colocações recentes, poucas são as situações em que se verifica uma estrita relação, física e/ou visual, entre a arte pública e as estruturas de articulação.

Através da análise da Planta Cronológica e com base nos oito tipos de posicionamento antes identificados, constatamos que noutros períodos históricos se verificou um maior investimento nessa relação.

Por esta razão, concluiremos a investigação com **duas intervenções recentes em que consideramos existir não só uma simbiose entre a arte pública e o lugar, mas entre a arte pública e a articulação com frente de água:**

*Intervenção em viaduto* (88), obra de 2003, de Eduardo Nery, na Avenida Infante Santo, na estrutura 6 (Praça da Estrela — Avenida Infante Santo);



180. *Intervenção em viaduto* (88), Avenida Infante Santo

*Lisboa (aos construtores da cidade)* (187), obra de 1999, de José de Guimarães, na Praça 25 de Abril, na estrutura 15 (inflexão da Avenida Infante D. Henrique — Doca do Poço do Bispo).



181. *Lisboa (aos construtores da cidade)* (187), Praça 25 de Abril

Ambas as intervenções se posicionam na terminação das respectivas estruturas de articulação.

A relação com a envolvente, com os eixos transversais e com a frente de água expressa-se, todavia, de formas distintas, sendo que as características físicas das próprias obras são também muito diferentes.

A intervenção de Nery na Avenida Infante Santo compreende dois tipos de situações:

- a. aplicação de azulejos e respectiva organização cromática, em algumas das paredes que delimitam o percurso de articulação com a frente de água, entre a Avenida Infante Santo e a Avenida da Cintura do Porto;
- b. aplicação de cor no viaduto rodoviário sobre a Avenida 24 de Julho e respectivas passagens pedonais.

A obra implanta-se ao longo de um espaço de movimento, pelo que é apenas visível, na sua totalidade, mediante o movimento do observador.

Acompanha o percurso de articulação com a frente de água, mais concretamente, o percurso viário, embora seja também visível a partir do percurso pedonal. Estamos assim na presença de uma **estrutura sublinhada** pela obra em questão<sup>34</sup>.

Tal como veremos suceder também na “estrutura pontuada” (embora de outra forma), a arte pública na “estrutura sublinhada” acentua a visualização da frente de água, ao longo da estrutura.

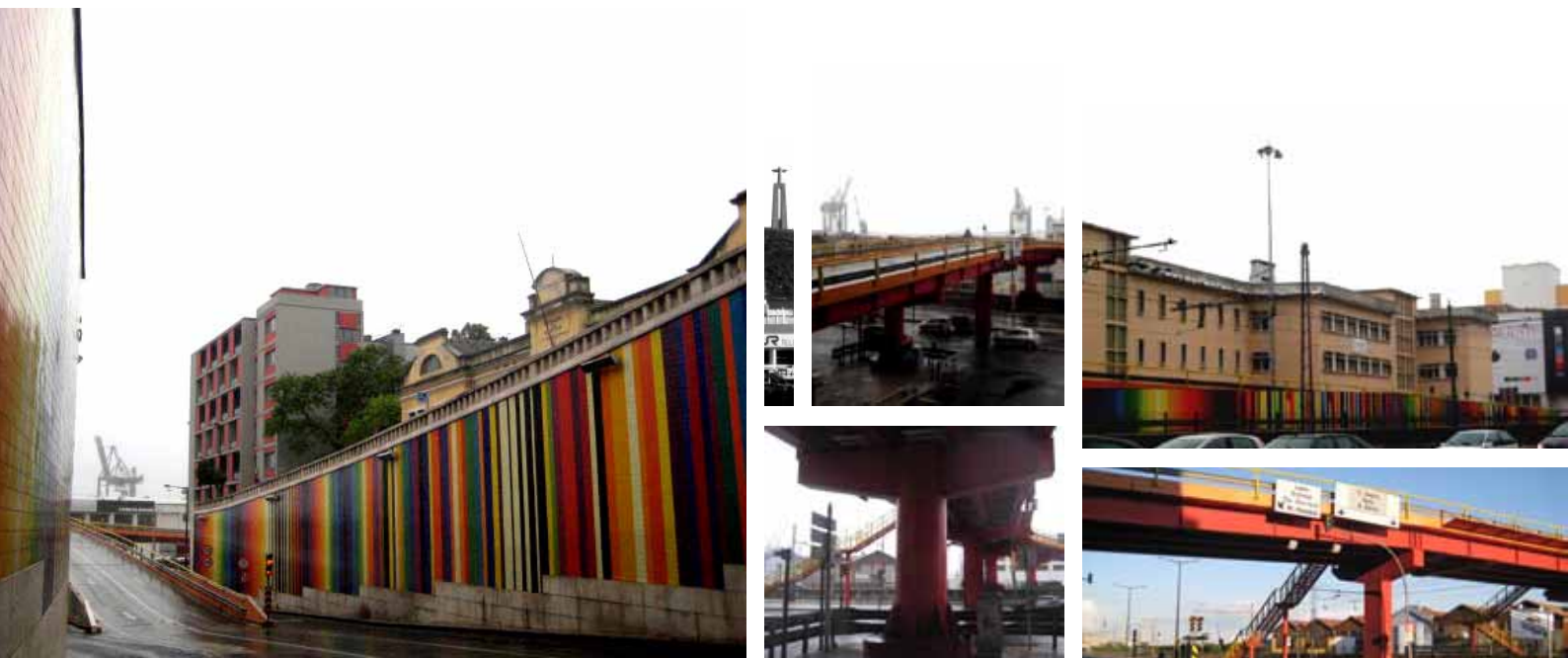
E enquadra ainda alguns elementos de arte pública, já na margem sul (arte pública como referência constante): o *Cristo Rei* (153) centrado em relação à estrutura (criando um enfiamento perspéctico, ao longo do percurso de acesso à frente de água) e a *Ponte 25 de Abril* (75), à direita.

Dado que uma das vertentes desta obra é a aplicação de cor numa infraestrutura de articulação com a frente de água – o viaduto –, mais do que acentuar a visualização da frente de água, a arte pública salienta – sublinha – a articulação, a própria forma de chegar à frente de água.

Desta forma, a arte pública possui uma relação directa com a estrutura de articulação em que se insere.

Não se trata de haver ou não interacção com o espaço urbano; de a obra ser ou não pensada para o lugar. Ao contrário das obras que antes analisámos, esta obra nunca poderia mudar de lugar, simplesmente porque ela existe em relação directa com as paredes da Avenida Infante Santo e com o viaduto.

34 De notar a continuidade com outra obra, também de Nery, na mesma estrutura: o *Painel cerâmico* (84), numa das escadarias da Avenida Infante Santo, na sequência de outros três painéis de azulejos. Pelo seu posicionamento, todo este conjunto tem igualmente o efeito de sublinhar a estrutura.



182. *Intervenção em viaduto (88)*,  
Avenida Infante Santo

Não faria sentido imaginá-la de qualquer outra forma; estamos, indubitavelmente, na presença de um projecto conjunto com a sua envolvente.

Notemos que esta obra, de carácter abstracto, não encerra, aparentemente, qualquer tema ou rememoração. No entanto, sem esta intervenção, as paredes e o viaduto teriam, certamente, uma leitura diferente. Estamos na presença de uma valorização daquele lugar.

Chegamos assim a uma primeira forma de integração entre arte pública e espaço urbano:

#### **A valorização de um lugar através da arte pública.**

A intervenção de José de Guimarães consiste num conjunto formado por uma escultura de escala considerável relativamente à envolvente, utilizando cores fortes (vermelho, verde e branco), um pedestal formado por 7 degraus e um desenho de pavimento.

Para além destes 3 elementos (escultura, pedestal, pavimento), a sua colocação, centralizada na Praça 25 de Abril, completa a obra.

Esta intervenção aproxima-se assim dos dois exemplos estudados inicialmente, nos quais a colocação é também um factor caracterizador das obras: o *D. José I* (146) e o *Monument a Colom*.

Os três monumentos são objectos isolados, elevados por um pedestal em relação ao plano de chão, posicionando-se a eixo da estrutura de articulação que integram e centralizados em praças na frente de água.



Sendo a Praça 25 de Abril um espaço que interrompe o percurso principal de articulação e estando a escultura alinhada pelo eixo agregador, estamos na presença de uma **pontuação centralizada**.

Devido à forma da estrutura 15 – inicialmente paralela à frente de água e no seu troço final perpendicular à frente de água –, apenas é possível ver a escultura e a frente de água após a inflexão.

As características físicas da obra (escala, cores fortes e o facto de estar elevada relativamente à cota da praça, através dos 7 degraus) e as características físicas da própria estrutura (em linha recta na parte final e em sentido descendente em direcção à frente de água) proporcionam, para além da “pontuação centralizada”, um enfiamento visual (da escultura e da frente de água), ao longo do percurso principal de articulação.

Assim, tal como na intervenção de Nery, a arte pública é uma constante ao longo do percurso de acesso à frente de água (após a inflexão), mas neste caso, configurando um ponto fixo, no fim da estrutura.

Apesar da “pontuação centralizada”, a visualização da obra não se dá a eixo, dado que a faixa central não possui acesso pedonal e o percurso pedonal é realizado lateralmente.

O sentido descendente na direcção da frente de água tem como consequência que, no início do percurso, temos a escultura e a água ao nível do olhar.

À medida que nos vamos aproximando da frente de água e vamos descendo, a figura representada (mulher sentada) vai subindo, em relação à linha do horizonte, até que num determinado ponto está “sentada” sobre a linha de água.

A intervenção no pavimento apenas é visível na sua proximidade, imediatamente antes da Praça 25 de Abril. Apenas a partir de um plano mais elevado – subindo os 7 degraus – é possível perceber o desenho de José de Guimarães.

A escultura posiciona-se ortogonalmente em relação à estrutura de articulação, o que origina uma visualização bidimensional da mesma, ao longo do percurso de acesso à frente de água; apenas ao contornar a escultura, temos acesso a uma visão tridimensional.

Como o *D. José I*, a escultura não se encontra exactamente centrada na praça, mas sim mais próxima da frente de água, o que resulta numa também melhor visualização da água na estrutura e do efeito que descrevemos – mulher sentada sobre a linha do horizonte.

Temos assim uma **descoberta progressiva da obra**. Tal como na intervenção de Nery, esta apenas se torna visível, na sua totalidade, mediante o movimento do observador. E temos, igualmente, uma estreita relação com a frente de água.



O local onde se implanta esta obra tem a designação de Praça 25 de Abril. Como constatámos no território, este espaço não funciona verdadeiramente como um espaço de permanência; na prática, desempenha mais um papel de rotunda.

Sabemos da existência do projecto dos *Jardins de Braço de Prata*, contemporâneo à colocação desta obra e que supunha uma colaboração entre o escultor José de Guimarães e o arquitecto Renzo Piano. Talvez estivesse prevista outro tipo de vivência, diferente da que se verifica actualmente, ou mesmo outro tipo de colocação da obra; neste momento, apenas podemos constatar que a vivência como praça não se cumpre.

Tal como na *Intervenção* de Nery, julgamos poder afirmar que estamos na presença de uma integração da obra na sua envolvente urbana.

Se o *D. José I* possui um sentido advocativo (Remesar, 2011), de louvor público, em vida, a um monarca reinante e o *Monument a Colom* se prende com fins comemorativos (comemoração do IV centenário da descoberta da América), a intervenção *Lisboa* representa uma homenagem – aos construtores da cidade, mas também à própria cidade.

Tratando-se de um monumento de forte conteúdo simbólico, optou-se por um posicionamento num local também com forte conteúdo simbólico. Sendo Lisboa uma cidade ribeirinha, a escolha da frente de água, junto a uma das entradas do recinto da Expo'98, para colocar esta homenagem parece-nos intencional.

Temos assim uma celebração, da cidade de Lisboa e dos seus construtores, através da colocação da obra, naquele local. O próprio local – um espaço público aberto recentemente na frente de água –, é celebrado, através da obra.

A criação e o desenho de um novo espaço público (uma praça na frente de água); a decisão sobre o modo de colocação da obra; por fim, a própria obra; todos estes aspectos definem uma segunda forma de integração entre arte pública e espaço urbano, distinta da que antes analisámos:

**A celebração de algo que estabelece uma relação simbólica com um lugar, através da arte pública.**

(Página anterior)

183. *Lisboa (aos construtores da cidade)* (187), Praça 25 de Abril



184. Vista de Lisboa, Daumont, 1758

# 8

A importância crescente das frentes de água no contexto actual justifica o estudo da sua integração nas respectivas cidades. Como vimos, esta integração não passa apenas pelos processos relativos às áreas ao longo da linha de água, mas também pelo modo como estas últimas se ligam ao interior do território.

As lógicas funcionais e infraestruturais ao longo da frente de água asseguram a articulação entre as suas diferentes zonas. Mas são os eixos transversais que promovem a integração física e visual com a cidade.

Pelas suas propriedades articuladoras, o espaço público desempenha, nesta complexa relação, um importante papel.

O foco essencial do estudo que agora concluímos foi, pois, a forma como o espaço público se organiza, ao longo destes eixos transversais, em estruturas urbanas de ligação entre o interior da cidade e a frente de água, que designámos como estruturas de articulação com a frente de água.

Estas estruturas integram um sistema territorial mais amplo que assegura a conexão com a frente de água e que caracteriza por isso as respectivas cidades: a *estrutura em pente*, integrando duas lógicas: a lógica horizontal (estruturas urbanas paralelas à frente de água) e a lógica vertical (estruturas urbanas transversais à frente de água).

Neste sistema territorial, não estamos apenas na presença de questões morfológicas. As diferentes características das estruturas de articulação implicam determinados modos de ligação. Implicam também determinados modos de ver (e perceber) a frente de água – a articulação física tem influência na articulação visual.

Por outro lado, este é também um sistema simbólico. Dentro da *estrutura em pente*, têm maior relevância aqueles eixos transversais que contemplam carga simbólica através da presença de arte pública.

É na sua relação com o espaço urbano e não como objecto estético isolado que a arte pública é, neste sistema, considerada.

Da mesma forma, o seu entendimento não se limita aos objectos produzidos de raiz.

Arte pública engloba as obras produzidas intencionalmente para ser arte pública, mas engloba também determinados elementos que se constituíram como tal, pois ganharam, *a posteriori*, significados próprios; pela carga simbólica que possuem e pelo sentido que conferem ao espaço.

Intencional ou não intencional, no contexto da articulação com a frente de água, consideramos como arte pública os elementos que constituem uma referência física e simbólica no espaço urbano.

A investigação demonstrou-nos que, para além de um território de frente de água simbolizado através da presença de arte pública, a sua colocação nos eixos transversais é, sem dúvida, uma forma de valorizar a respectiva articulação física e visual.

Observámos os processos que envolveram a colocação de duas obras emblemáticas: em Lisboa, a colocação da estátua equestre de *D. José I* na Praça do Comércio; em Barcelona, a colocação do *Monument a Colom* na *Plaça del Portal de la Pau*. Ambas as colocações resultam de um desenho conjunto, de onde concluímos que a arte pública não se trata, em absoluto, só das obras em questão, mas da conjugação dos seguintes factores:

A criação e o desenho de uma praça na frente de água;

A decisão sobre a forma de colocação da obra;

A própria obra.

Vimos ainda a forma como estas duas colocações carregam simbolicamente e integram todo um sistema de articulação com a frente de água; em relação com a lógica horizontal, mas, fundamentalmente, em relação com a lógica vertical, pontuando eixos transversais representativos e abrindo a frente portuária à cidade.

Quer seja através deste tipo de colocação, quer seja através de outros tipos de colocação que oportunamente identificámos, a arte pública confere então à *estrutura em pente* um sentido simbólico. Assim, como paradigma de cidades com frentes de água, este constitui um sistema territorial subjacente, mas é mais do que isso: é também uma estrutura visual e simbólica.

Concluimos, então, que a integração das frentes de água na cidade – a articulação – é estabelecida mediante um sistema territorial complexo e por toda uma estrutura que valoriza física, visual e simbolicamente a presença da água nas cidades.

O objectivo primeiro que colocámos para a investigação foi, a partir do caso de Lisboa, compreender a articulação entre cidade e frente de água, nomeadamente, o modo como a morfologia do espaço público facilita o acesso à frente de água, mas também a forma como esta é visualmente percebida desde o interior da cidade.

Em que consiste, pois, e como se caracteriza a articulação com a frente de água?

Cada estrutura de articulação que estudámos possui o seu próprio historial, como resultado de determinadas acções sobre o território e apresenta-se na cidade actual com características físicas, visuais e simbólicas específicas, resultantes, por sua vez, de aspectos como a topografia e os traçados urbanos.

Ao longo da investigação, observámos a articulação segundo as suas diferentes vertentes que, como uma justaposição de factores, caracterizam as estruturas de articulação com a frente de água. Vimos os aspectos que diferenciam as estruturas, mas vimos também que existem factores comuns e que é possível estabelecer generalidades.

Concluída a investigação, estamos então em condições de afirmar que é o conjunto das estruturas transversais (lógica vertical), conjugado com as particularidades das próprias frentes de água (lógica horizontal) que define e caracteriza a articulação.

Desenvolvendo-se ao longo de um elemento linear – o eixo agregador –, todas as estruturas de articulação são compostas por uma sucessão de espaços de movimento (deslocação) e de permanência (pausa na deslocação).

Ao longo das diferentes áreas da cidade, o acesso à frente de água varia em função da incidência de determinados factores de ruptura, dos quais têm mais impacto o fechamento da frente portuária e a infraestrutura rodo-ferroviária, ambos pertencentes à lógica horizontal.

Devido a uma ocupação portuária linear, ao longo de grande parte da frente de água, o acesso ao limite de separação com a água nem sempre é possível, nas estruturas. Do que resulta que o acesso à frente de água, nas diferentes áreas da cidade, varia em função da ocupação portuária.

Por outro lado, em função do modo como a dupla barreira rodo-ferroviária se implanta e consoante as características que esta adquire

no território, os percursos de acesso à frente de água podem ser contínuos ou apresentar descontinuidades.

Em estruturas sem acesso à frente de água, o acesso visual desempenha um importante papel. Concluimos então que o usufruto da frente de água não implica necessariamente um acesso físico e pode também passar pela visualização da frente de água, tal como acontece, por exemplo, em Santa Apolónia. Nesta zona, a frente de água encontra-se vedada, mas é possível ver o Rio, os barcos e as infraestruturas portuárias e tirar partido de todas estas vivências.

A articulação com a frente de água pode materializar-se em estruturas físicas que não apenas os eixos transversais. Vimos como as antigas muralhas nas frentes de água se constituíram também como estruturas de articulação, noutros contextos espaço-temporais. Ao mesmo tempo que efectuavam uma delimitação do território, as muralhas estabeleciam a articulação entre o interior da cidade e a sua envolvente não construída, possibilitando, através das suas aberturas, o único contacto físico e visual entre essas duas realidades. Neste sistema, as portas constituíam-se como os únicos pontos de acesso à frente de água, desempenhando portanto um papel fundamental na articulação.

É, igualmente, uma realidade dinâmica no tempo. Por diversas razões, algumas estruturas podem actualmente não se relacionar com a frente de água, mas já o terem feito, no passado. O contrário também acontece: estruturas antes vedadas à frente de água, que actualmente contemplam o seu acesso.

Na caracterização destas estruturas de articulação, os aspectos morfológicos são fundamentais e detêm uma importância decisiva na forma como a frente de água é visualizada. A integração com os tecidos confinantes e com a cidade define a forma como a articulação se relaciona com as malhas urbanas envolventes e como é prolongada para áreas mais distantes do território.

Neste sentido, importa salientar as diferenças entre as duas cidades em estudo.

Enquanto Lisboa, devido a uma topografia mais acidentada, estabelece uma mais dinâmica relação visual com a frente de água, em Barcelona, de uma forma geral, a frente de água apenas é visível na sua proximidade.

Em contrapartida, uma maior incidência de factores de ruptura ao longo da lógica horizontal e uma maior diversidade de malhas urbanas resulta, em Lisboa, numa articulação com a frente de água menos uniforme, com maiores variações ao longo das diversas áreas da cidade.

No caso de Barcelona, identificámos duas formas gerais de articulação:



Articulação com a frente de água garantida, de modo pontual, por grandes eixos transversais (a ocidente).

Articulação com a frente de água promovida, de modo uniforme, pela malha do *Eixample* (a oriente).

A articulação com a frente de água pode ser estabelecida de forma mais ou menos directa e de forma mais ou menos rápida. Durante a investigação, identificámos aspectos que potencialmente detêm influência sobre os percursos de articulação com a frente de água. Mediante a metodologia utilizada, concluímos que a velocidade de articulação está dependente de factores tais como: a) a quantidade e a qualidade dos espaços públicos de movimento e permanência e a presença de arte pública nestes mesmos espaços; b) a topografia; c) o tipo de vias que integram as estruturas (à escala infraestrutural ou à escala do traçado urbano); d) a incidência de factores de ruptura nos diferentes planos que compõem o espaço público, que provocam descontinuidades nos percursos de articulação com a frente de água.

A investigação provou-nos como, no estudo das mais diversas temáticas sobre o espaço urbano, o contacto com o território se revela fundamental, para compreender as realidades em causa, nas suas múltiplas dimensões. Os resultados que agora apresentamos tiveram como base quase exclusiva o contacto com o território e a observação directa do espaço. No estudo de outras realidades e em particular de outras cidades de frente de água poderá ser pertinente aplicar os procedimentos metodológicos adoptados e inclusivamente cruzá-los com outro tipo de abordagens – morfológicas, perceptivas, entre outras.

As frentes de água constituem, como vimos, espaços privilegiados para a colocação de arte pública. Constatámos como em algumas estruturas de articulação a carga simbólica aumenta, à medida que nos vamos aproximando da frente de água.

Noutros casos, a arte pública aparece disposta ao longo de todo o percurso de acesso à frente de água e não apenas na frente de água – valorizando assim todo o eixo transversal de articulação.

Mas como se caracteriza, afinal, a relação entre arte pública e a articulação com a frente de água? Em que consiste então a relação com o espaço urbano?

Ao longo da investigação, procurámos compreender a forma como a arte pública e a sua colocação são encaradas, na cidade de Lisboa e se o entendimento que defendemos neste trabalho – o de arte pública em relação com o contexto e não como objecto estético isolado – é ou não aplicado no espaço público.

O desfasamento temporal – mas também conceptual – entre a feitura das obras e a sua colocação no espaço público; as remoções ou as transladações por vezes para contextos completamente distintos; levam-nos a crer que, em muitas situações, a relação com o lugar – obedecendo ou não a um projecto conjunto – não é considerada importante.

Em algumas situações (e nomeadamente na arte pública intencional), identificámos uma correspondência entre a temática das obras e os locais onde elas se implantam, quer através da toponímia, quer da associação do personagem/motivo retratado a um determinado lugar. Consideramos importante esta correspondência, que representa já uma forma de simbiose entre a arte pública e o seu contexto.

Mas defendemos que, para além do critério temático, deverá existir uma integração mais profunda.

A arte pública consiste num processo sobre o espaço urbano. Tanto nos casos em que a arte pública contempla a criação de um espaço, como nos casos em que esta se apõe a uma realidade concreta deverá existir um projecto integrado, tendo em conta o contexto – físico e social – preexistente.

A arte pública é-o em conjunto com a sua envolvente e não como elemento isolado.

A colocação criteriosa num determinado lugar e a integração no espaço urbano constituem factores fundamentais para o sentido da arte pública, para além das suas próprias características físicas.

Na sequência dos raciocínios expressados e com base nos dois exemplos com que terminámos a investigação, chegámos por fim a duas formas de relação com o espaço urbano que corroboram o conceito de integração que aqui defendemos:

Valorização de um lugar, através da arte pública (*Intervenção em viaduto*);

Celebração de algo (facto, acontecimento, personagem, ...) que estabelece uma relação simbólica com um lugar, através da arte pública (*Lisboa (aos construtores da cidade)*).

Estas duas formas de integração relacionam-se não só com a envolvente mais próxima e com a frente de água (lógica horizontal), mas também com as estruturas lineares de articulação (lógica vertical).

Podemos assim concluir que a colocação de arte pública em estruturas urbanas lineares adquire determinadas especificidades quando estas estabelecem uma articulação com a frente de água, as quais apresentam aqui um factor comum: todas terminam física e visualmente na frente de água.

Fisicamente, a água significa que uma estrutura não se pode prolongar mais; visualmente, consoante as características das estruturas, a água pode ser um elemento constante ou pontual ao longo de todo o percurso de articulação. Este é assim um dos aspectos relativos à articulação com a frente de água que é generalizável a todas as cidades.

Não obstante, a relação entre a arte pública e as estruturas de articulação obedece a diversos tipos de posicionamento.

Na investigação, incidimos nas diferentes formas de colocação nas estruturas de articulação, tendo chegado a oito tipos de posicionamento possíveis. Estes diferentes tipos vão sendo reinterpretados em diferentes épocas, obedecendo aos seus cânones particulares.

O estudo aprofundado da colocação de arte pública, no seu âmbito geral, é um trabalho que não se encontra sistematizado. Como vimos, este é um tema que se encontra apenas pontualmente referido, em diversos autores. Uma das formas de proceder a essa empresa seria através da observação de exemplos concretos e, a partir daí, depreender modelos de colocação, entrando em linha de conta com as especificidades dos diferentes momentos históricos, respectivos paradigmas de composição urbana e teorias vigentes.

A pontuação centralizada, criando enfiamentos visuais e configurando eixos monumentais, constitui uma das formas de colocação de arte pública, transversal a várias épocas e utilizada, por exemplo, em operações de expansão urbana, através de monumentos comemorativos. Pela sua grandiosidade considerada excessiva, esta maneira de fazer cidade é criticada por autores como Sitte, Stübben ou – ainda que menos radicalmente – por Jaussely, que considera que esta apenas deverá destinar-se a elementos com grande carácter simbólico.

Nem só de factos grandiosos se constrói a cidade. Formas de colocação mais subtis, em que a arte pública se dispõe contínua e lateralmente ao percurso principal de articulação, sublinhando-o (estrutura sublinhada); ou em que a arte pública cria pequenos recantos em espaços de permanência descentrados face ao percurso principal de articulação (estrutura descentrada); estabelecem também uma estrita relação com os eixos transversais de articulação; logo, constituem também formas de valorização da articulação com a frente de água.

Como pudemos aferir no capítulo dedicado à “Remoção e transladação de arte pública”, cada colocação encerra uma determinada história. A partir da base de inventariação, poderão ser seguidas perspectivas de análise mais específicas, tais como as que foram ensaiadas para o período “Pós 25 de Abril de 1974” e mais detalhadamente ainda para as colocações recentes, incidindo nos processos que antecedem a colocação, os quais só serão possíveis de abordar com recurso a uma análise mais particularizada de cada obra.

Para isso, será necessário explorar outros recursos metodológicos que, face a uma abordagem centrada no contacto com o território, assumimos desde o início não utilizar: a pesquisa em arquivos para complementar/apurar determinadas informações; e/ou a realização de entrevistas a artistas/autores das obras em questão.

A cronologia da colocação de arte pública é também uma cronologia das intervenções na cidade. Nem sempre a colocação de arte pública corresponde aos momentos de criação dos espaços. Mas revela-nos sempre que algo aconteceu no espaço urbano. Revela-nos também as zonas da cidade que vão sendo privilegiadas, em detrimento de outras.

Chegamos então às especificidades da colocação de arte pública em cidades com frentes de água.

Por um lado, a frente de água constitui, como vimos, um território privilegiado para a colocação de arte pública. Em cidades em que existe ocupação portuária, a arte pública traduz-nos os pontos acessíveis à população. Em cidades em que a frente de água se encontra totalmente liberta, temos toda uma faixa potencialmente ocupada com arte pública, ao longo da lógica horizontal.

Por outro lado, as diferentes formas como a arte pública se encontra colocada nas estruturas de articulação, ao longo da lógica vertical, contribuem para acentuar a articulação com a frente de água.

A visibilidade de certos elementos que associamos às frentes de água pode contribuir para evocar a frente de água no interior do território. Objectos de carácter referencial contribuem para a percepção da frente de água nas estruturas de articulação, mas também a partir de outros pontos da cidade. Quando visíveis, estes elementos evocam a presença da água mesmo em contextos urbanos que, devido a uma topografia menos acentuada ou à ocorrência de barreiras visuais, não permitem a sua visualização.

Por fim, as especificidades da própria arte pública em cidades com frentes de água.

Para além da arte pública intencional, verificamos inúmeras presenças ligadas ao sistema portuário que, mesmo funcionando como referências periféricas, *carregam* de forma muito particular as estruturas de articulação e a própria frente de água, como referências de memória de actividades do passado.

Faróis, gruas, contentores, hélices e outras partes de barcos, chaminés de fábricas, silos, etc., normalmente peças que comportam um valor plástico depois de perder a sua função; infraestruturas portuárias ainda no activo, que fazem parte do imaginário das frentes de água,

ou elementos já sem função, mas que permanecem no território como memórias de um passado que é exclusivo destas cidades. E que por isso fazem parte da sua identidade.

Vimos como, desde a segunda metade do século XVIII, a arte pública se constituiu como uma forma de valorizar o espaço urbano, quer através da colocação de monumentos, quer através de outro tipo de obras.

Perante os processos de monumentalização do espaço urbano em diferentes períodos históricos, constatámos que, embora o paradigma de monumentalização da cidade tenha sofrido mudanças no século XX, os valores da monumentalidade continuaram presentes, mediante novas formas de expressão.

Mais recentemente, no âmbito de operações de reconversão de frentes de água, têm sido criados programas específicos de implementação de arte pública, como forma de dotar os novos espaços públicos de conteúdos simbólicos. As experiências realizadas na cidade de Barcelona são paradigmáticas, tanto no âmbito dos Jogos Olímpicos de 1992 como do Fórum 2004.

Não temos assim dúvidas em afirmar que a arte pública constitui, hoje, um importante factor de qualificação da cidade. A investigação provou-nos que esta qualificação pode passar pela introdução de elementos novos, mas passa certamente pela valorização de elementos já existentes.

Com a abertura do conceito de arte pública às referências físicas e simbólicas no espaço urbano – ou seja, com um entendimento de arte independentemente do seu valor estético, da sua intencionalidade e da sua tradicional significação como monumento/escultura/estatuária –, esperamos abrir caminhos para que, noutros enquadramentos urbanos, possam ser considerados e eventualmente recontextualizados, elementos já existentes, que valorizem as especificidades dos lugares e das cidades.

Imbuídos no espírito da investigação que agora se conclui, seria sem dúvida pertinente criar ou ampliar os inventários de arte pública existentes às referências físicas e simbólicas no território e à arte pública não intencional. Estruturas como o *Pórtico da Lisnave* em Almada ou o *Gasómetro* no *Parc de la Barceloneta* encontram-se já incluídas nos sistemas de inventariação de arte pública das respectivas cidades e integram-se nesse mesmo espírito. Mas há, sem dúvida, ainda muito por fazer.

As cidades têm, assim, uma base para beneficiar dos seus elementos simbólicos na construção da sua identidade. E as cidades que possuem frentes de água contam com este valor adicional.

Reforçamos então a postura que assumimos inicialmente: a presença portuária não impede o usufruto da frente de água. Tirar partido da frente de água, não implica necessariamente uma substituição de tecidos por espaços públicos novos ao longo de toda a frente de água, ou seja, não implica necessariamente ter uma frente de água totalmente desocupada.

Estas duas valências – funcional e de lazer – não são incompatíveis; ambas fazem parte da frente de água e ambas deverão ser assumidas. As cidades deverão encontrar formas de harmonizar espaços abertos aos cidadãos na frente de água, com a presença portuária. Será importante encontrar soluções de compromisso, onde possam coexistir ambas as situações: um usufruto da frente de água por parte das populações, mas também um correcto aproveitamento pelas actividades portuárias.

Por outro lado, a investigação demonstrou-nos que o usufruto da frente de água não requer obrigatoriamente um acesso físico à linha de separação entre a terra e a água; pode simplesmente passar pela sua visualização.

A integração da frente de água passa também pela criação de vistas e pela não obstrução das vistas existentes. Pensar a articulação significa que, para além de uma frente de água requalificada há que integrá-la física e visualmente no interior da cidade, tirando assim partido deste território, mesmo em áreas mais distantes.

Assumindo as infraestruturas portuárias como fazendo parte da paisagem urbana de muitas cidades; assumindo inclusivamente o seu papel referencial e simbólico; concluímos então que, mais do que a possibilidade de aceder fisicamente ao espaço de separação entre a terra e a água, o usufruto da frente de água prende-se com uma correcta integração das infraestruturas e dos elementos potencialmente de ruptura, potenciando ligações físicas ou simplesmente visuais com a frente de água.

•

A água constitui uma mais-valia nas cidades, adquirindo especial relevância nos processos identitários. Proporcionando espaços de lazer, transmitindo sentimentos de relaxamento e de repouso, a sua própria riqueza paisagística imprime uma dinâmica particular às cidades. Funciona como espaço de descompressão, como um grande VAZIO, em contraponto ao CHEIO urbano.

A água desempenha também um papel fundamental na imagem das cidades, como se pode comprovar, ao longo dos tempos, pelas mais

diversas vistas e representações, entre as quais se incluem as a partir da própria água.

P. Brandão (2011) fala-nos do equívoco de Koolhaas, que apresenta um falso mapa da cidade de Nova Iorque como arquétipo da cidade portuária europeia, ilustrando as alegadas fundações históricas do seu modelo, o “projecto Manhattan”, mas que é, afinal, uma gravura da cidade de Lisboa.

Ilustrando a natureza transfronteiriça dos territórios de frente de água, à expressão “*onde a terra acaba e o mar começa*”, V. Matias Ferreira (2004: 17) contrapõe a “*terra marítima*” e a “*água urbana*”. A terra e a água são elementos que aparecem em estreita interacção, de tal modo que a formulação de um deles é condição da enunciação do outro: “*como não constatar, então, que esta cidade de água e este mar urbano enunciam, conjuntamente, uma metáfora fascinante?*”.

A articulação entre a cidade e a frente de água – trazer a água para a cidade e a cidade para a água – representa, pois, a concretização da complementaridade natural entre estes dois elementos. Tal como a água descia das montanhas de Barcelona até ao Mar, através das *Ramblas*, na cidade actual, a água é “exportada” para o seu interior, através das estruturas urbanas que estabelecem essa ligação.

Diversos sinais no território podem-nos anunciar e fazer perceber a presença de água como uma referência, como um ponto de orientação. A indicação das vias que nos conduzem à frente de água, através da sinalética; as referências marcantes que associamos à frente de água; a própria toponímia. Mas é a articulação que nos permite não só VER, como também ACEDER à frente de água.

Numa perspectiva de futuro, para um uso equilibrado das frentes de água, numa vertente de lazer, mas também numa vertente funcional, é essencial que a articulação – física e visual – entre a cidade e a frente de água esteja assegurada.

A arte pública, entendida de forma abrangente e sempre na sua relação com o espaço urbano, possui, neste processo, um papel determinante.



185. Articulação com a frente de água



## ARTE PÚBLICA

ABREU, José Guilherme (1999). *A escultura no espaço público do Porto no século XX. Inventário, história e perspectivas de interpretação*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

ABREU, José Guilherme (2001). Paisagem urbana e arte pública. Fenomenologia da escultura contemporânea no espaço público. *Margens e Confluências*, 3, 91-115.

ABREU, José Guilherme (2003). A problemática do monumento moderno. *Boletim interactivo da APHA*, 1. Consultado em 15 Dez. 2010, disponível em <http://www.apha.pt/boletim/boletim1/default.htm>

ABREU, José Guilherme (2005). Arte pública e lugares de memória. *On the Waterfront*, 7, 48-66. Consultado em 15 Dez. 2010, disponível em [http://www.ub.edu/escult/Water/Waterf\\_07/W07\\_07.pdf](http://www.ub.edu/escult/Water/Waterf_07/W07_07.pdf)

ABREU, José Guilherme (2006). *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998). Estudo transdisciplinar de história da arte e fenomenologia genética*. Tese de Doutoramento em História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

ABREU, José Guilherme (2008). Discovering Porto's Public Art. An Experience of Conducting Routes of Interpretation on Public Sculptures Collections. *On the Waterfront*, 8, 97-107. Consultado em 15 Dez. 2010, disponível em <http://www.ub.edu/escult/Water/water11/Water011.pdf>

ACCIAIUOLI, Margarida; CUNHA LEAL, Joana; MAIA, Maria Helena (2006). *Arte & Paisagem*. Lisboa: IHA/Estudos de Arte Contemporânea.

AIRES, Cristóvão (1910). *Manuel da Maya e os engenheiros militares portugueses no Terremoto de 1755*. Lisboa: Imprensa Nacional. Consultado em 1 Fev. 2011, disponível em <http://purl.pt/848/2/>

ALBERTI, Leon Battista (1989) [1486]. *De re aedificatori. On the Art of Building in Ten Books*. Cambridge, MA: The MIT Press.

ANDRADE, Pedro de; MARQUES, Carlos Almeida; BARROS, José da Cunha (coord.) (2010). *Arte pública e cidadania. Novas leituras da cidade criativa*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

BARRADAS, Sílvia (2011). *A produção do mobiliário urbano de fundição em Portugal: 1850 a 1920*. Tese de Doutoramento em curso, em Espaço Público e Regeneração Urbana, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Barcelona (documento de trabalho gentilmente cedida pela autora).

BERGER, Francisco Gentil; BISSAU, Luis; TOUSSAINT, Michel (1994). *Guia de arquitectura. Lisboa 94*. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses/Sociedade Lisboa 94/Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa.

BLUMENFELD, Hans (1953). Scale in Civic Design. *Town Planning Review*, 24, 35-46.

BOHIGAS, Oriol (1986). *Reconstrucción de Barcelona*. Madrid: Dirección General de Arquitectura y Edificación/MOPU.

BRANDÃO, Pedro; CARRELO, Miguel; ÁGUAS, Sofia (2002). *O chão da cidade. Guia de avaliação do design de espaço público*. Lisboa: CPD.

CALVÁRIO, Filipa (2009). A arte pública como acontecimento urbano. Centro e periferia. *On the Waterfront*, 12, 67-79. Consultado em 19 Agosto 2011, disponível em <http://www.ub.edu/escult/Water/water12/Water012.pdf>

CÂMARA, Sílvia (2009). *Abstracção e escultura em Portugal: História de um encontro adiado (1930-1972)*. Dissertação de Mestrado em História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

CARVALHO, Anabela (dir.) (2005). *Estatuária e escultura de Lisboa. Roteiro*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa Departamento de Património Cultural/Divisão de Património Cultural.

CHOAY, Françoise (2007). *A regra e o modelo*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

COLLINS, George R.; COLLINS, Christian C. (1980). *Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno*. Barcelona: Gustavo Gili.

CORREIA, Vítor (2002). *Arte pública. Sua identidade e função*. Dissertação de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

CROUSSE RASTELLI, Veronica (2011). *Reencontrando la espacialidad en el arte público del Perú*. Tese de Doutoramento em Espaço Público e Regeneração Urbana, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Barcelona.

CUNHA LEAL, Joana (2005). *Arquitectura privada, política e factos urbanos em Lisboa. Da cidade pombalina à cidade liberal*. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

CUNHA LEAL, Joana (2010). On the Strange Place of Public Art in Contemporary Art Theory. *On the Waterfront*, 16, 35-52. Consultado em 11 Jun. 2011, disponível em <http://www.ub.edu/escult/Water/water16/onthewaterfront16.pdf>

DEBRAY, Régis (1998). Trace, forme ou message? *Cahiers de Médiologie*, 7, 27-44.

ELIAS, Helena (2004). A emergência de um espaço de representação. Arte Pública e transformações urbanas na zona ribeirinha de Belém. *On the Waterfront*, 6, 43-135. Consultado em 8 Set. 2009, disponível em [http://www.ub.edu/escult/Water/waterf\\_06/W06\\_03.pdf](http://www.ub.edu/escult/Water/waterf_06/W06_03.pdf)

ELIAS, Helena (2005). Da Portela a Pedrouços. As obras públicas de Duarte Pacheco e arte na periferia de Lisboa. *On the Waterfront*, 7, 67-77. Consultado em 18 Abr. 2011, disponível em [http://www.ub.edu/escult/Water/Waterf\\_07/W07\\_08.pdf](http://www.ub.edu/escult/Water/Waterf_07/W07_08.pdf)

ELIAS, Helena (2006). *Arte pública das administrações central e local do Estado Novo em Lisboa: sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)*. Tese de Doutoramento em Espaço Público e Regeneração Urbana, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Barcelona.

ELIAS, Helena; MARQUES, Inês; MORAIS, Carla (2003). Approaching the City through its Public Art. *On the Waterfront*, 4, 76-84. Consultado em 1 Jun. 2010, disponível em <http://www.ub.edu/escult/Water/water3/book.htm>

FARIA, Miguel Figueira de (1994). O modelo praça/monumento central na evolução urbanística da cidade de Lisboa. Notas sobre toponímia, urbanismo e história dos monumentos públicos de Lisboa. Em *Lisboa iluminista e o seu tempo* (pp. 51-96). Lisboa: UAL.

FARIA, Miguel Figueira de (2008) (coord.). *Praças reais. Passado, presente e futuro*. Lisboa: Livros Horizonte.

GADY, Alexandre (2008). La place royale existe-t-elle? Réflexions sur les places royales en France sous Louis XIV. Em Faria, M. F. de, *Praças reais. Passado, presente e futuro* (pp. 95-104). Lisboa: Livros Horizonte.

GAIETÀ BUIGAS (1882). *Concurso nacional libre. Monumento á Cristóbal Colón. Memoria del proyecto*. Consultado em 1 Dez. 2010, disponível em [http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg\\_monum/PdfDocumentAc.do?idioma=ES&codiMonumIntern=102&ordre=1](http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/PdfDocumentAc.do?idioma=ES&codiMonumIntern=102&ordre=1)

GÓMEZ AGUILERA, Fernando (2004). Arte, cidadania y espacio público. *On the Waterfront*, 5, 36-51. Consultado em 12 Dez. 2010, disponível em [http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W05\\_0.pdf](http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W05_0.pdf)

GIEDION, Sigfried (1943). *La necesidad de una nueva monumentalidad*. Consultado em 20 Fev. 2011, disponível em <http://www.ub.edu/escult/doctorat/html/lecturas.htm>

GROPIUS, Walter (1948). In Search of a New Monumentality. *Architectural Review*, September 1948, 117.

HAMANN MAZURÉ, Johanna (2011). *Monumentos públicos en espacios urbanos de Lima 1919-1930*. Tese de Doutoramento em Espaço Público e Regeneração Urbana, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Barcelona.

HEGEMANN, Werner; PEETS, Elbert (1992) [1922]. *El vitrubio americano. Manual del arte civil para el arquitecto*. Barcelona: Gustavo Gili.

HOLANDA, Francisco de (1984) [1571]. *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.

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>

KHAN, Louis (2010) [1944]. Monumentalidade. Em Rodrigues, J. M. (coord.), *Teoria e crítica de arquitectura século XX* (pp. 315-320). Lisboa: Ordem dos Arquitectos; Casal de Cambra: Caledoscópio.

KRAUSS, Rosalind (1986). Échelle/monumentalité. Modernisme/postmodernisme: la ruse de Brancusi. Em *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris: Centro Georges Pompidou.

KRIER, Léon (2009). *The Architecture of Community*. Washington: Island Press.

LABORDE FERREIRA, Rafael; LOPES VIEIRA, Vítor Manuel (1985). *Estatuária de Lisboa*. Lisboa: Tranquilidade Seguros/Câmara Municipal de Lisboa.

LAND, Carsten; HÜCKING, Klaus; TRIGUEIROS, Luiz (2005). *Arquitectura em Lisboa e Sul de Portugal desde 1974*. Lisboa: Blau.

LECEA, Ignaci de (2000). Cultura, encargo, sítio, mecenato e comemoração na escultura pública. Em Brandão, P.; Remesar, A. (coords.), *Espaço público e a interdisciplinaridade* (pp. 69-78). Lisboa: CPD.

- LECEA, Ignaci de (2004). Arte público, ciudad y memoria. *On the Waterfront*, 5, 5-17. Consultado em 12 Dez. 2010, disponível em [http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W05\\_1.pdf](http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W05_1.pdf)
- LECEA, Ignaci de (2006a). Esculturas y espacio público en la ciudad de Barcelona. *On the Waterfront*, 8, 13-29. Consultado em 12 Dez. 2010, disponível em <http://www.ub.edu/escult/Water/water08/lecea02.pdf>
- LECEA, Ignaci de (2006b). Sobre el proyecto del suelo. *On the Waterfront*, 8, 30-76. Consultado em 12 Dez. 2010, disponível em <http://www.ub.edu/escult/Water/water08/lecea03.pdf>
- LECEA, Ignasi de; GRANDAS, Carme; REMESAR, Antoni (2004). *Presentación* (do Sistema d'informació i gestió de l'Art Públic de Barcelona). Consultado em 18 Set. 2011, disponível em [http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg\\_monum/CambiaIdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome](http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambiaIdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome)
- LEFEBVRE, Henri (1974). *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- Listagem n.º 107/2005. D.R. II Série, 90 (10.Maio.2005), Apêndice nº64, 31- 35.
- LOPES, Telmo Garção (2007). Arte pública em Lisboa 94: Capital Europeia da Cultura: intenções e oportunidades. *On the Waterfront*, 9, 89-95. Consultado em 8 Set. 2009, disponível em <http://www.ub.edu/escult/Water/water09/water09.pdf>
- LOPES, Telmo Garção (2011). *Relações centro periferia: o papel da arte pública no design urbano (Lisboa 1990-2000)*. Tese de Doutoramento em curso, em Espaço Público e Regeneração Urbana, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Barcelona (documento de trabalho gentilmente cedida pelo autor).
- MACHADO DE CASTRO, Joaquim (1975) [1810]. *Descrição analítica da execução da real estátua equestre do Senhor Rei fidelíssimo D. José I*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.
- MADERUELO, Javier (1990). *El espacio raptado. Interferências entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Mondadori.
- MADERUELO, Javier (1994). *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- MADERUELO, Javier (ed.) (2001). *Arte público, naturaleza y ciudad*. Lanzarote: Fundación César Manrique.
- MARQUES, Inês (2004). A sereia, a varina e o governador de Macau. Intervenções artísticas e espaço público nos bairros de casas económicas de Lisboa. *On the Waterfront*, 6, 193-287. Consultado em 8 Set. 2009, [http://www.ub.edu/escult/Water/waterf\\_06/W06\\_06.pdf](http://www.ub.edu/escult/Water/waterf_06/W06_06.pdf)

- MARQUES, Inês (2011). *Arte e habitação em Lisboa 1945-1965. Cruzamentos entre desenho urbano, arquitectura e arte pública*. Tese de Doutoramento em curso, em Espaço Público e Regeneração Urbana, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Barcelona (documento de trabalho gentilmente cedida pela autora).
- MATOS, Lúcia Almeida (2007). *Escultura em Portugal no século XX (1910-1969)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- MECO, José; ATAÍDE, Manuel Maia; SOARES, Maria Micaela (coord.) (2007). *Monumentos e edifícios notáveis do distrito de Lisboa* (vol. V, quinto tomo). Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa/Livros Horizonte.
- MILES, Malcom (ed.) (1989). *Art in Public Space*. Winchester: Winchester School of Art.
- NORA, Pierre (dir.) (1984). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- NORA, Pierre (2002). The Reasons for the Current U psurge in Memory. *Transit-Europaeische Revue*, 22. Consultado em 17 Dez. 2010, disponível em <http://www.eurozine.com/pdf/2002-04-19-nora-en.pdf>
- OCHOA, Rita (2008). Public Art in Waterfronts. Pretext and Recontext. *On the Waterfront*, 11, 53-63. Consultado em 8 Set. 2009, disponível em <http://www.ub.edu/escult/Water/water11/Water011.pdf>
- PEREIRA, José Fernandes (dir.) (2005). *Dicionário de escultura portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- PESSOA, Fernando (2007) [1992]. *O que o turista deve ver*. Lisboa: Livros Horizonte.
- PEVSNER, Nikolaus (1976). *History of Building Types*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- PINHARANDA, João (2005). Monumentos em Lisboa de 1974 aos dias de hoje: enquadramento teórico, político e urbano. Em Carvalho, A. (dir.), *Estatuária e escultura de Lisboa. Roteiro* (pp. 40-47). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa Departamento de Património Cultural/Divisão de Património Cultural.
- PINTO, António Manuel; MEGA FERREIRA, António (coord.) (1998). *Arte Urbana. Urban Art. Lisboa Expo'98*. Lisboa: Parque Expo'98.
- POL, Enric (2005) [1997]. Symbolism a Priori. Symbolism a Posteriori. Em Remesar, A. (ed.), *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art* (pp. 71-76). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- REGATÃO, João Pedro (2010). *Arte pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano*. Lisboa: Bond.

REMESAR, Antoni (2003). Arte e espaço públicos. Singularidades e incapacidades da linguagem escultórica para o projecto urbano. Em Brandão, P.; Remesar, A. (coords.), *Design de espaço público. Deslocação e proximidade* (pp. 26-40). Lisboa: CPD.

REMESAR, Antoni (coord.) (2004). *Projecto Monere. Sistema integrado de informação e gestão de arte pública* (documento de trabalho gentilmente cedido pelo autor).

REMESAR, Antoni (2005a). Art against People. Strains between Democracy and Public Art. Em Remesar, A. (ed.), *Art for Social Facilitation. Waterfront of Arts I* (pp. 145-157). Barcelona: Universitat de Barcelona.

REMESAR, Antoni (2005b). From Promenades to Waterfronts: the Role of Art and Artists. Em Remesar, A. (ed.), *Art for social facilitation. Waterfront of arts I* (pp. 5-12). Barcelona: Universitat de Barcelona.

REMESAR, Antoni (2005c). Ornato público, entre a estatuária e a arte pública. Em Carvalho, A. (dir.), *Estatuária e escultura de Lisboa. Roteiro* (pp. 14-19). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa Departamento de Património Cultural/Divisão de Património Cultural.

REMESAR, Antoni (2005d) [1997]. Public Art: Towards a Theoretical Framework. Em Remesar, A. (ed.), *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art* (pp. 128-140). Barcelona: Universitat de Barcelona.

REMESAR, Antoni (2011). O carácter simbólico da rua. Identidade e apropriação. Em "A Rua de TODOS". *Documentos do Simpósio* [CD].

REMESAR, Antoni; BRANDÃO, Pedro (2010). Prólogo. Em Andrade, P. de; Marques, C. A.; Barros, J. da C. (coord.), *Arte pública e cidadania. Novas leituras da cidade criativa* (pp. 5-11). Casal de Cambra: Caleidoscópio.

REMESAR, Antoni; RICART ULLDEMOLINS, Nuria (2010). Arte público 2010. *Ar@cne. Revista electrónica de recursos en Internet sobre Geografía y Ciencias Sociales*, 132. Consultado em 8 Dez. 2010, disponível em <http://www.ub.es/geocrit/aracne/aracne-132.htm>

RIBEIRO, Ana Isabel (coord.) (2004). *Arte pública no concelho de Almada*. Almada: Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea/Câmara Municipal de Almada.

RICART ULLDEMOLINS, Nuria (2009). *L'art en projectes de participació ciutadana*. Tese de Doutoramento em Espaço Público e Regeneração Urbana, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Barcelona.

RIEGL, Alois (1984) [1903]. *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*. Paris: Seuil.

- ROSSA, Walter (1990). *Além da Baixa. Índícios de planeamento urbano na Lisboa setecentista*. Dissertação de Mestrado em História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- ROSSI, Aldo (2001) [1966]. *A arquitectura da cidade*. Lisboa: Cosmos.
- SAIAL, Joaquim (1991). *Estatuária portuguesa dos anos 30 (1926-40)*. Lisboa: Bertrand.
- SAMPAYO, Mafalda (2011). *Desenho urbano de Lisboa setecentista: análise da forma urbana através do estudo sistémico da cartografia dos planos para a «parte baixa da Lisboa destruída»*. Tese de Doutoramento em curso, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Instituto Universitário de Lisboa (documento de trabalho gentilmente cedida pela autora).
- SANSON, Pascal (2000). La redécouverte du sens des espaces de la ville. *Les Annales de la Recherche Urbaine*, 85, 196-206.
- SCHOPFER, Jean (1902). *Art in the City. The Plan of a City. The Furnishing of a City*. Consultado em 25 Fev. 2011, disponível em <http://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/schopfer.htm>
- SERT, José Luís (1955). *Centros para la vida de la comunidad*. Consultado em 4 Jan. 2011, disponível em <http://www.ub.edu/escult/doctorat/html/lecturas.htm>
- SERT, José Luís; GIEDION, Sigfried; LÉGER, Fernand (1943). Nove pontos sobre a monumentalidade. Em Rodrigues, J. M. (coord.), *Teoria e crítica de arquitectura século XX* (pp. 306-307). Lisboa: Ordem dos Arquitectos; Casal de Cambra: Caledoscópio.
- SITTE, Camillo (1996) [1889]. *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses principes artistiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- SMITHSON, Robert (1966). *Entropy and the New Monuments*. Consultado em 4 Jan. 2011, disponível em [http://www.robertsmithson.com/essays/entropy\\_and.htm](http://www.robertsmithson.com/essays/entropy_and.htm)
- 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](http://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/stubb_85.htm)
- STÜBBEN, Josef (1906). *The Planning and Laying-out of Streets and Open Spaces*. Consultado em 25 Fev. 2011, disponível em [http://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/stubb\\_06.htm](http://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/stubb_06.htm)
- SYNEK, Manuela (1997). A arte escultórica voltada para o Rio Tejo. Em Câmara Municipal de Lisboa, *II Colóquio temático. Lisboa ribeirinha. Actas das sessões* (pp. 421-436). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/ Departamento do Património Cultural.



TEIXEIRA, José Manuel da Silva (2008). *Escultura pública em Portugal. Monumentos, Heróis e Mitos (Séc. XX)*. Tese de Doutoramento em Escultura, Faculdade de Belas Arte, Universidade de Lisboa.

TOSTÕES, Ana; ROSSA, Walter (orgs.) (2009). *Lisboa 1758: o plano da Baixa hoje. Catálogo da Exposição*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

TRIGUEIROS, Luis; SAT, Claudio; OLIVEIRA, Cristina (eds.) (1998). *Lisboa Expo'98. Projectos*. Lisboa: Blau/Parque Expo'98.

VALENTE, António José da Silva (1998). *A estátua equestre de D. José I de Machado de Castro. 1775*. Dissertação de Mestrado em História de Arte, Universidade Lusíada de Lisboa.

VALERA, Sergi (1996). Análisis de los aspectos simbólicos del espacio urbano. Perspectivas desde la Psicología Ambiental. *Revista de Psicología Universitas Tarraconenses*, 18, 63-84.

VASCONCELOS, Frazão de (1934). *Eugénio dos Santos. Arquitecto da Lisboa Pombalina*. Lisboa: Imprensa da Armada.

VENTURI, Robert (1977) [1966]. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art.

VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven (1997) [1972]. *Learning from Las Vegas*. Cambridge, MA: The MIT Press.

VITRÚVIO (2006) [séc. I a.c.]. *Tratado de arquitectura*. Lisboa: IST.

ZUCKER, Paul (1959). *Town and Square. From the Agora to the Village Green*. Nova Iorque: Columbia University Press.

—

<http://artepublica.blog.com>  
(Arte pública)

<http://www.bcn.cat/artpublic>  
(Sistema d'informació i gestió de l'Art Públic de Barcelona)

<http://www.bibartepac.gulbenkian.pt>  
(Fundação Calouste Gulbenkian – Biblioteca de Arte)

<http://www.calder.org/>  
(Calder Foudation)

<http://www.centrodasartes.com>  
(Centro das Artes – Casa das Mudas)

<http://www.eduardonery.pt>  
(Eduardo Nery)

<http://www.exercito.pt/sites/MusMilLisboa>  
(Museu Militar de Lisboa)

<http://www.joanavasconcelos.com>  
(Atelier Joana Vasconcelos)

<http://www.jtm.com.mo>  
(Jornal Tribuna de Macau)

<http://www.lisboapatrimoniocultural.pt>  
(Arte pública na cidade de Lisboa)

<http://www.monumentos.pt>  
(Sistema de informação para o património arquitectónico do IHRU)

<http://www.museuberardo.com>  
(Museu Colecção Berardo)

<http://www.museudacidade.pt>  
(Museu da Cidade)

<http://www.parlamento.pt>  
(Assembleia da República)

<http://www.parqueexpo.pt>  
(Parque Expo)

<http://www.portaldasnacoes.pt>  
(Portal das Nações)

<http://revelarlx.cm-lisboa.pt>  
(RevelarLx)

<http://www.robertsmithson.com>  
(Robert Smithson)

## FRENTES DE ÁGUA

ADMINISTRAÇÃO DO PORTO DE LISBOA (1991). *Referências históricas do porto de Lisboa*. Lisboa: Administração do Porto de Lisboa – Ministério das Obras Públicas, Transportes e Comunicação.

ALEGRE I NADAL, Pau (1995). *Atlas del Port de Barcelona*. Barcelona: Lunwerg/Port de Barcelona.

ALEMANY, Joan (2002). *El puerto de Barcelona. Un pasado, un futuro*. Barcelona: Lunwerg/Port de Barcelona.

ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS PORTUGUESES (1988). *Lisboa, a cidade e o rio. Concurso de ideias para a renovação da zona ribeirinha de Lisboa*. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses.

BERGERON, Louis (2003). Patrimoine des ports patrimoine de l'industrie: de l'ambiguïté à l'analogie. *Portus*, 5, 18-23.

- BOERI, Stefano (2001). Cités portuaires de l'Europe du Sud, une dialectique du métissage. *L'architecture d'aujourd'hui*, 332, 66-71.
- BONILLO, Jean-Lucien; DONZEL, André; FABRE, Mario (eds.) (1992). *Métropoles portuaires en Europe*. Marselha: Editions Parenthèses.
- BORGES, António J. da Silva (2004). *A área ribeirinha de Lisboa. Ligações entre a cidade e a sua frente de rio*. Dissertação de Mestrado em Planeamento Regional e Urbano, Instituto Superior de Agronomia, Universidade Técnica de Lisboa.
- BRUTTOMESSO, Rinio (ed.) (1993). *Waterfronts. A New Frontier for Cities on Water*. Veneza: Città d'Acqua.
- BUSQUETS, Joan (1993). Los proyectos de renovación de los "frentes de água". Em Pol, F. (coord.), *Nueva arquitectura urbana en la ciudad europea* (pp. 74-81). Valencia: UIMP.
- BUSQUETS, Joan; ALEMANY, Joan (1990). *Plan estratégico de antiguo Puerto Madero*. Buenos Aires: Ayuntamiento de Barcelona/Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
- CAETANO, Carlos (2004). *A Ribeira de Lisboa. Na época da Expansão Portuguesa (Séculos XV a XVIII)*. Lisboa: Pandora.
- CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA (1999). *II Colóquio temático. Lisboa ribeirinha. Actas das sessões*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa – Departamento do Património Cultural.
- CASARIEGO RAMÍREZ, Joaquin; GUERRA JIMÉNEZ, Elsa; LEY BOSCH, Pablo (1999). *Waterfronts de nuevo. Transformaciones en los frentes urbanos de agua*. Las Palmas: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.
- CASTILHO, Júlio de (1893). *A Ribeira de Lisboa. Descrição histórica da margem do Tejo, desde a Madre de Deus até Santos-o-Velho*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- CHALINE, Claude (dir.) (1994). *Ces ports qui créèrent les villes*. Paris: L'Harmattan.
- CHEMETOFF, Alexandre; LEMOINE, Bertrand (1998). *Sur les quais. Un point de vue parisien*. Paris: Pavillon de l'Arsenal.
- COSTA, João Pedro (2002). The New Waterfront: Segregated Space or Urban Integration? Levels of Urban Integration and Factors of Integration in some Operations of Renewal of Harbour Areas. Em Remesar, A. (ed.), *The Arts in Urban Development. Waterfronts of art II* (pp. 27-64). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- COSTA, João Pedro (2005). Harbour Zones Spatial Dynamic and Perspectives of Land Release for Urban Renovation. Em Remesar, A. (ed.), *Art for Social Facilitation. Waterfronts of Art I* (pp. 48-63). Barcelona: Universitat de Barcelona.

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 Politécnic de Catalunya.

CRAVEIRO, Teresa (1997). Breve síntese da Política Urbanística Municipal na zona ribeirinha de Lisboa, 1900-1995. *Mediterrâneo*, 10-11, 47-67.

FAVA, Nadia (2004). *Progetti e processi in conflitto. Il fronte marittimo di Barcellona*. Tese de Doutoramento em Projecto Arquitectónico, Escola Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidade Politécnic de Catalunya.

GRANDE, Nuno (2000). Espaço público em Waterfronts. Entre o design e o desígnio urbano. Em Brandão, P.; Remesar, A. (coords.), *Espaço público e a interdisciplinaridade* (pp. 119-123). Lisboa: CPD.

HOYLE, Brian; PINDER, David (eds.) (1992). *European port cities in transition*. Londres: Belhaven.

HOYLE, Brian; PINDER, David; HUSAIN, M. S. (1998). *Revitalising the Waterfront. International Dimensions of Dockland Redevelopment*. Londres: Belhaven.

LIÇA, Ruben Marçal (2008). *Diluição da cidade no rio. Estudo de um percurso da cidade para o rio*. Dissertação de Mestrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura e Artes, Universidade Lusíada de Lisboa.

MARSHALL, Richard (ed.) (2001). *Waterfronts in Post-Industrial Cities*. London: Spon Press.

MATIAS FERREIRA, Vítor (2004). *Fascínio da cidade. Memória e projecto da urbanidade*. Lisboa: Ler Devagar.

MATIAS FERREIRA, Vítor; RODRIGUES, Walter; CASANOVA, José Luís; CASTRO, Alexandra; WEMANS, Luís; AMOR, Teresa (1997). *Lisboa, a metrópole e o rio*. Lisboa: Bizâncio.

MATIAS FERREIRA, Vítor; INDOVINA, Francesco (1999). *A cidade da Expo'98. Uma reconversão da frente ribeirinha de Lisboa?* Lisboa: Bizâncio.

MATOS, Maria João (2003). *Espaço público na metrópole contemporânea. O caso da frente ribeirinha de Santa Apolónia/Terreiro do Trigo*. Dissertação de Mestrado em Cidade Território e Requalificação, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Instituto Universitário de Lisboa.

MENDES, Maria Clara (2005). Enquadramento dos processos de reconversão dos portos e das frentes de água. *Ar*, 4, 10-19.

- MEYER, Hans (1999). *City and Port. Urban Planning as a Cultural Venture in London, Barcelona, New York and Rotterdam*. Utreque: International Books.
- NUNES DA SILVA, Fernando (2003). Um eléctrico chamado desejo. Em Brandão, P.; Remesar, A. (coords.), *Design de espaço público. Deslocação e proximidade*. Lisboa: CPD.
- OCHOA, Rita (2004). *A Oriente das cidades. Dialéctica nascente/poente e critérios de crescimento em metrópoles portuárias*. Trabalho para obtenção do grau de Suficiência Investigadora em Espaço Público e Regeneração Urbana, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Barcelona.
- PORTAS, Nuno (coord.) (1998). *Cities & Waterfronts. Cidades e frentes de Rio*. Porto: FAUP.
- REMESAR, Antoni (2000). Waterfront, arte pública e cidadania. Em Brandão, P.; Remesar, A. (coords.), *Espaço público e a interdisciplinaridade* (pp. 60-68). Lisboa: CPD.
- REMESAR, Antoni (2002). Waterfronts and Public Art: a Problem of Language. *On the Waterfront*, 3, 3-26. Consultado em 12 Dez. 2010, disponível em <http://www.ub.edu/escult/Water/water3/artsdev.pdf>
- REMESAR, Antoni; COSTA, João Pedro (2004). Multifunctional Land Use in Renewal of Harbour Areas. Patterns of Physical Distribution of the Urban Functions. *On the Waterfront*, 6, 1-41. Consultado em 8 Dez. 2010, disponível em [http://www.ub.es/escult/Water/waterf\\_06/W06\\_01.pdf](http://www.ub.es/escult/Water/waterf_06/W06_01.pdf)
- SIMIÃO, Joana L. de J. Torres (2008). *A água como elemento fundamental na criação de cidade: a relação da cidade de Lisboa com a sua frente ribeirinha*. Dissertação de Mestrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura e Artes, Universidade Lusíada de Lisboa.
- TATJER MIR, Mercedes (2005). *La construcción del espacio costero siglos XIX-XX. Del mundo portuario al mundo del ocio. El caso del puerto de Barcelona, 1856-1936*. Consultado em 8 Set. 2009, disponível em <http://www.ub.es/geocrit/puerto.htm>
- TRAPERO, Juan Jesús (1998). *Los paseos marítimos españoles. Su diseño como espacio público*. Madrid: Akal.
- WILSON, Ariane (2001). Quand l'urbain prend le large. *L'architecture d'aujourd'hui*, 332, 28-35.
-

<http://www.aivp.org>  
(Association Internationale Villes et Ports, Le Havre)

<http://www.citiesonwater.com>  
(Centro Internazionale Citta d'Acqua, Venezia)

<http://www.ub.es/escult/index.htm>  
(Cr Polis, Barcelona)

## ENQUADRAMENTO HISTÓRICO

### *Lisboa*

CALADO, Maria (coord.) (1993). *Atlas de Lisboa. A cidade no espaço e no tempo*. Lisboa: Contexto.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA (1995). *I Colóquio temático. O município de Lisboa e a dinâmica urbana (séculos XVI-XX). Actas das sessões*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa – Pelouro da Cultura.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA (2000). *Atlas da carta topográfica de Lisboa, sob a direcção de Filipe Folque: 1856-1858*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa – Departamento do Património Cultural/Divisão de Arquivos.

CARITA, Helder (1990). *Bairro Alto. Tipologias e modos arquitectónicos*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

CASTILHO, Júlio de (1934-1938) [1884-1890]. *Lisboa antiga: Bairros orientais* (13 vols.). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

CENTRO DE INFORMAÇÃO URBANA DE LISBOA (2001). *Lisboa, conhecer, pensar, fazer cidade*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

CUSTÓDIO, Jorge (1994). Reflexos da industrialização na fisionomia e vida da cidade. O mundo industrial na Lisboa oitocentista. Em Moita, I. (coord.), *O livro de Lisboa* (pp. 435-492). Lisboa: Livros Horizonte.

FERNANDES, José Manuel (1997). *Lisboa em obras*. Lisboa: Livros Horizonte.

FOLGADO, Deolinda; CUSTÓDIO, Jorge (1999). *Caminho do oriente. Guia do património industrial*. Lisboa: Livros Horizonte/Caminho do Oriente.

FRANÇA, José-Augusto (1983). *Lisboa pombalina e o iluminismo*. Lisboa: Bertrand.

FRANÇA, José-Augusto (1989). *Lisboa: urbanismo e arquitectura*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação.

GARCIA, José Manuel (dir.) (2009). *História de Lisboa. Tempos fortes*. Lisboa: Gabinete de Estudos Olisiponenses/Direcção Municipal de Cultura.

GÓIS, Damião de (2002) [1554]. *Elogio da cidade de Lisboa. Urbis olisiponis descriptio*. Lisboa: Guimarães Editores.

HENRIQUES, Paulo (intr.) (2004). *Lisbon before the 1755 Earthquake*. Alges: Gótica; Paris: Chandeigne.

JORGE, Filipe (1994). *Lisboa vista do céu*. Lisboa: Argumentum.

KRÜGER, Mário; HEITOR, Teresa; RAMOS, Tânia; TOSTÕES, Ana (1998). A sintaxe da cidade de Lisboa. Em Antunes, A. P. (org.), *Contribuições para o desenvolvimento da cidade* (pp. 153-194). Coimbra: FCTUC.

MOITA, Irisalva (coord.) (1994). *O livro de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.

SALGUEIRO, Teresa Barata (2001). *Lisboa, periferia e centralidades*. Oeiras: Celta Editora.

SOARES, Bruno (1994). Lisboa anos 90, uma década de mudanças. *Rassegna*, 59 (3), 76-81.

TRAVASSOS, David (2009) (coord.). *Guia dos parques, jardins e geomonumentos de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

VIEIRA DA SILVA, Augusto (1987a) [1899]. *A cerca moura de Lisboa*. Lisboa: Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa.

VIEIRA DA SILVA, Augusto (1987b) [1949]. *A cerca fernandina de Lisboa* (2 vols.). Lisboa: Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa.

---

<http://purl.pt/index/geral/PT/index.html>  
(Biblioteca Nacional Digital)

<http://www.cm-lisboa.pt>  
(Câmara Municipal de Lisboa)

<http://lisboainteractiva.cm-lisboa.pt/>  
(Lisboa Interactiva)

<http://toponimia.cm-lisboa.pt>  
 (Direcção Municipal dos Serviços Centrais – Departamento de Serviços Gerais – Divisão de Alvarás Escrivânia e Toponímia da Câmara Municipal de Lisboa)

### *Barcelona*

BUSQUETS, Joan (2004). *Barcelona. La construcción urbanística de una ciudad compacta*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

CAPEL, Horacio (2005). *El modelo Barcelona: un exámen crítico*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

CERDÀ, Ildefonso (1968) [1867]. *Teoría general de la urbanización, y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*. Madrid: Imprensa Española.

FONT, Antonio; LLOP, Carles; VILLANOVA, Josep M. (1999). *La construcció del territori metropolità. Morfogènesi de la regió urbana de Barcelona*. Barcelona: Àrea Metropolitana de Barcelona.

GALERA, Montserrat; ROCA, Francesc (1982). *Atlas de Barcelona*. Barcelona: La Gaya Ciencia.

GRUPO 2C (2009). *La Barcelona de Cerdà*. Barcelona: Flor del Viento.

GUÀRDIA, Manuel; MONCLÚS FRAGA, Francisco Javier; OYÓN BAÑALES, José Luis (coords.) (1994). *Atlas histórico de ciudades europeas* (vol. I). Barcelona: CCCB/Salvat.

GUÀRDIA, Manuel (1995). Estructura urbana. Em Sobrequés i Callicó, J. (dir.), *Història de Barcelona* (vol. VI, pp. 74-92). Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

MARTORELL, Joseph; BOHIGAS, Oriol; MACKAY, David; PUIGDOMÈNECH, Albert (1991). *La villa olímpica: Barcelona 92. Arquitectura, parques, puerto deportivo*. Barcelona: Gustavo Gili.

MONTANER, Josep Maria (1997). *Barcelona. A city and its architecture*. Colònia: Taschen.

ROCA I ALBERT, Joan (coord.) (1997). *La formació del cinturó industrial de Barcelona*. Barcelona: Institut Municipal d'Història de Barcelona/Proa.

SOLÀ-MORALES, Manuel de (2003). *Las formas de crecimiento urbano*. Barcelona: UPC.



SOLÀ-MORALES, Manuel de (2008). *De cosas urbanas*. Barcelona: Gustavo Gili.

SOLÀ-MORALES, Manuel de; BUSQUETS, Joan; DOMINGO, Miguel; FONT, Antonio; GÓMEZ ORDOÑEZ, José Luis (1974). *Barcelona: remodelación capitalista o desarrollo urbano en el sector de la Ribera Oriental*. Barcelona: Gustavo Gili.

TORRES I CAPELL, Manuel (1999). *La formació de la urbanística metropolitana de Barcelona. L'urbanisme de la diversitat*. Barcelona: Mancomunitat de Municipis Àrea Metropolitana de Barcelona.

TROIN, Jean-François (2003). *Las metrópolis del Mediterráneo. Ciudades bisagr, ciudades frontera*. Barcelona: CIDOB/Icaria.

—

<http://www.bcn.es>  
(Ajuntament de Barcelona)

<http://www.icc.cat>  
(Institut Cartogràfic de Catalunya)

[http://www.parcdesalutmar.cat/es\\_index.html](http://www.parcdesalutmar.cat/es_index.html)  
(Parc de Salut Mar, Barcelona)

## ENQUADRAMENTO METODOLÓGICO E ANÁLISE URBANA

ALPHAND, Adolphe (1867-1873). *Les promenades de Paris*. Paris: Rothschild.

ALVES, Fernando M. Brandão (2003). *Avaliação da qualidade do espaço público urbano. Proposta metodológica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

ARAGON, Louis (2007) [1926]. *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard.

ARANTES, António (1997). A guerra dos lugares. Fronteiras simbólicas e liminaridades no espaço urbano de São Paulo. Em Fortuna, C. (org.), *Cidade, cultura e globalização* (pp. 259-269). Oeiras: Celta.

AUGOYARD, Jean-François (1976). *Le pas. Approche de la vie quotidienne dans un habitat collectif à travers la pratique des cheminements*. Tese de Doutoramento, Université des Sciences Sociales de Grenoble – UER d'Urbanisation-Aménagement.

- BACON, Edmund (1995) [1967]. *Design of Cities*. Londres: Thames and Hudson.
- BARBACASANOVAS, Rosa (1994). Los ejes en el proyecto de la ciudad. *Geometría*, 18, 2-17. Consultado em 3 Jun. 2010, disponível em <http://www.geometriadigital.com/index.php?mod=revistas&cat=3&id=20>
- BAUDELAIRE, Charles (1869). Le peintre de la vie moderne. Em *L'art romantique*. Consultado em 19 Set. 2011, disponível em [http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Art\\_romantique](http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Art_romantique)
- BAUDELAIRE, Charles (1992) [1857]. *As flores do mal*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BEAUJEU-GARNIER, Jacqueline (1997). *Geografia urbana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BENJAMIN, Walter (2003) [1935]. *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris: Allia.
- BRANDÃO, Pedro (2004). Apocalípticos – Integrados. Em Brandão, P.; Remesar, A. (eds.), *Design urbano inclusivo. Uma experiência de projecto em Marvila. "Fragmentos e nexos"* (pp. 11-22). Lisboa: CPD.
- BRANDÃO, Pedro (2006). *A cidade entre desenhos. Profissões do desenho, ética e interdisciplinaridade*. Lisboa: Livros Horizonte.
- BRANDÃO, Pedro (2011). *O sentido da cidade*. Lisboa: Livros Horizonte.
- BRANDÃO, Pedro; REMESAR, Antoni (2010). Interdisciplinarity. Urban Design Practice, a Research and Teaching Matrix. *On the Waterfront*, 16, 3-33. Consultado em 11 Jun. 2011, disponível em <http://www.ub.edu/escult/Water/water16/onthewaterfront16.pdf>
- BROADBENT, Geoffrey (1990). *Emerging concepts in urban space design*. Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold.
- CAEIRO, Mário (2000). Relatórios de apreciação crítica. 3º Seminário. Março. Em Brandão, P.; Remesar, A. (coords.), *Espaço público e a interdisciplinaridade* (pp. 40-43). Lisboa: CPD.
- CAPEL, Horacio (2002). *La morfología de las ciudades* (vol. I, Sociedad, cultura y paisaje urbano). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- CARERI, Francesco (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CARMONA, Matthew; TIESDELL, Steve; HEATH, Tim; OC, Taner (2001). *Public Places. Urban Spaces. The Dimensions of Urban Design*. Oxford: Architectural Press.
- CARVALHO, Jorge (2003). *Formas urbanas*. Coimbra: Minerva.

- DE CERTEAU, Michel (1990) [1980]. *L'invention du quotidien* (vol. 1, Arts de faire). Paris: Union Générale d'Éditions.
- CONZEN, M. R. G. (2004). *Thinking about Urban Form: Papers on Urban Morphology, 1932-1998*. Berna: Peter Lang.
- CULLEN, Gordon (1996) [1961]. *Paisagem urbana*. Lisboa: Edições 70.
- DEAR, Michael J. (2000). *The Postmodern Urban Condition*. Oxford: Blackwell.
- DEBORD, Guy (2007). Teoria da deriva. Em Felício, E. (org.), *Internacional situacionista. Deriva, psicogeografia e urbanismo unitário*. Porto Alegre: Deriva. Consultado em 8 Set. 2009, disponível em [http://deriva.com.br/index.php?option=com\\_content&task=view&id=42&Itemid=59](http://deriva.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=42&Itemid=59)
- DHÔTEL, André (1983). *Rhétorique fabuleuse*. Paris: Garnier.
- DIAS COELHO, Carlos (2002). *A complexidade dos traçados*. Tese de Doutoramento em Planeamento Urbanístico, Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa.
- FORTUNA, Carlos (1999). *Identidades, percursos, paisagens culturais*. Oeiras: Celta.
- FRÉTIGNÉ, Hélène (2006). *Uma praça adiada: estudo de fluxos pedonais na praça do Duque de Saldanha*. Lisboa: ACA-M/Assírio & Alvim.
- GARRET, Almeida (1990) [1846]. *Viagens na minha terra*. Lisboa: Replicação.
- GEHL, Jan (1987). *Life between Buildings. Using Public Space*. Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold.
- HALL, Peter (2002) [1988]. *Cidades do amanhã*. São Paulo: Perspectiva.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Adriana (2009). *Espacio público en el centro histórico de Puebla-México*. Tese de Doutoramento em Espaço Público e Regeneração Urbana, Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona.
- JACKSON, John Brinckerhoff (1980). *The Necessity for Ruins and Other Topics*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- JACOBS, Allan (1982). *Observing and Interpreting the Urban Environment. Case Study: Prescott & South Prescott, Oakland, California*. Institute of Urban and Regional Development, University of California, Berkeley (working paper nº 374).
- JOSEPH, Isaac (2002). *El transeunte y el espacio urbano*. Barcelona: Gedisa.
- KOSTOF, Spiro (1999) [1991]. *The City Shaped. Urban Patterns and Meanings through History*. Londres: Thames and Hudson.

- KOSTOF, Spiro (2005) [1992]. *The City Assembled. The Elements of Urban Form through History*. Londres: Thames and Hudson.
- KRIER, Robert (1981). *El espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LAMARRE, Christine (2006). Les portes de villes à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, crise de l'architecture et crise du symbole. Em Michaud-Fréjaville, F.; Dauphin, N.; Guilhembet, J.-P. (dir.), *Entrer en ville* (pp. 61-72). Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- LAMAS, José (1993). *Morfologia urbana e desenho da cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica.
- LAMAS, José; DIAS COELHO, Carlos (coord.) (2007). *A praça em Portugal. Inventário de espaço público*. Lisboa: DGOTDU.
- LARKHAM, Peter; JONES, Andrew (1991). *A Glossary of Urban Form*. Birmingham, England: Urban Morphology Research Group, School of Geography, University of Birmingham.
- LAVEDAN, Pierre (1936). *Géographie des villes*. Paris: Gallimard.
- LAVEDAN, Pierre (1982). *L'urbanisme à l'époque moderne: XVI-XVIII siècles*. Geneve: Droz.
- LAVEDAN, Pierre (1993). *Nouvelle histoire de Paris. Histoire de l'urbanisme à Paris*. Paris: Diffusion Hachette.
- LEGATES, Richard T.; STOUT, Frederic (ed.) (2000) [1996]. *The City Reader*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- LÉVY, Bertrand; GILLET, Alexandre (dir.) (2007). *Marche et paysage. Les chemins de la géopoétique*. Genebra: Metropolis.
- LOPES, João Teixeira (2008). Andante, andante: tempo para andar e descobrir o espaço público. Em Leite, R. P. (org.), *Cultura e vida urbana. Ensaios sobre a cidade* (pp. 69-80). São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe.
- LYNCH, Kevin (1989) [1960]. *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70.
- MADERUELO, Javier (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- DE MAISTRE, Xavier (1794). *Voyage autour de ma chambre*. Consultado em 18 Mar. 2010, disponível em <http://www.gloubik.info/livres/demaistre/voyage-autour-de-ma-chambre.html>
- MARSHAL, Stephen (2005). *Streets & Patterns*. Londres e Nova Iorque: Taylor & Francis e-Library. Consultado em 30 Dez. 2009, disponível em <http://arquidocs.blogspot.com>

- MATOS, Maria João (2011). *Paisagens urbanas de montanha. Metodologia para uma abordagem conceptual à arquitectura na Covilhã*. Tese de Doutoramento em Arquitectura, École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-La Villette, Université Paris 8/Departamento de Engenharia Civil e Arquitectura, Universidade da Beira Interior.
- MERLIN, Pierre; CHOAY, Françoise (1988). *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*. Paris: PUF.
- MICHAUD-FRÉJAVILLE, Françoise; DAUPHIN, Noëlle; GUILHEMBET, Jean-Pierre (dir.) (2006). *Entrer en ville*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- MONCLÚS FRAGA, Francisco Javier; OYÓN BAÑALES, José Luis (1998). *Elementos de composición urbana*. Barcelona: Edicions UPC.
- MOUGHTIN, Cliff (2003) [1992]. *Urban Design. Street and Square*. Oxford: Architectural Press.
- MOUTINHO, Mário; MATEUS, Diogo; PRIMO, Judite (2008). Desenho urbano. Elementos de análise morfológica. *Malha Urbana. Revista Lusófona de Urbanismo*, 5, 9-28. Consultado em 20 Dez. 2010, disponível em <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/malhaurbana/article/viewFile/97/63>
- OCHOA, Rita (2011). The Importance of the Walk in the Analysis of Public Space. Em Eckard, Frank (coord.), *Understanding the Post-Industrial City: Metropolis, Urban Renewal and Public Space*. Farnham: Ashgate. (Artigo seleccionado, em processo de edição).
- PANERAI, Philippe; DEPAULE, Jean-Charles; DEMORGON, Marcele (1999). *Analyse urbaine*. Marselha: Parenthèses.
- PARCERISA BUNDÓ, Josep; RUBERT DE VENTÓS, Maria (2000). *La ciudad no es una hoja en blanco. Hechos del urbanismo*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ.
- PEREC, Georges (1974). *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée.
- PORTAS, Nuno (2007) [1969]. *A cidade como arquitectura. Apontamentos de método e crítica*. Lisboa: Livros Horizonte.
- POZO, Alfonso del (ed.) (1997). *Análisis urbano. Textos: Gianfranco Caniggia, Carlo Aymonino, Massimo Scolari*. Sevilha: Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción.
- RAMOS, Manuel João; ALVES, Mário J. (2010). *The Walker and the City*. Lisboa: ACA-M.
- RIO, Vicente del (1990). *Introdução ao desenho urbano no processo de planeamento*. São Paulo: Pini.

- RODRIGUES, José Manuel (coord.) (2010). *Teoria e crítica de arquitectura século XX*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos; Casal de Cambra: Caledoscópio.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1959) [1782-1789]. Les confessions. Em *Ouvres complètes* (livre quatrième). Paris: Gallimard.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2001) [1782]. *Les rêveries du promeneur solitaire*. Paris: Librairie Générale Française.
- SAMPAYO, Mafalda (2001). *O modelo urbanístico de tradição muçulmana nas cidades portuguesas (século VIII-XIII)*. Dissertação de Mestrado em Desenho Urbano, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Instituto Universitário de Lisboa.
- SANSON, Pascal (2007) (dir.). *Le paysage urbain. Représentations, significations, communication*. Paris: L'Harmattan.
- SANSOT, Pierre (2004). *Poétique de la ville*. Paris: Payot & Rivages.
- SEABRA, Maria Isabel; PINHEIRO, António Sérgio; MARCELINO, Catarina; SANTOS, Dulce; LEITÃO, José (dir. e coord.) (2011). *Rede viária. Princípios de planeamento e desenho* (Coleção de Brochuras Técnicas-Temáticas. IMTT/Pacote da Mobilidade). Consultado em 8 Agosto 2010, disponível em <http://www.conferenciamobilidade.imtt.pt/brochuras.php>
- SECO, Álvaro Jorge; ANTUNES, António José; COSTA, Américo Henrique da; SILVA, Ana Maria (2008). *Manual do planeamento e de acessibilidades e transportes* (vol. 4, Princípios básicos de organização de redes viárias). Consultado em 8 Agosto 2010, disponível em <http://www.ccdr-n.pt/acessibilidadesegestaoviaria/>
- SEIXAS, Ana; COUCEIRO, João; MÉGRE, Rita; GOMES, Rogério (1997). *Ternos passeios. Um manual para melhor entendimento e fruição dos espaços públicos*. Lisboa: IPAMB/Câmara Municipal de Lisboa.
- SENNETT, Richard (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.
- SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat (2001). *Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação*. Florianópolis: UFSC. Consultado em 6 Mar. 2010, disponível em <http://projetos.inf.ufsc.br/arquivos/Metodologia%20da%20Pesquisa%203a%20edicao.pdf>
- SIMMEL, Georg (2009) [1903]. *As grandes cidades e a vida do espírito*. Covilhã: LusoSofia. Consultado em 4 Mar. 2010, disponível em [http://www.lusosofia.net/textos/simmel\\_georges\\_grandes\\_cidades\\_e\\_vida\\_do\\_esp\\_rito.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/simmel_georges_grandes_cidades_e_vida_do_esp_rito.pdf)
- SOARES, Bernardo (Fernando Pessoa) (1998) [1982]. *O livro do desassossego*. Lisboa: Assírio & Alvim.

SOLNIT, Rebecca (2006). *Wanderlust. A History of Walk*. Londres: Verso Books.

STEVENSON, Robert Louis (2004) [1881]. *Walking Tours*. Em *Virginibus Puerisque and other Papers*. Adelaide: Stephen G. Thomas. Consultado em 7 Mar. 2010, disponível em [http://ebooks.adelaide.edu.au/s/stevenson/robert\\_louis/s848vi/](http://ebooks.adelaide.edu.au/s/stevenson/robert_louis/s848vi/)

SZÁNTÓ, Catherine (2010). La promenade: dialogue sensori-moteur entre l'homme et l'espace. *Ambiances.net*, 37. Consultado em 9 Nov. 2010, disponível em <http://www.ambiances.net/index.php/fr/editos/247-szanto-promenade>

THOREAU, Henry David (2007) [1862]. *Walking*. Rockville, MD: Arc Manor. Consultado em 28 Fev. 2010, disponível em <http://books.google.pt/books?id=p9TN3FoBuSoC&printsec=frontcover#v=onepage&q=&f=false>

VALENTE PEREIRA, Luz (1996). *A leitura da imagem de uma área urbana como preparação para o planeamento/acção da sua reabilitação*. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil.

VANDEVYVERE, Andy; DAEMS, Amélie; CLETTE, Véronique (2006). *Walking through the City: from Practice to Method*. *A Prior Magazine, Special Issue Making Sense in the City*, 79-87.

WALSER, Robert (2001) [1917]. *O passeio e outras histórias*. Porto: Granito.

WELLER, Wivian (2007). *A hermenéutica como método empírico de investigação*. Consultado em 6 Mar. 2010, disponível em <http://ligiatavares.com/gerencia/uploads/arquivos/faa9bac47c335403a39cbdd0006284f7.pdf>

—

<http://formaurbislab.fa.utl.pt>  
(Grupo de Investigação FormaUrbis Lab)

<http://www.ulb.ac.be/socio/cru>  
(Centre de Recherche Urbaine, Université Libre de Bruxelles)





**1**

01. <i>Palmeiras de Chelas</i> · (Fotografia da autora, 2008) .....	16
02. Focos da investigação · (Esquema da autora) .....	20
03. Arte pública como referência no território · (Fotografias da autora, 2008-10) ....	22
04. Lisboa e Barcelona: estrutura em pente · (Google Earth, 2010) .....	28
05. Estrutura 2 · (Fotografias da autora, 2009) .....	32
06. Estrutura 5 · (Fotografias da autora, 2009) .....	32
07. Principais concepções em desenho urbano, Carmona <i>et al</i> , 2001 · (Carmona <i>et al</i> , 2001) .....	38
08. Articulação entre porto e cidade: tipos de integração, Wilson, 2001 · (Wilson, 2001) .....	39
09. Paris: carta cronológica dos cais e sua edificação · (Chemetoff e Lemoine 1998) ..	40
10. Lisboa: crescimento urbano, a partir da cartografia · (Desenho da autora, 2004) .....	41
11. Lisboa: estruturas de articulação, Costa, 2007 · (Costa, 2007) .....	42
12. Barcelona: porto como centro de comunicações da cidade, Cerdà, 1867 · (Alemany, 2002) .....	44
13. Barcelona: factores de identidade, Meyer, 1999 · (Meyer, 1999) .....	45

**2**

14. <i>Cais das Colunas</i> · (Fotografia da autora, 2009) .....	54
15. Perspectivas de entendimento de arte pública · (Esquema da autora) .....	56
16. Lisboa: <i>D. José I</i> , Praça do Comércio · (Fotografias da autora, 2011) .....	58
17. Barcelona: <i>Monument a Colom, Plaça del Portal de la Pau</i> · (Fotografia de Remesar, 2010) .....	58
18. Planta da <i>Real Praça do Comércio</i> , com rubrica do Marquês de Pombal, s/data · (Machado de Castro, 1975) .....	60

19. Desenhos da estátua equestre, atribuídos a Eugénio dos Santos · (Machado de Castro, 1975) .....	61
20. Eixo monumental entre o Rossio e o Cais das Colunas · (Fotografias da autora, 2009) .....	62
21. Alçado da Praça do Comércio incluindo o Arco de Triunfo, atribuído a Eugénio dos Santos, c. 1759 · (Tostões e Rossa, 2009) .....	62
22. Proposta para urbanização da <i>Plaça del Portal de la Pau</i> , Gaietà Buigas, 1882 · (Gaietà Buigas, 1882) .....	65
23. Vista imaginária da Praça do Comércio, s/ ref. autor, 2 <sup>a</sup> met. séc. XVIII · (França, 1983) .....	68
24. Monumentalidade em Francisco de Holanda · (Holanda, 1984) .....	71
25. Recomendação para um monumento, Venturi <i>et al</i> , 1972 · (Venturi <i>et al</i> , 1997) .....	76
26. Arte pública e espaço urbano · (Esquema da autora) .....	78
27. Cortes por praças renascentistas com colocação de monumentos, <i>Civic Art</i> , 1922 · (Hegemann e Peets, 1992) .....	81
28. Colocação do <i>Monumento a Washigton</i> , <i>Civic Art</i> , 1922 · (Hegemann e Peets, 1992) ..	82
29. Berlim: vista da <i>Siegesallee</i> para o <i>Siegesäule</i> (erigido em 1873), fotografia de c. 1903 · (Kostof, 1999) .....	82
30. Arte pública não intencional na zona oriental de Lisboa · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	88
31. Monumentalização de arte pública não intencional: <i>Torre da SACOR</i> , Parque das Nações · (Fotografias da autora, 2008) .....	89
32. “Despromoção” de arte pública intencional: <i>Ribeira das Naus</i> , Avenida Ribeira das Naus · (Fotografias da autora, 2007 e 2011) .....	89
33. <i>Monuments of Passaic</i> , New Jersey, Robert Smithson, 1967 · (Smithson, 1966) ....	92
34. Marcos na paisagem urbana, Cullen, 1961 · (Cullen, 1996) .....	95
35. Barcelona: torres como marcos no território · (Fotografia da autora, 2009 (a); Fotografias de Remesar, 2009 (b) e (c)) .....	95
36. <i>Skyline</i> como “assinatura urbana” · (Kostof, 1999) .....	96
37. Lisboa: esquemas de <i>skyline</i> · (Desenhos da autora, a partir de fotografias de Remesar, 2009) .....	97
38. Verticalidade na arte pública · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	102
39. Arte pública no plano vertical · (Fotografias da autora, 2009) .....	102
40. Arte pública no plano vertical · (Fotografias da autora, 2008-109) .....	102

41. Intervenções de carácter repetitivo em fachadas, murais, painéis de azulejos · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	103
42. Arte pública no plano horizontal · (Fotografias da autora, 2009) .....	103
43. Arquitectura como arte pública · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	103
44. Partes de edifícios como arte pública · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	103
45. Esculturas ou elementos escultóricos associados a edifícios · (Fotografias da autora, 2009) .....	104
46. Mobiliário urbano como arte pública · (Fotografias da autora, 2009) .....	104
47. Infraestrutura e arte pública · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	104
48. Infraestrutura e arte pública · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	104
49. Elementos paisagísticos como arte pública · (Fotografias da autora, 2008-10) ..	105
50. Arte pública em <i>contentores de escultura</i> · (Fotografias da autora, 2009) .....	105

### 3

51. Infraestruturas portuárias · (Fotografia da autora, 2008) .....	112
52. Barcelona: visualização das estruturas a partir de um ponto elevado · (Fotografias de Remesar, 2010) .....	114
53. Designação toponímica e características dos espaços · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	118
54. Estrutura 20 · (Desenho da autora) .....	118
55. Lisboa: confrontação dos factores de ruptura com as estruturas de articulação · (Desenho da autora) .....	122
56. Estrutura 1 · (Desenho da autora) .....	123
57. Formas de ultrapassagem pedonal da dupla barreira · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	124
58. Utilização do espaço entre a dupla barreira rodo-ferroviária e as infraestruturas portuárias · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	125
59. Estrutura 17 · (Desenho da autora) .....	126
60. Estrutura 8 · (Desenho da autora) .....	127
61. Estrutura 17 · (Fotografias da autora, 2008) .....	128
62. Estrutura 8 · (Fotografias da autora, 2009) .....	129
63. Estrutura 4 · (Fotografias da autora, 2009) .....	129

64. Estrutura 15 · (Desenho da autora) .....	130
65. Estrutura 7 · (Desenho da autora) .....	130
66. Estrutura 12 · (Desenho da autora) .....	130
 <b>4</b>	
67. Arco de Jesus (anterior porta do Furadouro) · (Fotografia da autora, 2010) .....	132
68. <i>Plan de la ville de Barcelone prise par Monsieur de Vendome le 5e Juin 1697</i> · (Biblioteca Nacional Digital, 2011) .....	135
69. Arco da Porta Nova, Braga · (Fotografia de Remesar, 2009) .....	137
70. <i>Fragmento da planta topográfica de Lisboa que compreende a parte abrangida pela</i> <i>cêrca moura</i> (estampa III), Vieira da Silva, 1899 · (Vieira da Silva, 1987a) .....	138
71. <i>Lanço da cêrca moura ao longo do rio Tejo</i> (estampa V), Vieira da Silva, 1899 · (Vieira da Silva, 1987a) .....	139
72. Vista panorâmica da cidade, antes do terramoto de 1755 (Museu Nacional do Azulejo) · (Henriques, 2004) .....	140
73. Cerca Fernandina, Cerca Moura e Castelo de São Jorge, Vieira da Silva, 1949 · (Vieira da Silva, 1987b) .....	142
74. <i>Registo de azulejos</i> (155) · (Fotografias da autora, 2009) .....	143
75. <i>Casa dos Bicos</i> (156) · (Fotografia da autora, 2010) .....	143
76. <i>Oratório a N. Sra. da Conceição</i> (157) · (Fotografias da autora, 2009) .....	144
77. <i>Chafariz de El-rei</i> (158) · (Fotografias da autora, 2009) .....	145
78. Portas e serventias na estrutura actual · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	146
79. Vista de Barcelona, Anton Van der Wyngaerde, 1563 · (Busquets, 2004) .....	148
80. Vista de Barcelona, Alfred de Guesdon, 1856 · (Busquets, 2004) .....	149
81. <i>Portal del Mar e Font del Geni Català</i> , Deroy, meados do século XIX · (Alemany, 2002) .....	150
82. <i>Pla de Palau</i> , actualmente · (Fotografias de Remesar, 2011) .....	150
83. Fotografia da <i>Muralla del Mar</i> , século XIX · (Alemany, 2002) .....	152
84. Planta de Barcelona, s/ referência de autor, levantada no último terço século XVIII (ed. 1889) · (Institut Cartogràfic de Catalunya, 2010) .....	153
85. Ponte de conexão entre a sede da Exposição e a <i>Secció Marítima</i> · (Fava, 2004) .....	154

86. Planta da Exposição Universal de 1888, nos terrenos da anterior <i>Ciudadella</i> , desenhada por Josep Fontseré · (Fava, 2004) .....	154
87. Relação entre o <i>Parc de la Ciutadella</i> e a frente de água · (Institut Cartogràfic de Catalunya, 2010) .....	155
88. Estrutura em viaduto no actual <i>Parc de la Barceloneta</i> · (Fotografias da autora, 2010) .....	155
<b>5</b>	
89. Estrutura 13 · (Fotografia da autora, 2008) .....	156
90. Estrutura 18 · (Fotografias da autora, 2008) .....	159
91. Estrutura 13 · (Fotografias da autora, 2008) .....	159
92. Inflexão na estrutura 3 (Bcn) · (Desenho da autora) .....	161
93. Estrutura 3 · (Desenhos da autora) .....	162
94. Tipos de perfil transversal · (Desenhos da autora) .....	163
95. Perfil transversal em diferentes aceções de espaço público · (Desenhos e fotografias da autora, 2009; Grupo 2C, 2009 (d)) .....	164
96. Estruturas de articulação: integração com a envolvente · (Esquema da autora) .....	165
97. Estrutura 1: colocação de arte pública sublinhando a integração com os tecidos confinantes · (Desenho e fotografias da autora, 2009) .....	167
98. Planta de Lisboa, João Nunes Tinoco, c. 1650 (ed. 1884) · (Biblioteca Nacional Digital, 2006) .....	169
99. <i>Planta de la Ciutat de Barcelona, Fortalesas y Atácos</i> , s/ referência de autor, s/ data · (Alemany, 2002) .....	169
100. Área a poente da Cerca Fernandina · (Carita, 1990) .....	170
101. Perfil transversal das estruturas em análise · (Desenhos da autora) .....	172
102. Lisboa: estruturas de articulação ligadas entre si, por rótulas · (Desenho da autora) .....	173
103. Barcelona: estruturas de articulação ligadas entre si, por rótulas · (Desenho da autora) .....	174
104. Relação entre a extensão das estruturas, forma e perpendicularidade à frente de água · (Desenho da autora) .....	175
105. Arte pública reforçando a aproximação com o exterior · (Fotografias da autora, 2009) .....	176

106. Estrutura 17: estrutura articulação fechada · (Desenho da autora) .....	176
--	-----

## 6

107. Ponte em <i>Camp de la Bota</i> · (Fotografia da autora, 2009) .....	178
108. Arte pública como pausa na frente de água · (Fotografia da autora, 2008) .....	183
109. Infraestrutura como arte pública · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	183
110. Arte pública associada a infraestrutura · (Fotografia da autora, 2009 (a); Fotografia de Remesar, 2009 (b)) .....	184
111. Estrutura 4: perfil longitudinal · (Desenho da autora) .....	185
112. Inclinação e velocidade de articulação · (Desenho e fotografias da autora, 2009) .....	185
113. Arte pública referenciando a frente de água em estruturas percebidas como planas · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	187
114. Estrutura 8: noção de encaminhamento em direcção à frente de água acentuada pelo factor topográfico · (Desenho e fotografias da autora, 2009) .....	188
115. Estrutura 16: articulação à escala infraestrutural · (Desenhos e fotografia da autora, 2008) .....	190
116. Estrutura 11 (Santa Apolónia) · (Fotografias da autora, 2009) .....	190
117. Estrutura 8: articulação à escala do traçado urbano · (Desenho da autora) .....	192
118. Factores de ruptura no acesso à frente de água · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	193
119. Factores de ruptura no plano de chão · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	194
120. Estrutura 14: factores de ruptura visual no plano de céu · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	195
121. Factores de ruptura visual no plano de céu · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	195
122. Estrutura 12: delimitação vertical indistinta (Avenida Mouzinho de Albuquerque) · (Fotografias da autora, 2008) .....	196
123. Estrutura 13: edificação paralela ao eixo agregador (Avenida Afonso III) · (Fotografias da autora, 2008) .....	196
124. Estrutura 6: edificação perpendicular ao eixo agregador (Avenida Infante Santo) · (Fotografias da autora, 2009) .....	196
125. Estrutura 1: factores de ruptura na visualização da frente de água · (Fotografias da autora, 2009) .....	197

126. Estrutura 17: factores de ruptura na visualização da frente de água · (Fotografia da autora, 2008) .....	197
127. Estrutura 6: percepção da frente de água · (Fotografias da autora, 2009) .....	198
128. Desenho urbano como factor unificador: planos horizontais e plano vertical · (Fotografias da autora, 2009) .....	199
129. Desenho urbano como factor unificador: plano horizontal (pontualmente no plano vertical) · (Fotografias da autora, 2010) .....	200
130. Desenho urbano como factor unificador: plano vertical · (Fotografias da autora, 2009) .....	201
131. Desenho urbano como factor unificador dos sistemas de espaços públicos · (Fotografia de Remesar, 2010; Desenho e fotografias da autora, 2009) .....	202
 <b>7</b>	
132. <i>Ciclovía</i> · (Fotografia da autora, 2010) .....	204
133. Arte pública na frente de água · (Quadro da autora) .....	207
134. Arte pública e pontuação vertical da frente de água · (Fotografia da autora, 2009 (a); Fotografia de Remesar, 2010 (b)) .....	209
135. Arte pública na frente de água e na terminação de estruturas · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	210
136. Arte pública em <i>contentores de escultura</i> na frente de água · (Desenho da autora (a); Sistema d'informació i gestió de l'Art Públic de Barcelona (b)) .....	211
137. Arte pública em miradouros · (Fotografias da autora, 2009 (a-c); Fotografias de Remesar, 2010 (d-f)) .....	211
138. Número de elementos de arte pública, por estrutura de articulação (e.a.) · (Gráfico da autora) .....	212
139. Arte pública nas estruturas de articulação · (Quadro da autora) .....	213
140. Arte pública autónoma em relação aos sistemas de espaço público · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	220
141. Tipos de posicionamento de arte pública nas estruturas de articulação · (Esquema elaborado pela autora) .....	221
142. Estrutura 17: pontuação centralizada · (Desenho e Fotografias da autora, 2008) .....	223
143. Pontuação centralizada e enfiamentos visuais · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	223

144. Estrutura 9: detalhe urbano · (Fotografia da autora, 2009) .....	224
145. Estrutura 20: pontuação centralizada, com e sem enfiamentos visuais · (Fotografias da autora, 2008) .....	224
146. Estrutura 16: pontuação não centralizada · (Desenho e Fotografias da autora, 2008) .....	225
147. Arte pública pertencente ao Jardim da Torre de Belém · (Fotografias da autora, 2009) .....	226
148. Estrutura sublinhada · (Desenho e Fotografias da autora, 2009) .....	228
149. Prolongamento da estrutura 9 para norte (Avenida da Liberdade) · (Fotografias da autora, 2010) .....	229
150. Prolongamento da estrutura 3 (Bcn) para norte · (Fotografias da autora, 2010) .....	229
151. Estrutura 8: estrutura descentrada · (Desenho e fotografias da autora, 2009) .....	231
152. Referência constante · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	231
153. Referência pontual · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	232
154. Arte pública como presença · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	232
155. <i>Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul</i> (12) · (Laborde Ferreira e Lopes Vieira, 1985 (a); Fotografia da autora, 2009 (b)) .....	234
156. <i>Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul</i> (14) · (Câmara, 2009 (a-b); Fotografia da autora, 2009 (c)) .....	235
157. <i>Sem título</i> (36) · (Fotografias de Remesar, 2005 (a) e 2006 (b); Fotografia da autora, 2009 (c); Site do Centro das Artes – Casa das Mudanças, 2011 (d)) .....	236
158. <i>Padrão dos Descobrimentos</i> (43) · (Fundação Calouste Gulbenkian – Biblioteca de Arte, 2011 (fotografia de Mário Novais) (a); Fotografia da autora, 2009 (b)) .....	237
159. <i>Obra efêmera</i> (55) · (Fotografia da autora, 2009) .....	237
160. <i>Chafariz da Armada</i> (68) · (Fotografia da autora, 2009) .....	238
161. <i>José Estêvão Coelho de Magalhães</i> (92) · (Fotografia da autora, 2009) .....	239
162. <i>Vitrine</i> (121) · (Fotografias da autora, 2009 (a) e 2011 (b)) .....	239
163. <i>D. João da Câmara</i> (132) · (Laborde Ferreira e Lopes Vieira, 1985 (a); Fotografia da autora, 2009 (b)) .....	240
164. <i>Pelourinho</i> (148) · (Fotografia da autora, 2008) .....	241
165. <i>Cais das Colunas</i> (150), 2009 · (Fotografia de Remesar, 2009) .....	242
166. <i>Jardins portáteis</i> (151) · (Fotografias da autora, 2008-2010) .....	244
167. <i>Chafariz de El-rei</i> (158) · (Fotografia da autora, 2009) .....	244



168. <i>D. Manuel I</i> (167) · (Site do Museu Militar, 2011 (a); Fotografia da autora, 2009 (b)) .....	245
169. <i>S. Cristóvão</i> (190) · (Fotografia da autora, 2009) .....	246
170. <i>Governador de Macau, Ferreira do Amaral</i> (216) · (Jornal Tribuna de Macau, 2011 (a); Fotografia da autora, 2009 (b)) .....	247
171. <i>Sobre o Mar</i> (229) · (Regatão, 2010 (a); Fotografia da autora, 2009 (b)) .....	247
172. Evolução da colocação de arte pública na frente de água e nas estruturas de articulação, no período “Pós 25 de Abril de 1974” · (Gráfico da autora) .....	251
173. Planta Complementar · (Desenho da autora) .....	255
174. Colocações recentes nas estruturas de articulação (e.a.) e na frente de água · (Quadro da autora) .....	257
175. Colocações recentes revelando novos espaços públicos na frente de água · (Fotografias da autora, 2008-11) .....	259
176. Arte pública e função · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	261
177. Arte pública e função · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	261
178. Arte pública e função · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	262
179. Posicionamento das colocações recentes nas estruturas de articulação (e.a.) · (Quadro da autora) .....	263
180. <i>Intervenção em viaduto</i> (88), Avenida Infante Santo · (Virtual earth, 2009) .....	264
181. <i>Lisboa (aos construtores da cidade)</i> (187), Praça 25 de Abril · (Virtual earth, 2009) ....	264
182. <i>Intervenção em viaduto</i> (88), Avenida Infante Santo · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	266
183. <i>Lisboa (aos construtores da cidade)</i> (187), Praça 25 de Abril · (Fotografias da autora, 2008-10) .....	268

## 8

184. Vista de Lisboa, Daumont, 1758 · (Institut Cartogràfic de Catalunya, 2010) .....	270
185. Articulação com a frente de água · (Fotografia da autora, 2010) .....	282

**Nota:** todos os esquemas desenhados (não legendados) são elaborados pela autora.



- acesso** 5, 6, 7, 19, 23, 30, 33, 83, 99, 113, 115, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 131, 134, 135, 142, 151, 152, 153, 154, 155, 177, 181, 182, 186, 190, 192, 193, 196, 197, 207, 209, 214, 215, 216, 248, 259, 260, 263, 265, 267, 273, 274, 275, 280
- análise urbana** 35, 38
- andar** 36, 39, 191, 192
- apropriação** 57, 88, 261
- Arco de Triunfo** 61, 62, 63, 67, 154, 215
- arquitectura** 35, 47, 60, 70, 72, 74, 75, 76, 80, 90, 94, 96, 103, 116, 136, 262
- arte pública** 5, 6, 7, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 64, 66, 69, 71, 72, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 109, 111, 113, 114, 116, 126, 127, 128, 129, 143, 145, 146, 147, 151, 154, 167, 171, 173, 174, 175, 176, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 188, 195, 196, 197, 200, 201, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 248, 249, 251, 253, 254, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 272, 275, 276, 277, 278, 279, 281
- articulação** 5, 6, 7, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 57, 61, 66, 67, 68, 78, 83, 97, 98, 99, 102, 105, 107, 109, 111, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 137, 138, 146, 147, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 167, 168, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 200, 201, 203, 205, 206, 207, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 219, 220, 221, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 257, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 282
- avenida** 19, 32, 34, 37, 39, 43, 45, 57, 64, 65, 66, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 98, 101, 104, 111, 114, 115, 116, 117, 123, 126, 130, 151, 158, 164, 167, 173, 175, 177, 183, 184, 186, 190, 191, 193, 194, 196, 197, 198, 200, 215, 216, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 233, 234, 235, 236, 238, 245, 246, 247, 248, 250, 253, 254, 264, 265, 266
- Baixa** 43, 57, 59, 61, 63, 160, 162, 184, 198, 203, 212, 215, 241
- Barcelona** 9, 22, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 39, 43, 44, 45, 47, 48, 53, 56, 57, 58, 64, 67, 68, 76, 77, 84, 91, 94, 95, 109, 113, 114, 116, 120, 122, 125, 131, 133, 134, 135, 136, 147, 148, 149, 151, 153, 154, 155, 160, 163, 169, 171, 174, 177, 182, 184, 187, 191, 203, 207, 209, 210, 211, 216, 225, 228, 272, 274, 279, 281
- barreiras** 18, 32, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 131, 146, 153, 168, 177, 181, 185, 189, 190, 191, 193, 197, 216, 223, 273, 278
- Barroco** 71, 81, 82, 137, 224
- busto** 72, 100, 102, 240, 245, 248, 249
- carga simbólica** 21, 22, 67, 136, 145, 147, 167, 168, 181, 183, 200, 232, 272, 275
- Cerca Moura** 68, 99, 115, 121, 133, 134, 137, 138, 139, 142, 143, 144, 145, 147, 151, 185, 186, 191, 207, 208, 213, 215, 244, 245
- chafariz** 138, 144, 145, 146, 218, 232, 238, 244, 245, 248
- City Beautiful** 81, 82, 83, 84, 224
- Ciudadella** 114, 133, 134, 151, 152, 153, 154, 155, 173, 174, 225
- Civic Art** 81, 82

- colocação** 5, 6, 7, 20, 21, 22, 24, 31, 34, 46, 47, 53, 57, 58, 59, 61, 63, 66, 68, 69, 70, 73, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 93, 95, 98, 100, 101, 135, 136, 142, 144, 145, 146, 151, 167, 205, 206, 208, 209, 214, 216, 217, 220, 224, 227, 228, 229, 230, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 257, 259, 260, 262, 263, 264, 266, 269, 272, 275, 276, 277, 278, 279
- comemoração** 65, 68, 71, 72, 74, 76, 82, 85, 102, 127, 233, 235, 260, 269, 277
- conexão** 6, 7, 19, 44, 114, 119, 136, 181, 189
- contacto com o território** 5, 6, 7, 25, 28, 31, 33, 35, 36, 38, 187, 275, 278
- contentor de escultura** 57, 83, 101, 105, 127, 128, 129, 154, 181, 182, 210, 211, 213, 226, 254
- contexto** 5, 6, 7, 21, 22, 23, 24, 43, 47, 48, 53, 56, 57, 59, 77, 78, 81, 86, 89, 93, 96, 100, 109, 114, 115, 117, 126, 133, 139, 146, 164, 175, 176, 205, 210, 233, 249, 254, 274, 275, 276, 278, 279
- continuidade** 34, 40, 83, 121, 123, 125, 155, 165, 168, 170, 174, 175, 176, 177, 180, 186, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 200, 201, 203, 227, 265
- corredor** 30, 39, 44, 119, 144, 214
- Cr Polis** 22, 36, 46, 56, 68
- D. José I** 53, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 68, 69, 71, 81, 173, 187, 266, 267, 269, 272
- descontinuidade** 30, 121, 123, 170, 192, 193, 201, 274, 275
- desenho urbano** 22, 38, 74, 198, 200, 201, 202, 203, 259
- desindustrialização** 17, 40
- École des Beaux Arts** 73, 81
- Eixample** 31, 131, 154, 160, 161, 163, 164, 168, 177, 203, 275
- eixo** 5, 6, 7, 18, 19, 23, 31, 34, 42, 43, 44, 48, 57, 63, 64, 65, 66, 67, 71, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 113, 114, 115, 123, 126, 129, 134, 153, 154, 157, 158, 161, 162, 165, 167, 168, 170, 172, 175, 177, 181, 182, 187, 188, 190, 192, 196, 201, 216, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 232, 265, 266, 267, 271, 272, 273, 274, 275, 277
- eixo monumental** 19, 61, 62, 67, 83, 114, 154, 225
- enfiamento** 43, 67, 188, 209, 223, 224, 230, 265, 267, 277
- escala** 20, 21, 27, 61, 64, 71, 75, 76, 78, 79, 80, 84, 93, 158, 171, 180, 187, 189, 190, 191, 192, 230, 231, 264, 266, 267, 275
- escultura** 21, 45, 46, 47, 55, 56, 59, 61, 71, 73, 74, 76, 77, 79, 83, 89, 92, 93, 95, 101, 102, 104, 127, 200, 232, 233, 235, 236, 257, 259, 260, 262, 266, 267, 279
- espaço público** 5, 6, 7, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 31, 35, 36, 38, 39, 40, 46, 47, 49, 55, 56, 57, 58, 66, 67, 69, 70, 73, 74, 76, 77, 79, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 91, 93, 94, 99, 100, 101, 105, 109, 113, 115, 116, 122, 126, 127, 128, 129, 131, 133, 157, 161, 162, 163, 164, 171, 179, 180, 181, 193, 198, 202, 205, 207, 217, 219, 220, 221, 226, 229, 232, 233, 234, 236, 246, 248, 249, 250, 254, 259, 260, 263, 264, 269, 271, 273, 275, 276, 279, 280
- espaço urbano** 20, 21, 22, 23, 31, 35, 36, 37, 38, 45, 46, 48, 49, 53, 56, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 81, 82, 84, 85, 87, 88, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 99, 101, 102, 109, 113, 114, 129, 135, 161, 175, 181, 183, 185, 196, 205, 206, 211, 224, 227, 230, 233, 249, 261, 262, 265, 266, 269, 272, 275, 276, 278, 279, 281
- estátua** 53, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 68, 70, 72, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 86, 87, 101, 225, 228, 238, 239, 246, 247, 272
- estatuária** 21, 45, 46, 47, 56, 127, 233, 235, 279
- estrutura em pente** 5, 6, 7, 18, 19, 25, 28, 29, 39, 41, 43, 57, 113, 116, 121, 147, 151, 172, 271, 272
- Expo'98** 21, 22, 27, 78, 99, 100, 117, 120, 209, 216, 225, 247, 250, 251, 254, 259, 260, 261, 269
- Exposição Universal de 1888** 134, 151, 152, 154, 216, 225
- Forum 2004** 27, 279
- frente de água** 5, 6, 7, 17, 18, 19, 20, 21, 23,

- 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 48, 49, 57, 58, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 78, 89, 96, 97, 99, 107, 109, 111, 113, 114, 115, 116, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 131, 133, 134, 135, 137, 138, 143, 145, 146, 147, 148, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 165, 167, 168, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 201, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 223, 225, 226, 227, 230, 235, 237, 247, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 257, 259, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282
- identidade** 27, 45, 57, 76, 77, 83, 90, 91, 94, 279
- Iluminismo** 71
- industrialização** 27, 40, 96, 119, 149
- infraestrutura** 17, 18, 27, 39, 40, 41, 104, 112, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 131, 153, 177, 180, 183, 184, 187, 189, 190, 191, 193, 198, 207, 210, 254, 261, 265, 271, 273, 274, 275, 278, 280
- integração** 5, 6, 7, 17, 18, 21, 39, 42, 43, 45, 53, 57, 59, 61, 70, 74, 77, 78, 105, 125, 128, 158, 164, 165, 167, 168, 174, 175, 189, 206, 234, 249, 262, 266, 269, 271, 273, 274, 276, 280
- interdisciplinaridade** 22, 35, 72, 74
- Intervenção em viaduto* 104, 227, 228, 254, 257, 264, 265, 266, 276
- jardim** 57, 86, 90, 94, 101, 105, 111, 116, 121, 127, 128, 129, 155, 167, 194, 207, 208, 209, 211, 217, 218, 226, 230, 233, 234, 235, 240, 245, 249, 250, 253, 254, 263
- Jogos Olímpicos de 1992** 27, 76, 216, 279
- landmark* 94, 96
- linha de tempo** 206, 216, 217
- Lisboa (aos construtores da cidade)* 254, 257, 259, 264, 269, 276
- Lisboa** 5, 6, 7, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 53, 57, 58, 59, 63, 65, 67, 70, 71, 78, 87, 88, 97, 98, 100, 109, 113, 114, 116, 119, 120, 122, 127, 131, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 142, 144, 145, 148, 151, 157, 160, 162, 169, 173, 177, 182, 186, 191, 198, 203, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 225, 228, 233, 235, 236, 240, 241, 246, 248, 250, 254, 257, 260, 263, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 281
- malha urbana** 5, 6, 7, 18, 30, 31, 131, 160, 162, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 177, 189, 201, 203, 274
- Mar/marítimo** 17, 26, 34, 39, 40, 44, 45, 66, 67, 99, 116, 124, 134, 135, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 171, 172, 177, 200, 201, 247, 248, 249, 254, 257, 260, 281
- memória** 21, 37, 55, 63, 64, 66, 67, 69, 70, 72, 75, 76, 84, 88, 89, 90, 91, 93, 183, 260, 261, 278, 279
- miradouro** 30, 99, 128, 129, 211, 230, 231
- mobiliário urbano** 84, 85, 99, 104, 194, 195, 196
- modelo** 17, 23, 24, 35, 43, 53, 59, 63, 72, 73, 77, 83, 87, 89, 120, 131, 206, 224, 228, 277, 281
- Montjuïc* 177, 211
- Monument a Colom* 53, 58, 63, 64, 68, 69, 81, 91, 149, 151, 171, 172, 174, 187, 225, 266, 269, 272
- monumentalização** 21, 53, 56, 57, 64, 69, 71, 73, 76, 85, 89, 114, 136, 137, 148, 149, 150, 220, 224, 279
- monumento** 21, 34, 37, 45, 46, 47, 48, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 99, 102, 127, 136, 137, 149, 151, 171, 172, 174, 187, 192, 224, 225, 228, 230, 233, 235, 236, 237, 240, 246, 247, 248, 250, 254, 260, 266, 269, 272, 277, 279
- morfologia urbana** 20, 179, 205
- Movimento Moderno** 53, 73, 74, 75
- mural** 103, 250, 227, 228, 250
- muralha** 67, 83, 104, 115, 118, 121, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 151, 152, 154, 169, 170, 171,

191, 211, 244, 257, 274

**Muralla del Mar** 67, 134, 147, 148, 149, 151, 152

**paisagem urbana** 20, 35, 37, 55, 72, 94, 95, 96, 125, 280

**passeio** 45, 48, 64, 90, 114, 116, 117, 125, 126, 133, 148, 151, 153, 171, 172, 173, 174, 175, 182, 183, 190, 191, 197, 201, 216, 228, 229, 245, 246, 257

**património industrial** 89

**pausa** 116, 126, 180, 181, 182, 183, 273

**pavimento** 21, 70, 99, 103, 194, 198, 200, 210, 237, 266, 267

**pedestal** 59, 61, 63, 65, 72, 74, 79, 218, 226, 235, 239, 249, 266

**pedonal** 5, 6, 7, 116, 123, 124, 153, 163, 172, 186, 189, 190, 191, 192, 193, 265, 267

**percurso** 5, 6, 7, 18, 19, 21, 25, 29, 31, 32, 33, 34, 37, 43, 48, 90, 92, 98, 111, 113, 116, 121, 123, 126, 127, 128, 138, 147, 159, 161, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 194, 196, 197, 198, 200, 209, 215, 216, 219, 220, 221, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 263, 264, 265, 267, 274, 275, 277

**perfil longitudinal** 34, 161, 182, 184, 185

**perfil transversal** 34, 157, 161, 162, 163, 164, 172, 197

**periférico** 39, 47, 77, 79, 86, 87, 123, 126, 127, 128, 129, 171, 172, 173, 181, 182, 190, 192, 219, 221, 227, 230, 231, 232, 263, 264, 278

**plano de céu** 96, 193, 194, 195

**plano de chão** 96, 102, 193, 194, 195, 224, 266

**plano delimitador** 162, 187, 188, 193, 196, 223, 228

**plano horizontal** 103, 193, 194, 198, 200, 210

**plano vertical** 102, 193, 197, 198, 200, 201

**ponte** 21, 40, 70, 88, 98, 104, 134, 153, 154, 155, 175, 176, 178, 182, 183, 187, 194, 198, 214, 223, 231, 265

**pontuação** 63, 82, 83, 95, 161, 171, 172, 181, 195, 196, 201, 209, 210, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 232, 263, 264, 265, 267, 272, 277

**porta** 22, 53, 58, 64, 65, 66, 67, 68, 78, 94, 99, 115, 118, 121, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 170, 171, 172, 173, 174, 211, 225, 241, 245, 257, 261, 262, 272, 274

**porto** 17, 18, 19, 21, 26, 27, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 58, 65, 67, 112, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 148, 149, 151, 153, 158, 171, 177, 187, 198, 207, 210, 214, 254, 260, 261, 265, 272, 273, 274, 278, 280, 281

**“Pós 25 de Abril de 1974”** 24, 100, 206, 208, 209, 214, 216, 249, 251, 253, 277

**Pós-modernismo** 82, 224

**praça** 32, 36, 37, 43, 53, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 75, 78, 79, 80, 81, 83, 86, 87, 94, 96, 97, 98, 101, 115, 116, 117, 118, 121, 123, 126, 127, 130, 139, 142, 144, 145, 146, 147, 151, 160, 161, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 183, 197, 198, 207, 208, 214, 215, 225, 226, 230, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 244, 246, 253, 257, 259, 264, 266, 267, 269, 272

**Rambla** 45, 64, 65, 66, 67, 117, 151, 160, 161, 168, 169, 171, 172, 173, 177, 211

**recolocação** 21, 31, 206, 234, 241

**regeneração urbana** 76, 120

**registo de azulejos** 68, 139, 143, 146

**remoção/transladação** 206, 233, 234, 235, 236, 237, 248, 276, 277

**Ribeira** 41, 68, 89, 99, 115, 118, 133, 137, 138, 142, 144, 146, 147, 151, 173, 185, 191, 208, 213, 215, 241, 244, 259

**Rio/ribeirinha** 23, 26, 30, 39, 40, 43, 44, 45, 47, 48, 57, 62, 67, 92, 116, 119, 120, 124, 134, 135, 139, 144, 146, 170, 175, 177, 200, 208, 210, 216, 259, 269, 274

**rua** 19, 30, 34, 36, 37, 44, 45, 61, 66, 67, 72, 75, 80, 81, 84, 85, 86, 94, 95, 114, 115, 116,

118, 125, 127, 136, 138, 139, 158, 160, 164,  
168, 169, 170, 171, 172, 173, 183, 185, 186,  
187, 190, 194, 195, 200, 210, 215, 223, 230,  
239, 250, 260

**ruptura** 27, 40, 53, 74, 111, 113, 115, 119,  
120, 121, 122, 123, 125, 131, 146, 153, 192,  
193, 194, 195, 197, 198, 273, 274, 275, 280

*Secció Marítima* 134, 153, 154, 155

**segregação** 42, 72, 158, 189

*Sistema d'informació i gestió de l'Art de  
Barcelona* 31, 47, 64, 154, 182, 209

*skyline* 48, 96, 97, 210

**tipologia** 63, 67, 78

**topografia** 32, 45, 81, 172, 177, 180, 182,  
184, 185, 186, 189, 191, 197, 210, 223, 230,  
273, 274, 275, 278

**toponímia** 116, 144, 236, 241, 248, 249,  
260, 276, 281

**trabalho de campo** 25, 28, 29, 30, 31, 33,  
34, 35, 38, 49, 93, 101, 109, 11, 115, 133,  
171, 212, 234, 250, 253

**traçado** 62, 64, 84, 85, 136, 152, 158, 241,  
254, 273

**velocidade** 49, 109, 121, 125, 131, 179, 180,  
181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190,  
191, 192, 193, 194, 198, 232, 275

**verticalidade** 65, 97, 102, 209, 223

**visibilidade** 19, 84, 87, 98, 210, 227, 232,  
261, 263, 278

**visualização** 5, 6, 7, 32, 37, 44, 66, 80, 87,  
114, 124, 157, 158, 159, 162, 172, 177, 179,  
185, 187, 189, 192, 197, 198, 206, 209, 210,  
211, 215, 223, 224, 230, 231, 232, 264, 265,  
267, 274, 278, 280