Arte e habitação em Lisboa 1945-1965

Cruzamentos entre desenho urbano, arquitetura e arte pública

Inês Maria Andrade Marques

Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència ***Reconeixement- NoComercial – CompartirIgual 3.0. Espanya de Creative Commons***.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia ***Reconocimiento - NoComercial – CompartirIgual 3.0. España de Creative* Commons**.

This doctoral thesis is licensed under the ***Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0. Spain License***.

Universitat de Barcelona

Programa Espai Públic i Regeneració Urbana: Art, Teoria i Conservació del Patrimoni

arte e habitação em Lisboa 1945-1965

cruzamentos entre desenho urbano, arquitetura e arte pública

Inês Maria Andrade Marques | Director Professor Doutor Antoni Remesar Betlloch

Tesis doctoral presentada per a la defensa del grau de doctor | Setembre 2012

Trabalho co-financiado pelo POCI 2010 e pelo FSE - Fundo Social Europeu

Ciência.Inovação 2010 Programa Operacional Ciência e Inovação 2010
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, INOVAÇÃO E ENSINO SUPERIOR

Universitat de Barcelona | Facultat de Belles Arts
Progama Espai Públic i Regeneració Urbana: Art, Teoria i Conservació del Patrimoni

arte e habitação em Lisboa 1945-1965

cruzamentos entre desenho urbano, arquitetura e arte pública

Inês Maria Andrade Marques | Director Professor Doutor Antoni Remesar Betlloch

Tesis doctoral presentada per a la defensa del grau de doctor | Setembre 2012

Trabalho co-financiado pelo POCI 2010 e pelo FSE - Fundo Social Europeu

Ciência.Inovação 2010 Programa Operacional Ciência e Inovação 2010
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, INOVAÇÃO E ENSINO SUPERIOR

Resumo

Esta tese tem como objeto a produção de arte pública na cidade de Lisboa, nas grandes unidades habitacionais de promoção pública que se planearam e edificaram no período definido entre 1945 e 1965: Alvalade, Olivais Norte e Olivais Sul.

A obra de arte pública é assumida como um facto urbano, integrado num percurso de conformação do espaço. Cada uma das áreas é estudada desde a sua génese até ao seu estádio consolidado sob três aspetos: o plano de urbanização, o processo de edificação e a participação de artistas na produção de obras de arte pública, de modo a entender como se cruzam no espaço as variadas ideias e intenções ao nível do plano e dos projetos, e como estas sugerem ou condicionam o surgimento da obra de arte pública.

O período escolhido - as duas décadas seguintes ao fim da Segunda Guerra Mundial - permite apreciar a entrada e o desvanecimento dos ideários modernos racionalistas nos modos de pensar e construir a cidade. Através do estudo de Alvalade, Olivais Norte e Olivais Sul pode acompanhar-se a intromissão dos princípios da Carta de Atenas, primeiro limitada a pequenas unidades de urbanização [Alvalade], depois assumida à escala de uma célula experimental [Olivais Norte] e finalmente posta em prática numa grande malha residencial, mas onde se sentem já as tensões com outras correntes modernas, abrindo caminho às primeiras ruturas com o documento de 1933 [Olivais Sul].

Neste processo de desagregação do vocabulário urbano tradicional e de abandono dos figurinos oficiais impostos pelo regime desde o início da década de 1940, o objetivo principal da tese é perceber como é que arte pública se adequou aos edifícios e espaços públicos de configurações absolutamente novas, geradas pela aplicação destes novos paradigmas e formulações estéticas. É também perceber ao serviço de que intenções a obra de arte pública foi sendo chamada a pontuar o espaço da cidade.

A presente tese aborda uma produção artística geralmente negligenciada: a arte pública que acompanha a arquitetura e o urbanismo modernos. Apesar de quase exclusivamente circunscrita aos exemplos lisboetas, ensaia também uma aproximação exploratória à produção de arte pública para o universo da habitação social, de grande relevância no contexto do pós Segunda Guerra e décadas subsequentes. Se para arquitetos e urbanistas a habitação tinha sido desde o início do século XX tema de eleição e de demarcação doutrinária, foi também um campo que cativou artistas socialmente engajados, provenientes de várias linhagens estéticas e políticas, mas que tinham em comum uma intenção de aproximação ao espaço do cidadão comum.

Esta tese move-se entre várias áreas disciplinares. Além de perspetivar a arte pública no seu contexto arquitetónico e urbano, por se enquadrar conceptualmente na abordagem proposta pelo Cer Polis, a autora adapta a metodologia da história oral como forma de resgatar parte da informação necessária à escrita da tese.

Palavras chave - Arte Pública, Áreas residenciais, Urbanismo residencial, Síntese das Artes, Integração das Artes, Movimento Moderno

Resum

Aquesta tesi té com a objecte la producció d'art públic a la ciutat de Lisboa, a les grans unitats habitacionals de promoció pública que es varen planificar i edificar en el període comprès entre 1945 i 1965: Alvalade, Olivais Norte i Olivais Sud.

L'obra d'art públic és assumida com un fet urbà, integrat en un procés de conformació de l'espai. Cadascuna de les àrees és estudiada des de la seva gènesi fins al seu estat de consolidació sota tres aspectes: el pla d'urbanització, el procés d'edificació i la participació d'artistes en la producció d'obres d'art públic.

El període escollit - les dues dècades que van seguir al final de la Segona Guerra Mundial - permet apreciar l'entrada i l'esvaïment dels idearis moderns en les maneres de pensar i construir la ciutat. L'estudi d'Alvalade, Olivais Norte i Olivais Sul permet seguir la intromissió dels principis de la Carta d'Atenes, inicialment limitada a petites unitats d'urbanització [Alvalade], posteriorment assumida a l'escala d'una cèl·lula experimental [Olivais Norte] i finalment posada en pràctica sobre una gran malla de caràcter residencial, però on se senten ja les tensions amb altres corrents moderns, obrint el camí a les primeres ruptures amb el document de 1933 [Olivais Sul].

En aquest procés de dissolució del vocabulari urbà tradicional i d'abandonament dels models oficials imposats pel règim des de l'inici de la dècada de 1940, l'objectiu principal de la tesi és comprendre com l'art públic es va adequar als edificis i espais públics amb configuracions absolutament noves, generades per l'aplicació d'aquests nous paradigmes i formulacions estètiques. Ho és també entendre al servei de quines intencions l'obra d'art públic va ser cridada a marcar l'espai de la ciutat.

La present tesi valoritza una producció artística generalment oblidada: l'art públic que acompanya l'arquitectura i l'urbanisme moderns. Malgrat estar exclusivament circumscrita als exemples lisboetes, intenta també una aproximació exploratòria a la producció d'art públic per l'univers de l'habitatge social, de gran rellevància en el context de post-segona guerra mundial i les dècades posteriors. Si per arquitectes i urbanistes moderns l'habitatge havia estat des d'inicis del segle XX un tema d'elecció i de demarcació doctrinària, fou també un camp que va captivar artistes socialment compromesos, provinents de diferents línies estètiques i polítiques, però que tenien en comú una intenció d'aproximació a l'espai del ciutadà comú.

Aquesta tesi es mou entre diverses àrees disciplinàries. Més enllà de posar en perspectiva l'art públic en el seu context arquitectònic i urbà, pel fet d'enquadrar-se conceptualment en el plantejament proposat per Cer Polis, l'autora adapta la metodologia de la història oral com una forma de recuperar part de la informació necessària per l'escriptura de la tesi.

Paraules clau - Art Públic, Àrees residencials, Urbanisme residencial, Síntesi de les Arts, Integració de les Arts, Moviment Modern

Abstract

This Phd thesis aims to study the production of public art in the city of Lisbon, in major public promotion housing units that were planned and built in the period between 1945 and 1965: Alvalade, Olivais Norte and Olivais Sul.

The work of public art is assumed as an urban fact, part of a plan of shaping the space. Each area is studied from its origin to its consolidated stage under three aspects: The urbanization plan, the process of building and the participation of artists in the production of works of public art

The period chosen - the two decades following the end of the Second World War- allows us to appreciate the input and the fading ideals of modern movement ideals in the ways of thinking and building the city. The study of Alvalade, Olivais Norte and Olivais Sul, allows us to monitor the interference of the principles of the Athens Charter, initially limited to small urbanization units [Alvalade], later adopted to the extent of an experimental cell [Olivais Norte] and finally put in place in a large housing estate, but where tensions with other modern currents could already be felt giving way to the first breakthroughs with the document of 1933 [Olivais Sul].

In this process of dissolution of the traditional urban vocabulary and abandonment of the official models imposed by the regime since the early 1940s, the main objective of the thesis is to understand how the public art adapted itself to public buildings and spaces of absolutely new configurations, generated by the application of these new paradigms and aesthetic formulations. It is also to understand with what intent the work of the public art was being called to mark the city space.

This thesis concerns an often overlooked artistic production: the public art that accompanies modern architecture and urbanism. In spite of being exclusively limited to the Lisbon examples it also rehearses an exploratory approach to the production of the public art to the universe of social housing, which had great relevance in the context of the post Second War and subsequent decades. Having in mind that to modern architects and urbanists housing had been the subject of election and doctrinal demarcation since the beginning of the twentieth century, it was also a field that captivated socially engaged artists from various aesthetic and political lines, who had a common intention of approaching the space of the ordinary citizen.

This thesis moves between several subject areas. Besides appreciating public art in its architectural and urban context, because it fits conceptually the approach proposed by Cer Polis, the author adapts the methodology of oral history as a way to redeem part of the necessary information to write the thesis.

Keywords – Public Art, Residential Areas, Residential Urbanism, Synthesis of Arts, Integration of the Arts, Modern Movement

Agradecimentos

Ao longo de tantos anos de trabalho muitas pessoas ajudaram este projeto de formas muito diferentes. Quero expressar o meu sincero agradecimento:

Ao meu orientador, professor doutor Antoni Remesar, pelo apoio constante e perspicaz dado ao projeto desde o primeiro momento e por ter sabido esperar pacientemente pelos resultados.

À professora doutora Cristina Azevedo Tavares, da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, pela disponibilidade e apoio dado a esta investigação enquanto a acompanhou como coorientadora.

Ao arquiteto Pedro Brandão, pelo apoio dado durante a minha passagem pelo Instituto Superior Técnico.

Aos professores doutores que estiveram presentes nas comissões de seguimento Pedro Brandão, João Pedro Costa, Fernando Nunes da Silva, Helena Elias e Joana Cunha Leal e que burilaram a presente investigação com várias observações pertinentes.

À FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia que concedeu uma bolsa de doutoramento para esta investigação entre 2004 e 2009.

Aos professores da ECAATI - Universidade Lusófona, onde leciono, e em particular ao diretor do curso de Design, professor Jorge Carvalho e à secretária pedagógica, professora Isabel Canhoto, pela confiança e compreensão ao longo deste percurso. À professora Constança Vasconcelos pelo encorajamento constante à finalização da tese.

A todos os meus "entrevistados", todos os artistas, arquitetos, técnicos que aceitaram partilhar comigo um pouco do seu tempo, das suas memórias, ideias e documentos, e em particular ao pintor Rogério Ribeiro, já falecido, e ao arquiteto Nuno Teotónio Pereira, os mais dedicados.

Aos muitos técnicos de arquivo e de bibliotecas que apoiaram esta investigação, muito especialmente às dra. Filomena Beja e eng. Júlia Serra do *Núcleo do Arquivo Técnico das Construções Escolares do Ministério da Educação*; à dra. Cláudia Castelo, ao dr. Fernando Silva, à dra. Lurdes Vaz, ao dr. Vasco Brito, à dra. Natália Antónia, ao dr. Rui Pereira e à coordenadora dra. Isabel Almeida, do *Arquivo Municipal do Arco do Cego da CML*; à dra. Ana Isabel Ribeiro e às técnicas do *Centro de Documentação da Casa da Cerca - Almada*; à dra. Helena e muito especialmente à dra. Zulmira, ambas professoras destacadas na *Academia Nacional de Belas Artes* durante o tempo em que eu realizei a minha investigação; à dra. Isabel Carneiro da *Biblioteca do Ministério das Obras Públicas* e ao dr. João Paulo do *Atelier Museu António Duarte*.

Aos técnicos da Câmara Municipal de Lisboa, que de boa vontade disponibilizaram documentos que não são de acesso público, em particular ao arq. Jorge Ramos de Carvalho e à dra. Sílvia Câmara, da *Divisão de Património Cultural*; à eng. Esperança Pinto; ao dr. Joaquim Castanheira e ao sr. José Eduardo da *Direção Municipal de Habitação Departamento de Planeamento e Projetos* e ainda ao arq. Tiago Gomes, da *Direção Municipal de Atividades Económicas da CML*.

Às pessoas que fui encontrando nesta investigação, em particular ao Israel Guarda, ao Miguel Martinho, à Rita Rebocho, à Maria Luísa Grau e à Mónica Vázquez.

Aos colegas de doutoramento de Barcelona, à Samantha Nery, à Dhara Rivera, à Rosana Pérez, à Montse Llupart, à Núria Ricart, à Adriana Hernandéz e muito especialmente ao Cristóbal Martinez, pelo bom humor e pelo grande apoio nesta fase final da tese.

Aos colegas de doutoramento de Lisboa, em particular à Rita Ochoa, ao Telmo Lopes, à Sílvia Barradas, à Ana Bonifácio e à Sofia Águas, mas também à Claudia Sisti, ao Cristóvão Pereira e ao Sérgio Vicente.

À Helena Elias, novamente, agora como grande amiga e colega de longa data, pelo encorajamento e entusiasmo. Ao Rui pelos bons conselhos.

À Sandra Melo e ao Ricardo Martinho, ouvidos amigos e pacientes.

Ao Miguel Brazete e muito especialmente à Mónica Paulino e à Raquel Pereira que, além de uma profunda amizade, deram importantes contributos a esta investigação.

À minha querida avó Gertrudes Beja, que partiu deste mundo sem ter visto o fim deste projeto.

À d. Amália Vicente, a minha "avó espanhola" e grande amiga, que também faleceu.

À tia Maria José e à prima Lela, pelo valioso apoio dado na reta final deste trabalho.

À Manuela e à tia Maria Luísa pela ajuda dada nos momentos de vulnerabilidade.

Aos meus pais, Edmundo e Maria Amélia, pelo amor incondicional.

Ao Marcos e ao pequeno Francisco, que veio iluminar a nossa vida.

índice de conteúdos

RESUMO I
RESUM II
ABSTRACT III
AGRADECIMENTOS V
ÍNDICE DE CONTEÚDOS VII
ÍNDICE ANALÍTICO IX
ÍNDICE DE IMAGENS XIII
ÍNDICE DE QUADROS XXV
ÍNDICE DE PLANTAS DE LOCALIZAÇÃO XXV
FONTES DAS IMAGENS XXVII
ACRÓNIMOS XXXV

1 INTRODUÇÃO 1

I. PONTO DE PARTIDA, UM INVENTÁRIO... 1
II. OBJETO DE ESTUDO 3
III. OBJETIVOS E QUESTÕES DE PARTIDA 6
IV. METODOLOGIAS 7
V. ESTRUTURA DO TRABALHO 14
VI. DOCUMENTOS AUXILIARES E ANEXOS 15
VII. JUSTIFICAÇÃO DO TEMA EM ESTUDO 17
VIII. BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO 25

2 ALVALADE 69

I. INTRODUÇÃO 69
II. ENQUADRAMENTO LEGAL 73
III. O PLANO DE URBANIZAÇÃO DE ALVALADE [ZONA A SUL DA AVENIDA ALFERES MALHEIRO] 77
IV. A EDIFICAÇÃO DO BAIRRO DE ALVALADE 89
V. A PARTICIPAÇÃO DOS ARTISTAS NO BAIRRO DE ALVALADE 151
VI. CONCLUSÃO 216

3 OLIVAIS NORTE 229

I. INTRODUÇÃO 229
II. ENQUADRAMENTO LEGAL E URBANÍSTICO 233
III. O ESTUDO-BASE DE OLIVAIS NORTE - URBANIZAÇÃO E EDIFICAÇÃO 235
IV. A PARTICIPAÇÃO DOS ARTISTAS EM OLIVAIS NORTE 265
V. CONCLUSÃO 310

4 OLIVAIS SUL 317

I. INTRODUÇÃO 317
II. ENQUADRAMENTO LEGAL E URBANÍSTICO 321
III. O PLANO DE URBANIZAÇÃO DE OLIVAIS SUL 329
IV. A EDIFICAÇÃO DA "*MALHA*" DE OLIVAIS SUL 347
V. A PARTICIPAÇÃO DOS ARTISTAS EM OLIVAIS SUL 367
VI. CONCLUSÃO 403

5 SÍNTESE FINAL 409

ARTE PÚBLICA VINCULADA A EDIFÍCIOS DE HABITAÇÃO 410
ARTE PÚBLICA VINCULADA A EQUIPAMENTOS 417
ARTE PÚBLICA EM ESPAÇOS PÚBLICOS "ENTRE EDIFÍCIOS" 429
CONSIDERAÇÕES FINAIS 437
RECOMENDAÇÕES PARA INVESTIGAÇÕES POSTERIORES 442

BIBLIOGRAFIA 443

ÍNDICE REMISSIVO 475

índice analítico

RESUMO I
RESUM II
ABSTRACT III
AGRADECIMENTOS V
ÍNDICE DE CONTEÚDOS VII
ÍNDICE ANALÍTICO IX
ÍNDICE DE IMAGENS XIII
ÍNDICE DE QUADROS XXV
ÍNDICE DE PLANTAS DE LOCALIZAÇÃO XXV
FONTES DAS IMAGENS XXVII
ACRÓNIMOS XXXV

1 INTRODUÇÃO 1

I. PONTO DE PARTIDA, UM INVENTÁRIO... 1
II. OBJETO DE ESTUDO 3
III. OBJETIVOS E QUESTÕES DE PARTIDA 6
IV. METODOLOGIAS 7
O "*ANDAR A PÉ*" 8
CONSULTA DE FONTES DE ARQUIVO E COTEJO DE INFORMAÇÃO 8
O USO DE FONTES ORAIS 10
Considerações metodológicas 11
Adaptação do método da história oral ao presente estudo 12
METODOLOGIAS CER POLIS - ATLAS E LINHAS DE TEMPO 13
V. ESTRUTURA DO TRABALHO 14
VI. DOCUMENTOS AUXILIARES E ANEXOS 15
VII. JUSTIFICAÇÃO DO TEMA EM ESTUDO 17
VIII. BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO 25
O CONGRESSO DA UNIÃO INTERNACIONAL DOS ARQUITETOS 25
A ARTE PÚBLICA E O ESTADO NOVO 27
NOVAS PREMISSAS PARA A ARTE NOS ESPAÇOS PÚBLICOS 35
O Congresso Nacional de Arquitetura 35
A reforma pedagógica da Escola Superior de Belas Artes 1950/1957 37
As Exposições Gerais de Artes Plásticas 39
A petição dos artistas à Câmara Municipal de Lisboa 43
A adoção dos ideários modernos na CML 47
O exemplo da avenida Infante Santo 55
A integração das obras de arte nos grupos escolares 57

2 ALVALADE 69

I. INTRODUÇÃO 69
ALVALADE FICHA TÉCNICA 72
II. ENQUADRAMENTO LEGAL 73
O programa de casas de renda económica 73
O programa de casas de renda limitada 74
III. O PLANO DE URBANIZAÇÃO DE ALVALADE [ZONA A SUL DA AVENIDA ALFERES MALHEIRO] 77
Antecedentes e condicionalismos 79
O princípio de Unidade de Vizinhança 79
O zonamento funcional 81
O sistema viário 81
O sistema pedonal 83
A habitação 83
O equipamento escolar 84
O equipamento comercial 84
O centro cívico e o centro social 84
O equipamento religioso 85
O equipamento desportivo, outros equipamentos e serviços 85
Os espaços livres 85
IV. A EDIFICAÇÃO DO BAIRRO DE ALVALADE 89
A habitação 91
O equipamento escolar 105
O equipamento comercial 125
O equipamento religioso 129
Outros equipamentos e serviços 129
Os espaços livres 133
V. A PARTICIPAÇÃO DOS ARTISTAS NO BAIRRO DE ALVALADE 151
Arte pública em edifícios de habitação 151
Arte pública no equipamento escolar 177
Arte pública no equipamento religioso 194
Arte pública noutros equipamentos e serviços 195
Arte pública em espaços públicos "entre edifícios" 201
VI. CONCLUSÃO 216

3 OLIVAIS NORTE 229

I. INTRODUÇÃO 229
OLIVAIS NORTE FICHA TÉCNICA 232
II. ENQUADRAMENTO LEGAL E URBANÍSTICO 233
III. O ESTUDO-BASE DE OLIVAIS NORTE - URBANIZAÇÃO E EDIFICAÇÃO 235
Antecedentes e condicionalismos 237
A Carta de Atenas 237
Olivais Norte e o vizinho bairro da Encarnação 241
O sistema viário 243

O sistema pedonal 245
A habitação 245
O equipamento cívico-comercial 247
O equipamento comercial complementar - os mercados da Encarnação 249
O equipamento escolar 251
Outros equipamentos e serviços 257
Os espaços livres 257
IV. A PARTICIPAÇÃO DOS ARTISTAS EM OLIVAIS NORTE 265
Arte pública em edifícios de habitação 265
Arte pública no equipamento escolar 300
Arte pública no equipamento comercial complementar 300
Arte pública noutros equipamentos e serviços 307
V. CONCLUSÃO 310

4 OLIVAIS SUL 317

I. INTRODUÇÃO 317
OLIVAIS SUL FICHA TÉCNICA 320
II. ENQUADRAMENTO LEGAL E URBANÍSTICO 321
Sobre o GTH e o planeamento de Olivais Sul 323
III. O PLANO DE URBANIZAÇÃO DE OLIVAIS SUL 329
Antecedentes e condicionalismos 329
O princípio da Unidade de Vizinhança 331
O zonamento funcional 334
O sistema viário 335
O sistema pedonal 337
A habitação 337
O equipamento escolar 338
O equipamento comercial, cultural e assistencial 338
O equipamento religioso, desportivo e outros equipamentos 341
Os espaços livres 341
IV. A EDIFICAÇÃO DA "*MALHA*" DE OLIVAIS SUL 347
A habitação 349
O equipamento escolar 355
O equipamento comercial, cultural e assistencial 357
O equipamento religioso, desportivo e outros equipamentos 363
Os espaços livres e os espaços verdes 363
V. A PARTICIPAÇÃO DOS ARTISTAS EM OLIVAIS SUL 367
Arte pública em edifícios de habitação 367
Arte pública em espaços públicos "entre edifícios" 371
VI. CONCLUSÃO 403

5 SÍNTESE FINAL 409

ARTE PÚBLICA VINCULADA A EDIFÍCIOS DE HABITAÇÃO 410
o promotor e a obra de arte pública 412

a obra de arte pública, o edifício e/ou o espaço público 412
o artista e a encomenda 414
entrosamento criativo entre arquitetos e artistas 415
ARTE PÚBLICA VINCULADA A EQUIPAMENTOS **417**
o promotor e a obra de arte pública 419
a obra de arte pública, o edifício e/ou o espaço público 422
o artista e a encomenda 424
entrosamento criativo entre arquitetos e artistas 427
ARTE PÚBLICA EM ESPAÇOS PÚBLICOS "ENTRE EDIFÍCIOS" **429**
o promotor e a obra de arte pública 431
a obra de arte pública, o edifício e/ou o espaço público 432
o artista e a encomenda 433
entrosamento criativo entre arquitetos e artistas 434
CONSIDERAÇÕES FINAIS **437**
RECOMENDAÇÕES PARA INVESTIGAÇÕES POSTERIORES **442**

BIBLIOGRAFIA **443**

ÍNDICE REMISSIVO **475**

índice de imagens

imagens 1 | Ministério da Educação e Saúde Rio de Janeiro, 1936 16
imagens 2 | Complexo residencial do Pedregulho, Rio de Janeiro, 1947, arquiteto Affonso Eduardo Reidy, azulejos de Cândido Portinari 16
imagens 3 | Complexo da Pampulha, Belo Horizonte, 1942, arquiteto Óscar Niemeyer, azulejos de Cândido Portinari 16
imagens 4 | Tipografia em Tours, arquitetos B. Zerhfuss, J. Rochelle, e fábrica Mame em Tours, 1952 arquiteto B. Zehrfuss, pinturas murais de Edgar Pillet 18
imagens 5 | *Ägget* (Ovo) e outras esculturas lúdicas para crianças nos parques infantis de Estocolmo, 1951, Egon Moller Nielsen 18
imagens 6 | Mosaico numa escola em Vallingby, perto de Estocolmo, 1954, arquiteto Helge Zimdal Sar, escultores Elis Eriksson; Anders Liljefurs; Sven Erik Fryklund; Egon Moller-Nielsen 18
imagens 7 | Centro Urbano Presidente Juárez, 1952, Cidade do México, arquitetos Mário Pani, Salvador Ortega Flores, artistas Carlos Mérida, German Cueto 20
imagens 8 | Peterlee New Town, habitações em Southwest 5, 1 e 3 - arquitetos Theo Marsdem, Peter Daniel e Frank Dixon, pintor Victor Pasmore (trabalho em equipa a partir de 1954); Maquete do Pavilhão Apollo e Pavilhão Apollo, 1969, Sunny Blunts, Victor Pasmore 20
imagens 9 | O presidente da república general Craveiro Lopes e Sir Patrick Abercrombie à entrada da assembleia; a conferência de Sir Patrick Abercrombie 24
imagens 10 | Relatórios e comunicações do grupo de trabalho nº4 *A Síntese das Artes Plásticas* 24
imagens 11 | Grupo decorativo para a Cidade Universitária de Coimbra, 1944, António Duarte; estátua de D. Dinis, 1943, Francisco Franco, Cidade Universitária de Coimbra e estátua de Diogo Cão, Canto da Maia, 1956,Vila Real 26
imagens 12 | Exposição do Mundo Português - pavilhão da Fundação; nau Portugal e Padrão dos Descobrimentos na sua versão efémera. Padrão dos Descobrimentos, versão definitiva inaugurada em 1960 26
imagens 13 | Liceu D. João de Castro, 1943, arquiteto Cottinelli Telmo/José Costa e Silva 26
imagens 14 | Bairros de casas económicas de 1933 - Ajuda e Belém/Terras do Forno 30
imagens 15 | Bairro de casas desmontáveis da Quinta da Calçada, 1938 30
imagens 16 | Bairro de casas para famílias pobres do Caramão da Ajuda, 1945 30
imagens 17 | Alameda e Areeiro, Lisboa, anos 1940 32
imagens 18 | Prédios de rendimento em Lisboa, avenidas Sidónio Pais e António Augusto Aguiar, anos 1940, arquiteto João Simões e arquiteto Miguel Jacobetty 32
imagens 19 | Uma "vivenda moderna", anos 1940, arquiteto Artur Simões da Fonseca 32
imagens 20 | Jantar de confraternização entre arquitetos e artistas plásticos na SNBA por ocasião do 1º Congresso Nacional de Arquitetura, 1948 32
imagens 21 | Artistas e arquitetos na primeira exposição geral de artes plásticas, 1946; A segunda exposição geral de artes plásticas, 1947 38
imagens 22 | Mosaicos de Maria Keil na terceira exposição geral de artes plásticas, 1948 38
imagens 23 | Tapeçarias de Lima de Freitas e de Júlio Pomar na quarta exposição geral de artes plásticas, 1949 38
imagens 24 | Cerâmicas de Vasco da Conceição, Bento de Almeida, Júlio Pomar e Victor Palla na quinta exposição geral de artes plásticas, 1950 38
imagens 25 | Primeira página da petição dos artistas plásticos ao presidente da CML, Álvaro Salvação Barreto, outubro de 1953 42

imagens 26 | Centro comercial do Restelo, ou da Encosta da Ajuda, 1951, arquiteto Chorão Ramalho, azulejo padronado de Querubim Lapa 48
imagens 27 | Bloco das Águas Livres , 1953, arquitetos Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa, mosaicos de Almada Negreiros, relevos de Jorge Vieira, pintura mural e estudos de policromia de Frederico George, esgrafitos de José Escada, vitral de Manuel Gargaleiro (desaparecido) 50
imagens 28 | Unidade residencial da avenida Infante Santo, 1954, arquitetos Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta, esculturas de Lagoa Henriques e Jorge Vieira, azulejos de Rolando Sá Nogueira, Júlio Pomar/Alice Jorge; Carlos Botelho e Maria Keil. 52
imagens 29 | Grupos escolares da *primeira fase de construção* - rua Actor Vale, 1949 e praça do Ultramar 54
imagens 30 | Grupos escolares da *segunda fase de construção* - maquetas do grupo escolar de Vale Escuro, Alto dos Moinhos e Campolide 54
imagens 31 | Grupos escolares da *segunda fase de construção* - grupos escolares de Campolide e da Picheleira, 1956 54
imagens 32 | Painéis azulejares de Querubim Lapa no muro do recreio do grupo escolar de Campolide, 1956 58
imagens 33 | Revestimentos azulejares de Querubim Lapa para os lambrins do refeitório grupo escolar de Campolide, 1956 (recentemente recolocados em nova composição). 60
imagens 34 | Relevos de José Dias Coelho nas paredes das escadas do grupo escolar de Campolide, 1956 60
imagens 35 | Pormenores do recreio do grupo escolar de Campolide, pavimento em calçada mosaico e bebedouro. 60
imagens 36 | Painéis de azulejo de João Abel Manta para as entradas do grupo escolar de Alto dos Moinhos, 1956 62
imagens 37 | Painéis de azulejo de Rogério Ribeiro para os refeitórios do grupo escolar de Alto dos Moinhos, 1958 62
imagens 38 | Escultura de José Farinha para a entrada do grupo escolar de Alto dos Moinhos 62
imagens 39 | Azulejo de revestimento de Vítor Palla para exterior do grupo escolar de Vale Escuro, 1955 64
imagens 40 | Painéis de azulejo de Lima de Freitas para os refeitórios do grupo escolar de Vale Escuro 64
imagens 41 | Painéis de azulejo de Rolando Sá Nogueira para os refeitórios do grupo escolar de Vale Escuro, 1955 64
imagens 42 | Escultura de Maria Barreira para o grupo escolar de Alto Vale Escuro 64
imagens 43 | Estudo de Júlio Pomar para mural em cimento colorido para o grupo escolar Vale Escuro, 1955 [destruido] 66
imagens 44 | Alvalade, esquema de células 72
imagens 45 | Plano de Urbanização da Zona a Sul da Avenida Alferes Malheiro 76
imagens 46 | O stand da Câmara Municipal de Lisboa na Feira popular, mostra-se o plano da Encosta da Ajuda e o de Alvalade, 1946 76
imagens 47 | "Avenida de Roma – Vista tomada do Manicómio Júlio de Matos, do estado actual das obras da grande artéria que será ladeada de habitações colectivas e moradias unifamiliares de renda não limitada"; "Um aspecto dos trabalhos de terraplenagem do cruzamento da Avenida de Roma com a Avenida dos Estados Unidos da América" 78

imagens 48 | Plano de urbanização da zona a Sul da Avenida Alferes Malheiro - Esquema de divisão em células, 15 de dezembro de 1945 Detalhe do desenho nº2840 (DSUO – 5ª Rep.Obras municipais) 78
imagens 49 | Projetos-tipo de casa de renda económica Série I, tipo 3; Série II, tipo 4 e Série II, tipo 5 90
imagens 50 | Arruamentos de casas de rendas económicas da série I; grupos de casas de renda económica em construção ladeando a futura avenida da Igreja 90
imagens 51 | Bairro de Alvalade, inauguração 94
imagens 52 | Edifícios de casas de renda económica a substituir na avenida de Roma [embocadura das ruas Violante do Céu e António Patrício]; Fotomontagens dos volumes dos novos edifícios a construir em substituição das casas de renda económica a demolir na avenida de Roma [cruzamento da avenida de Roma com a rua António Patrício e embocadura da rua Violante do Céu] 94
imagens 53 | Casas de renda limitada; Casas de renda económica na célula 7, "bairro de S. Miguel" 94
imagens 54 | Conjuntos residenciais da célula 8, arquitetos Joaquim Ferreira e Orlando Avelino e da avenida D. Rodrigo da Cunha, arquiteto Joaquim Ferreira 98
imagens 55 | Conjunto residencial do "bairro das estacas", arquitetos Formosinho Sanches e Ruy d'Athouguia 98
imagens 56 | Maqueta e bloco no cruzamento entre as avenidas de Roma e dos Estados Unidos da América, arquitetos Filipe Figueiredo e Jorge Segurado 98
imagens 57 | Blocos na avenida dos Estados Unidos da América , arquitetos Pedro Cid; Manuel Laginha e João Esteves - lado norte da avenida, troço nascente 100
imagens 58 | Maqueta do Lote 937, avenida dos Estados Unidos da América, 1966 100
imagens 59 | Conjunto residencial da avenida do Brasil, arquiteto Jorge Segurado 100
imagens 60 | Urbanização dos Lagares d'El Rei, arquiteto Fernando Ressano Garcia; edifícios da praça Alvalade 102
imagens 61 | Avenida de Roma nº 38, Prédio de rendimento em lote particular, arquiteto Sérgio Botelho de Andrade Gomes, 1952; avenida de Roma nº 54, prédio de rendimento em lote municipal, arquiteto Cassiano Branco, 1951 102
imagens 62 | Moradias na avenida do Aeroporto 102
imagens 63 | Moradias na célula 4; moradia na zona envolvente da igreja S. João de Brito 102
imagens 64 | Grupo escolar da célula 1, *primeira fase de construção* 106
imagens 65 | Grupo escolar da Célula 1 - Projeto da cantina e regularização de terrenos, arquiteto Inácio Peres Fernandes, 1947, CML- DSUO – 5ª Rep.- Obras Municipais, alçado nascente e poente 106
imagens 66 | Grupo escolar da célula 2, *primeira fase de construção* 106
imagens 67 | Maqueta do grupo escolar da célula 7; grupo escolar da célula 7 108
imagens 68 | Grupo escolar da célula 7 108
imagens 69 | Grupo escolar da célula 7 - planta do primeiro piso; estudos de insolação, arquiteto Rui Athouguia 108
imagens 70 | Maqueta do grupo escolar da célula 4 110
imagens 71 | Grupo escolar da Célula 4 - Projeto de arquitetura, arquiteto Manuel Coutinho Raposo, planta de localização, alçado sul 110
imagens 72 | Grupo escolar da Célula 4 110
imagens 73 | Grupo escolar da Célula 6 - Projeto de arquitetura, arquiteto Cândido Palma de Melo, planta de localização e perspetiva 112
imagens 74 | "Visita da vereação à escola da célula 6 – Alvalade"; maqueta do grupo escolar da célula 6 112
imagens 75 | Grupo escolar da Célula 6; painéis em cimento colorido no muro do recreio e no interior, arquiteto Cândido Palma de Melo 112

imagens 76 | Grupo escolar da Célula 8 - Projeto de arquitetura, arquiteto Ruy Jervis d'Athouguia, alçado poente, nascente e norte....114
imagens 77 | Grupo escolar da Célula 8....114
imagens 78 | Grupo escolar da Célula 8, extensões de sala de aula, recreio e bebedouro 114
imagens 79 | Escola Técnica Elementar do bairro de Alvalade, dossier do projeto; maquetas 116
imagens 80 | Escola Técnica Elementar do bairro de Alvalade, projeto de arquitetura, arquiteto José Costa e Silva, alçado principal e lateral direito, planta de localização. 116
imagens 81 | Escola Técnica Elementar do bairro de Alvalade....116
imagens 82 | Liceu Feminino de Alvalade, dossier do projeto; Liceu Feminino de Alvalade 118
imagens 83 | Liceu Feminino de Alvalade, anteprojeto de arquitetura, arquiteto Augusto Brandão....118
imagens 84 | Liceu Feminino de Alvalade....118
imagens 85 | Liceu Masculino de Alvalade, projeto de arquitetura, arquiteto Ruy Jervis d'Athouguia, alçado poente e nascente 122
imagens 86 | Liceu Masculino de Alvalade 122
imagens 87 | Liceu Masculino de Alvalade 122
imagens 88 | Jardim-Escola João de Deus, arquiteto Raul Lino....124
imagens 89 | Mercado de Alvalade Norte, projeto de arquitetura, arquiteto Fernando Costa Belém, alçado poente e nascente 124
imagens 90 | Mercado de Alvalade Norte 124
imagens 91 | Mercado de Alvalade Sul, projeto de arquitetura, arquiteto Fernando Costa Belém, planta de localização, alçado norte, sul, nascente....126
imagens 92 | Inauguração da igreja de S. João de Brito, arquiteto Vasco Regaleira, 1955; igreja de S. João de Brito 126
imagens 93 | Quartel do BSB, arquiteto Rui de Almeida, em construção; fotografia atual ..128
imagens 94 | Parque de jogos da FNAT, atual INATEL 128
imagens 95 | Cinema Alvalade, arquiteto Lima Franco....128
imagens 96 | Hotel Lutécia, cinema Vox e teatro Maria Matos, arquitetos Aníbal Barros da Fonseca, Adriano Simões Tiago, Eduardo Paiva Lopes e J. Alves Ferreira ..130
imagens 97 | Piscina do Areeiro, arquiteto Alberto José Pessoa; bloco de ateliers do palácio dos Coruchéus, arquiteto Fernando Peres Guimarães 130
imagens 98 | Avenida de Roma....134
imagens 99 | Avenida D. Rodrigo da Cunha....134
imagens 100 | Avenida Estados Unidos da América 134
imagens 101 | Avenida dos EUA- Projeto dos ajardinados, troço praça Mouzinho de Albuquerque - avenida de Roma, arquiteto paisagista Gonçalo Ribeiro Telles, 1958....138
imagens 102 | Avenida dos EUA- Ajardinados, troço avenida de Roma - avenida Rio de Janeiro, arquiteto paisagista Manuel Câmara, 1958....138
imagens 103 | Avenida dos EUA- Projeto dos ajardinados, troço avenida do Aeroporto - avenida do Rio de Janeiro, folhas 1 e 2, arquiteto paisagista Gonçalo Ribeiro Telles....138
imagens 104 | Largo Frei Heitor Pinto, Projeto de enquadramento da igreja de S. João de Brito, arquiteto paisagista Gonçalo Ribeiro Telles, 1956....140
imagens 105 | Cruzamento da avenida de Roma com a avenida dos Estados Unidos da América....140
imagens 106 | Cruzamento da avenida de Roma com a avenida dos Estados Unidos da América, arquiteto Mateus Júnior, 1954 140

imagens 107 | Praça de Alvalade 142
imagens 108 | Largo Frei Luís de Sousa [Praça de Alvalade], estudo do arquiteto Mateus Júnior, 1954 142
imagens 109 | Estudo de conjunto do largo Frei Luís de Sousa, s.d. 142
imagens 110 | Rua local de uma zona de casas de renda económica [célula 1] 144
imagens 111 | Rua local de uma zona de moradias [célula 4] 144
imagens 112 | Rua local de uma zona de casas de renda de casas de renda limitada, influência da Carta de Atenas [célula 8, "bairro das estacas"] 144
imagens 113| | Impasse numa zona de casas de renda económica 144
imagens 114 | Escorrega em cimento eventualmente pertencente ao parque infantil experimental do logradouro da célula 1 [1948] 146
imagens 115 | Aspeto dos logradouros comuns em 1959 146
imagens 116 | Estudo de arranjo de um logradouro, para estimativa de custos, arquiteto Nuno Teotónio Pereira 146
imagens 117 | Aspeto atual do logradouro da célula 1, onde se colocou o parque infantil experimental em 1948 146
imagens 118 | Área de permanência na proximidade grupo escolar célula 4 148
imagens 119 | Lago no interior da célula 7; Projeto, Pormenores do lago [assinatura ilegível], 1955 148
imagens 120 | Mata de Alvalade [atual Parque José Gomes Ferreira]. 148
imagens 121 | Relevo com pelicano e crias em casa de renda económica na célula 5 152
imagens 122 | Localização dos vários "entalados" na avenida de Roma 154
imagens 123 | "Entalado" do escultor José Farinha em edifício da avenida de Roma, nº38, arquiteto Sérgio Botelho de Andrade Gomes, intervenção prevista no projeto, 1952 156
imagens 124 | "Entalado" de autor anónimo em edifício da avenida de Roma, nº42, arquiteto Sérgio Botelho de Andrade Gomes, intervenção não prevista no projeto, nem representada nas telas finais 1955 156
imagens 125 | "Entalado" de Domingos Soares Branco em edifício da rua Diogo Bernardes, arquitetos Miguel Jacobetty, Sérgio Botelho de Andrade Gomes, intervenção representada nas telas finais, 1955 156
imagens 126 | O tema da "construção", relevos de Domingos Soares Branco, avenida de Roma nº 74, 82 158
imagens 127 | Repetição de moldes com alteração da ordem, relevos de Domingos Soares Branco, avenida do Brasil nº 158 e 160 158
imagens 128 | Repetição de moldes idênticos, relevos de José Farinha, avenida do Brasil, .158
imagens 129 | O "homem da marreta", relevo do escultor António Santos, avenida de Roma nº 54, um caso polémico 158
imagens 130 | "Entalado" de José Farinha em edifício arq. Sérgio Botelho de Andrade Gomes, projeto; telas finais e pormenor técnico relativo ao relevo, avenida de Roma, nº 52 160
imagens 131 | "Entalados" de Soares Branco, avenida de Roma nº 96; 98; 103; 105; estudo do escultor 160
imagens 132 | Relevos de António Paiva na rua Guilhermina Suggia, conjunto residencial dos arquitetos Orlando Avelino e Joaquim Ferreira. Os dois últimos relevos aparecem repetidos 164
imagens 133 | Localização dos relevos de António Paiva na rua Guilhermina Suggia 166
imagens 134 | Relevos de António Paiva nas empenas de topo, rua Guilhermina Suggia ... 168
imagens 135 | Azulejo padronado de revestimento de "Ant. Duarte" nos edifícios que marginam a avenida do Aeroporto [actual Gago Coutinho] 168

imagens 136 | Painéis cerâmicos da rua Diogo Bernardes [célula 7], nº 19; 21; 23 e da avenida EUA, nº137 168
imagens 137 | Detalhes do projeto de arquitetura de Joaquim Areal e Silva. O arquiteto hesita primeiramente entre " *motivo decorativo em mosaico de vidro*", ou um "*motivo escultórico em pedra*"; painéis de Carlos Calvet nos edifícios 170
imagens 138 | Localização dos painéis e azulejos de Carlos Calvet e Manuel Gargaleiro na unidade de urbanização da avenida dos Estados Unidos da América, [lado norte, troço central], arquiteto Joaquim Areal e Silva 170
imagens 139 | Painéis de mosaico de Carlos Calvet nos edifícios que marginam avenida Estados Unidos da América e rua Silva e Albuquerque 172
imagens 140 | Revestimentos de azulejo padronado de Carlos Calvet nos edifícios 174
imagens 141 | Revestimentos de azulejo padronado de Carlos Calvet nos edifícios 174
imagens 142 | Revestimento de azulejo padronado de Manuel Gargaleiro num dos edifícios 174
imagens 143 | Estudo e painel de azulejo abstrato de Cecília de Sousa no átrio de bloco da avenida dos Estados Unidos da América, arquitetos Lucínio Cruz, Alberto Braga, Mário Oliveira 176
imagens 144 | Medalhões cerâmicos em edifícios da avenida do Brasil, arquiteto Jorge Segurado 176
imagens 145 | Relevos em moradia na avenida do Aeroporto 176
imagens 146 | Relevos em banda de moradias na célula 4, assinados "Dario" 176
imagens 147 | Relevo em moradia zona igreja S. João de Brito 176
imagens 148 | Grupos escolares das célula 1 e 2 e respetivos escudos de armas 178
imagens 149 | "Motivos decorativos" da escultora Stela Albuquerque para grupo escolar da célula 4 178
imagens 150 | "Motivos decorativos" da escultora Stela Albuquerque para grupo escolar da célula 4, fotografia atual 178
imagens 151 | Grupo escultórico de Stela de Albuquerque no grupo escolar da célula 7 180
imagens 152 | Implantação do grupo escultórico de Stela de Albuquerque no grupo escolar da célula 7 180
imagens 153 | Grupo escultórico de Stela de Albuquerque no grupo escolar da célula 7, fotografia atual 180
imagens 154 | Estudo de grupo escultórico de Martins Correia para grupo escolar da célula 6 [não realizado] 182
imagens 155 | Painéis em cimento colorido no muro divisório do recreio, pavimento em calçada portuguesa; painéis em marmorite ladeando as escadas e pavimento colorido no interior do grupo escolar da célula 6, arquiteto Cândido Palma de Melo 182
imagens 156 | Painéis de azulejo de Maria Keil para os refeitórios do grupo escolar da célula 6 182
imagens 157 | Revestimento azulejar padronado de Menez (?) no grupo escolar da célula 8 186
imagens 158 | Escudo e relevos de Álvaro de Brée na escola técnica elementar Eugénio dos Santos 186
imagens 159 | Transporte do alto-relevo representando a rainha D. Leonor do atelier do escultor Soares Branco para o liceu feminino de Alvalade 190
imagens 160 | Modelo em gesso do alto relevo, recentemente restaurado e versão definitiva no local 190
imagens 161 | Alto relevo representando a rainha D. Leonor no liceu, fotografia atual 190

imagens 162 | Muro no átrio do liceu Padre António Vieira onde existe a pintura de Estrela Faria [intencionalmente ocultada] e rampa como elemento arquitetónico-escultórico 192
imagens 163 | Relevo na fachada do jardim escola João de Deus 192
imagens 164 | Painéis de azulejo de Menez no interior da pastelaria Vá-Vá 192
imagens 165 | Pintura mural de Estrela Faria no interior do cinema Alvalade 192
imagens 166 | Escultura de Joaquim Correia e escudo na fachada da igreja de S. João de Brito 196
imagens 167 | Relevo e escudo de José Farinha no quartel do BSB de Alvalade 196
imagens 168 | Pedra de armas da cidade na base dos mastros de bandeira do mercado de Alvalade Norte 196
imagens 169 | Pedra de armas da cidade na base dos mastros de bandeira da piscina de Alvalade 196
imagens 170 | Escudos na entrada do recinto do Parque de Jogos da FNAT 198
imagens 171 | Relevos alusivos aos desportos no Parque de Jogos da FNAT 198
imagens 172 | Relevo cerâmico de Valadas Coriel e painel de João Segurado no bloco de ateliers dos Coruchéus 200
imagens 173 | Grande painel cerâmico de Maria Manuela Madureira no teatro Maria Matos 200
imagens 174 | Máscaras de latão e coluna de Martins Correia no teatro Maria Matos 200
imagens 175 | painel cerâmico abstrato existente num dos edifícios da praça de Alvalade e azulejo de revestimento de produção industrial no mesmo edifício 200
imagens 176 | Tanque do largo Frei Heitor Pinto, fotografia atual; estudo de escultura, maqueta e estudo de implantação no referido largo, Stela de Albuquerque [não aceite] 202
imagens 177 | Estátua de Santo António, praça de Alvalade 202
imagens 178 | Apontamentos manuscritos de um dos elementos do júri [arquiteto Mário Martins?] na segunda prova do concurso 208
imagens 179 | Painéis e fotografias da maquete do projeto vencedor apresentados à segunda prova do concurso 210
imagens 180 | Divisa do projeto vencedor 210
imagens 181 | Maquetes do projeto vencedor apresentadas à segunda prova do concurso - maqueta da estátua e do conjunto plinto-estátua, fotografias atuais 210
imagens 182 | Montagem e inauguração da estátua a Santo António, 4 de Outubro de 1972 214
imagens 183 | Olivais Norte, esquema de célula 232
imagens 184 | Plano de utilização de lotes de terreno urbanizado e disponível para construções, ano 1959 234
imagens 185 | Plano geral de Olivais Norte 234
imagens 186 | O stand da Câmara Municipal de Lisboa na Feira popular, mostra-se o plano de Olivais Norte, 1955 234
imagens 187 | Vista geral da vila dos Olivais, publicada em 1864 no *Archivo Pittoresco* 236
imagens 188 | Vista aérea de Olivais Norte em construção 236
imagens 189 | Planta do Bairro da Encarnação 240
imagens 190 | Igreja de Santo Eugénio no Bairro da Encarnação em 1951 240
imagens 191 | Planta de arruamentos de Olivais Norte 242
imagens 192 | Caminhos pedonais no centro da célula 242
imagens 193 | Banda de edifícios de 4 pisos, arquitetos Braula Reis e João Matoso; edifício de 12 pisos, arquiteto João Abel Manta 244
imagens 194 | Edifícios de 4 pisos de planta em Y, arquiteto João Vasconcelos Esteves; edifícios de 4 pisos em duplex, arquitetos Pedro Cid e Fernando Torres 244

imagens 195 | Edifícios de 8 pisos, arquitetos Artur Pires Martins e Cândido Palma de Melo. 244
imagens 196 | Bandas de 4 pisos e torre de 8 pisos, arquitetos Nuno Teotónio Pereira, António Freitas e Nuno Portas (colaborador) 244
imagens 197 | Projeto para centro cívico-comercial dos arquitectos Joaquim Ferreira e Gonzaga Bronze, perspetiva e planta 248
imagens 198 | Mercado da Encarnação Norte, 1966 248
imagens 199 | Mercado da Encarnação Sul, 1963-66 248
imagens 200 | Mercado da Encarnação Norte, projeto de arquitetura, arquiteto Fernando Costa Belém, alçado norte, nascente e sul 250
imagens 201 | Mercado da Encarnação Norte, fotografia atual 250
imagens 202 | Mercado da Encarnação Sul, projeto de arquitetura, arquiteto Fernando Costa Belém, alçado norte, nascente, poente e sul 252
imagens 203 | Mercado da Encarnação Sul, fotografia atual 252
imagens 204 | Grupo escolar de Olivais Norte- Projeto de arquitetura, arquitetos Vítor Palla e Bento de Almeida 254
imagens 205 | Grupo escolar de Olivais Norte 254
imagens 206 | Grupo escolar de Olivais Norte, fotografias atuais 256
imagens 207 | Maqueta do complexo de piscinas dos Olivais 256
imagens 208 | Complexo de piscinas dos Olivais, 1967-68 256
imagens 209 | Caminhos pedonais por entre a vegetação 258
imagens 210 | Pavimentação em continuidade dos caminhos de peões, sobrepondo-se aos acessos automóveis 258
imagens 211 | Pavimentos de vias pedonais e automóveis 258
imagens 212 | Caminho pedonal na proximidade do centro cívico-comercial principal, desenho não datado 260
imagens 213 | Zona de estar na proximidade do centro cívico-comercial principal, arquiteto paisagista Ponce Dentinho, Desenho nº 13390 260
imagens 214 | Tanque com repuxo, arquitecto paisagista Ponce Dentinho, Desenho nº13389, [Pormenor do desenho nº 13390 260
imagens 215 | Parque de estacionamento em "S" na proximidade do centro cívico-comercial principal 262
imagens 216 | Área de recreio na proximidade do centro cívico-comercial pavimentada com o padrão criado para "caracterizar" Olivais Norte 262
imagens 217 | Áreas lúdicas para crianças (?) 262
imagens 218 | Bloco e banda de edifícios da equipa de Nuno Teotónio Pereira 266
imagens 219 | Perspectiva à mão levantada do bloco e bandas de edifícios da equipa de Nuno Teotónio Pereira 266
imagens 220 | Placas cerâmicas de Pietro de Laurentiis para edifícios INA-Casa 1957-1963 [Roma, Ancona, Ravenna, Matera] 268
imagens 221 | Espaços de transição na arquitectura vernacular italiana 268
imagens 222 | Espaços de transição na arquitectura vernacular portuguesa, Algarve. 268
imagens 223 | Espaços de transição na arquitectura vernacular portuguesa na região de Sintra registados pela equipa de Nuno Teotónio Pereira e António Pinto de Freitas. 268
imagens 224 | Bandas de edifícios de quatro pisos, projeto de arquitetura-telas finais, arquitetos Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas (colaborador) alçado poente (projeto), norte (telas finais), nascente (projeto) e sul (telas finais) 274
imagens 225 | Bandas de edifícios de quatro pisos, fotografia atual 274
imagens 226 | Tratamento das zonas alpendradas nos "satélites" 276

imagens 227 | Intervenções artísticas nos "satélites" 276
imagens 228 | Localização das várias intervenções nos blocos em banda das ruas Alferes Barrilaro Ruas e General Silva Freire 280
imagens 229 | Painéis de azulejo de Lima de Freitas nos blocos em banda da rua Alferes Barrilaro Ruas 282
imagens 230 | Esgrafitos de Rogério Ribeiro nos blocos em banda da rua Alferes Barrilaro Ruas 282
imagens 231 | Mosaicos de António Lino nos blocos em banda da rua Alferes Barrilaro Ruas 282
imagens 232 | Relevos de Fernando Conduto nos blocos em banda da rua Alferes Barrilaro Ruas 284
imagens 233 | Painéis cerâmicos de Maria Keil nos blocos em banda da rua Alferes Barrilaro Ruas 284
imagens 234 | Mosaicos de João Segurado nos blocos em banda da rua General Silva Freire 284
imagens 235 | Torres de edifícios de oito pisos, projeto de arquitetura, arquitetos Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas (colaborador) alçado nascente, poente, planta corrente e coberturas 286
imagens 236 | Maquete de uma das torres de Olivais Norte; uma das torres em construção, torres, fotografia atual 286
imagens 237 | Escadas e espaços *de transição* no interior de uma das torres 288
imagens 238 | Relevo de Nuno Portas para as faces exteriores a nascente e poente de cada torre 288
imagens 239 | Localização das várias intervenções nas torres de Olivais Norte 292
imagens 240 | Intervenções de António Alfredo numa das torres de Olivais Norte 294
imagens 241 | Intervenções de Vasco Pereira da Conceição numa das torres de Olivais Norte 294
imagens 242 | Intervenções de António Charrua numa das torres de Olivais Norte 296
imagens 243 | Intervenções de António Paiva numa das torres de Olivais Norte 296
imagens 244 | Intervenções de Querubim Lapa numa das torres de Olivais Norte 298
imagens 245 | Intervenções de Jorge Vieira numa das torres de Olivais Norte 298
imagens 246 | A primeira "*varina*" rejeitada pela CMAA, tal como dela se recorda agora Laranjeira Santos, e a versão definitiva 302
imagens 247 | A varina do mercado da Encarnação Norte 302
imagens 248 | A varina do mercado da Encarnação Norte, fotografia atual 302
imagens 249 | Mercado da Encarnação Sul, antes e depois da colocação do relevo "*À Sombra do Mar*" 1963-66 304
imagens 250 | Relevo "*À Sombra do Mar*", fotografia atual 304
imagens 251 | estudo para o relevo cerâmico "*Jogo entre Sereia e Peixes*" apresentado por Maria Manuela Madureira à CMAA 308
imagens 252 | relevo cerâmico "*Jogo entre Sereia e Peixes*" no dia da inauguração da piscina 308
imagens 253 | Azulejo padronado e relevo de metal na entrada do edifício, escudo de armas na entrada do recinto 308
imagens 254 | Olivais Sul, esquema de células 320
imagens 255 | Zonamento geral da malha dos Olivais, 1959 322
imagens 256 | Instalações do GTH no antigo Mercado Geral de Gados, 1970; Visita do presidente da CML e da vereação às obras municipais em curso no GTH 322
imagens 257 | Plano geral e divisão celular de Olivais Sul 328
imagens 258 | Olivais Sul em construção, 1959; terrenos para construção na Célula B 330
imagens 259 | Estação elevatória dos Olivais, 1962 330

imagens 260 | Agrupamentos de casas económicas construídos pelo MOP marginando a malha de Olivais Sul 330
imagens 261 | Quinta do Contador Mor,núcleo edificado a adaptar como equipamento cultural 330
imagens 262 | Quinta da Fonte do Anjo,núcleo edificado preservado na célula C 330
imagens 263 | Esquema geral de urbanização - Distribuição de equipamentos e espaços livres 332
imagens 264 | Caminhos pedonais - célula B – zona poente; célula C – zona norte; Célula C – zona centro, fotografias atuais 336
imagens 265 | Esquema de organização do centro cívico comercial secundário da célula B340
imagens 266 | Esquema de organização do centro cívico comercial secundário da célula E340
imagens 267 | Esquema de organização do centro cívico comercial principal de Olivais Sul (célula G) 340
imagens 268 | Estudo paisagístico da célula C – zona Poente – maquete 342
imagens 269 | Célula C – zona Poente - estudo de modelação do terreno e arranjo dos espaços livres 342
imagens 270 | Estudo paisagístico da célula B – zona Sul– maquete 344
imagens 271 | Célula B – zona Sul - estudo de modelação do terreno e arranjo dos espaços livres 344
imagens 272 | Edifício de 7 pisos de Bartolomeu Costa Cabral e Nuno Portas 348
imagens 273 | Edifício de 4 pisos de Vasco Croft; Justino Morais e Joaquim Cadima 348
imagens 274 | Edifício de 9 pisos de Costa Martins, Hernâni Gandra, Coutinho Raposo e Neves Galhoz 348
imagens 275 | Edifício de 7 pisos, arquitetos Vítor Figueiredo, Vasco Lobo 348
imagens 276 | Edifício de 11 pisos, arquitetos J. Ferreira Chaves, Goulart de Medeiros 348
imagens 277 | Torres de 12 pisos, arquitetos Fernando Silva e Octávio Costa 348
imagens 278 | Realojamento de 45 famílias provenientes da avenida de Ceuta na célula F 352
imagens 279 | Blocos "racionalistas" na praça Cidade de Salazar; torres e blocos "racionalistas" de construção privada na célula C 352
imagens 280 | Edifícios "orgânicos"geram espaços de centralidade onde o arranjo de espaços livres é particularmente cuidado. Edifícios de Bartolomeu Costa Cabral e Nuno Portas, arranjo de espaços livres do arquiteto Francisco Figueira, célula C; edifícios de Vasco Croft; Justino Morais e Joaquim Cadima, célula B 352
imagens 281 | Projeto de escola primária célula E, arquiteto António Abrantes 354
imagens 282 | Projeto de escola primária célula B, arquiteto Francisco Figueira 354
imagens 283 | Projeto de escola primária célula B, arquiteto Manuel Tainha 354
imagens 284 | Capela e escola primária provisória na célula G 358
imagens 285 | Venda ambulante junto de comércio local, núcleos comerciais locais em construção 358
imagens 286 | Mercado provisório 358
imagens 287 | Inauguração do edifício da Polícia em Olivais Sul em 1968 358
imagens 288 | Supermercado Pão de Açúcar de Olivais Sul em 1977 358
imagens 289 | Centro cívico-comercial principal, estudo, arquiteto Carlos Duarte, estudo da zona central; perspectiva da avenida principal – lado norte; perspectiva da rua interior, 1966 360
imagens 290 | Centro cívico-comercial principal, estudo, perspetiva, 1986 [ou anterior] 360
imagens 291 | Vias de circulação automóvel nas células B e C 362
imagens 292 | Caminhos pedonais célula B- zona poente, célula C - zona norte célula C - zona centro 362
imagens 293 | Edifícios em construção sem tratamento nos espaços livres, células C e B 362

imagens 294 | Desenhos de pavimentos, célula C – zona nascente....362
imagens 295 | Célula C – Parque do Vale do Silêncio (construído tardiamente) 362
imagens 296 | Crianças a brincar ao ar livre na célula B....364
imagens 297 | Jogos "da macaca" inseridos no pavimento - célula C – zona poente; célula E – zona marginal sul; célula C – zona nascente - e elementos lúdicos - célula D – zona marginal sul; célula E – zona marginal sul 364
imagens 298 | Edifício de 9 pisos de Costa Martins, Hernâni Gandra, Coutinho Raposo e Neves Galhoz 368
imagens 299 | Registos da "*vida de relação*" nas galerias e espaços de convívio 368
imagens 300 | Painéis de azulejo pintado de Francisco Relógio revestindo de ambos os lados o muro da entrada 368
imagens 301 | Relevos nos lotes nº 1 e 3, rua Cidade de Malange,arquitetos Fernando Torres, Cândido Palma de Melo, Artur Pires Martins, Matos Gomes, fotografados em 2005 (destruídos)....370
imagens 302 | Relevos nos lotes 173 e 174 da praça Cidade de Salazar, arquiteto Carlos Calvet 370
imagens 303 | António Alfredo (?) estudo de "*ordenação paisagística*" Célula B - zona Sul....382
imagens 304 | António Alfredo, praça na proximidade de núcleo comercial local – Célula B, zona centro (não realizado) 382
imagens 305 | António Alfredo, praça com núcleo comercial; jardim urbano (não realizado) 382
imagens 306 | António Alfredo, maquete em barro de miradouro (não realizado) 382
imagens 307 | António Alfredo, miradouro e área de recreio para crianças em idade escolar - Célula B - zona sul - maqueta de trabalho com volumes edificados, elementos de mobiliário urbano e muro de suporte com esgrafiado colorido; parque infantil — perspectiva de conjunto....388
imagens 308 | António Alfredo, miradouro e muros esgrafiados....388
imagens 309 | António Alfredo - miradouro e área de recreio para crianças em idade escolar, detalhes construtivos das palafitas e planta técnica....388
imagens 310 | Local estudado António Alfredo, sem qualquer intervenção em 1969, fotografia atual....388
imagens 311 | António Alfredo, praça núcleo de comércio local – Célula C – zona Norte, perspetiva....390
imagens 312 | António Alfredo, praça núcleo de comércio local – Célula C – zona Norte, estudo de pavimento 390
imagens 313 | António Alfredo, praça núcleo de comércio local – Célula C – zona Norte, maquetes 390
imagens 314 António Alfredo, praça núcleo de comércio local – Célula C – zona Norte;pavimento,lago 390
imagens 315 | António Alfredo, esplanada sobre a rua do Negage- Célula C – zona Norte, perspetiva 390
imagens 316 | António Alfredo, esplanada sobre rua do Negage, fotografia atual 392
imagens 317 | António Alfredo, praça Cidade do Luso, fotografia atual....392
imagens 318 | Lápide alusiva à "Revolução Nacional" e à urbanização de Olivais, implantada na praça Cidade do Luso, 1966....392
imagens 319 | António Alfredo (e outros), praça e área de recreio para crianças em idade escolar – Célula C – Zona Poente, Centro C, perspetiva geral, planta geral ... .394
imagens 320 | António Alfredo (e outros), praça Cidade de Salazar, fotografia atual 394
imagens 321 | António Alfredo, praça e área de recreio para crianças em idade escolar – Célula C – Zona Centro, Praça D, planta, perspetiva geral....396

imagens 322 | Praça Cidade de S. Salvador em 1971 396
imagens 323 | Praça Cidade de S. Salvador, fotografia atual 396
imagens 324 | Jorge Vieira, jardim e área de recreio para crianças – Célula B – Zona centro, pormenores do equipamento zona Oeste 398
imagens 325 | Jorge Vieira, jardim e área de recreio para crianças, pormenores dos três lagos 398
imagens 326 | Jorge Vieira, jardim e área de recreio para crianças, pormenores dos três lagos, pormenores da caixa de areia 398
imagens 327 | Jorge Vieira, jardim e área de recreio para crianças, planta, detalhe do pontão 398
imagens 328 | O jardim e área de recreio para crianças da célula B – zona Centro, em construção 400
imagens 329 | O jardim da rua Cidade da Beira, fotografias atuais 400

índice de quadros

quadro 1 | Grupos escolares da *primeira* à *quarta fase de construção* 56
quadro 2 | Alvalade, ficha técnica 72
quadro 3 | Olivais Norte, ficha técnica 232
quadro 4 | Olivais Sul, ficha técnica 320
quadro 5 | Escalonamento previsto no plano de Olivais Sul 332
quadro 6 | Espaços livres de recreio e equipamentos e sua distribuição por células previstos no plano de urbanização de Olivais Sul 332

índice de plantas de localização

planta de localização 1 | Alvalade, Olivais Norte e Olivais Sul na cidade de Lisboa .. 4
planta de localização 2 | Alvalade, o bairro e a cidade. 70
planta de localização 3 | Olivais Norte, o bairro e a cidade 230
planta de localização 4 | Olivais Sul, o bairro e a cidade. 318

fontes das imagens

fontes das imagens 1	Fotografia da autora; Goodwin, Philip [1943] *Brazil Builds - Architecture New and Old 1652-1942* (fotografias de Smith, Kidder G.E.), New York, The Museum of Modern Art
fontes das imagens 2	Revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº52; http://www.ceramicanorio.com
fontes das imagens 3	Revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº 13-14
fontes das imagens 4	Damaz, Paul [1956] *Art in European Architecture – Synthèse des arts*, New York, Reinhold Publishing
fontes das imagens 5	Revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 37, Outubro, 1951
fontes das imagens 6	Damaz, Paul [1956] *Art in European Architecture – Synthèse des arts*, New York, Reinhold Publishing
fontes das imagens 7	Revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 59,Abril, 1955
fontes das imagens 8	Alan Bowness, Luigi Lambertini (int.) [1980] *Victor Pasmore- with a catalogue raisonné of the paintings, constructions and graphics, 1926-197*; London, Thames and Hudson
fontes das imagens 9	AAVV [1953] *Troisième Congrès de l'Union Internationale des Architectes, sous le patronage de Son Excellence le Président de la République Portugaise : rapport final* - Lisbonne : Librairie Portugal, 1953
fontes das imagens 10	Original, generosamente oferecido à autora da tese pelo arquiteto Nuno Teotónio Pereira
fontes das imagens 11	MOP [1948] *Quinze Anos de Obras Públicas 1932-1947*, por ocasião da Exposição de Obras Públicas, 1º Vol.; MOP [1956] *Melhoramentos a inaugurar de 20 a 29 de maio de 1956*
fontes das imagens 12	MOP [1948] *Quinze Anos de Obras Públicas 1932-1947*, por ocasião da Exposição de Obras Públicas, 1º Vol.; MOP [1961] *Obras Públicas concluídas em 1960*, Anexo nº11 ao Boletim do Comissariado do Desemprego
fontes das imagens 13	MOP [1948] *Quinze Anos de Obras Públicas 1932-1947*, por ocasião da Exposição de Obras Públicas, 1º Vol.e espólio NATCE – Núcleo do Arquivo Técnico das Construções Escolares – Ministério da Educação
fontes das imagens 14	CML, *L'Habitation Economique à Lisbonne*; SPN *Cadernos del Ressurgimiento Nacional*, Obras Públicas
fontes das imagens 15	CML, *L'Habitation Economique à Lisbonne*
fontes das imagens 16	CML, *L'Habitation Economique à Lisbonne*; CML, *Le Problème de Logement*
fontes das imagens 17	MOP[1953] *Mais melhoramentos, mais trabalho 1928-1953*
fontes das imagens 18	*Revista Arquitetura nº 1*, fevereiro de 1946; *Revista Arquitetura nº6*, julho de 1946
fontes das imagens 19	*Revista Arquitetura nº11*, janeiro de 1947
fontes das imagens 20	AAVV [1948]*1º Congresso Nacional de Arquitetura - Relatório da Comissão Executiva; Teses, Conclusões e Votos do Congresso* - edição fac-similada 2008 Ordem dos Arquitetos
fontes das imagens 21	Ribeiro, Rogério (Coord.) [2005] Um tempo e um lugar – dos anos quarenta aos anos sessenta – dez exposições gerais de artes plásticas, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira; Revista Vértice nº46, maio de 1947
fontes das imagens 22	*Revista Arquitectura* nº 23-24, maio-junho de 1948
fontes das imagens 23	*Revista Arquitectura* nº 30, abril-maio de 1949
fontes das imagens 24	*Revista Arquitectura* nº 35, agosto de 1950
fontes das imagens 25	*Processo nº 5446/954*, Arquivo Municipal Intermédio, CML
fontes das imagens 26	Fotografias da autora.
fontes das imagens 27	*Revista Arquitetura* nº 65, junho de 1959; fotografias da autora
fontes das imagens 28	*Revista Binário* nº2, maio de 1958, pp.10-23, fotografias da autora
fontes das imagens 29	Arquivo Fotográfico Municipal da CML; *Mais melhoramentos, mais trabalho – 1928-1953. Vinte e cinco anos de valorização nacional*, Ministério das Obras Públicas, Comissariado do Desemprego

fontes das imagens 30 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 31 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 32 Fotografia da autora
fontes das imagens 33 Fotografia da autora
fontes das imagens 34 Fotografia da autora
fontes das imagens 35 Fotografia da autora
fontes das imagens 36 Fotografia da autora
fontes das imagens 37 Fotografia da autora
fontes das imagens 38 Fotografia da autora
fontes das imagens 39 Fotografia da autora
fontes das imagens 40 Fotografia da autora
fontes das imagens 41 Fotografia da autora
fontes das imagens 42 Fotografia da autora
fontes das imagens 43 Documentos do *Livro de Notas* nº 161 A; Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 44 Esquema da autora
fontes das imagens 45 *Revista Municipal* nº26, 3º Trim 1945
fontes das imagens 46 *Revista Municipal* nº55, 4º Trim, 1952
fontes das imagens 47 *Revista Municipal* nº26, 3º Trim 1945
fontes das imagens 48 *Livro de Notas/Documentos 78A*, vol II. Fls. 53 a 59V
fontes das imagens 49 *Revista Municipal* nº26, 3º Trim, 1945
fontes das imagens 50 Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa
fontes das imagens 51 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 52 Caixa *Habitações económicas na zona de Alvalade – Federação das Caixas de Previdência, 1959*, Arquivo Municipal do Arco do Cego
fontes das imagens 53 Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa; Fotografia da autora
fontes das imagens 54 Fotografia da autora
fontes das imagens 55 *A arquitectura portuguesa e cerâmica e edificação* nº7, julho-dezembro de 1954; *Revista Arquitectura*, nº 53, novembro-dezembro de 1954; Fotografia da autora
fontes das imagens 56 Arquivo Fotográfico Municipal da CML; Revista Municipal nº74, 3º Trim, 1957
fontes das imagens 57 *Revista Arquitectura,* nº 61, Dezembro de 1957
fontes das imagens 58 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 59 Fotografia da autora
fontes das imagens 60 Fotografia da autora
fontes das imagens 61 Fotografia da autora
fontes das imagens 62 Fotografia da autora
fontes das imagens 63 Fotografia da autora
fontes das imagens 64 Câmara Municipal de Lisboa [1948], *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa; Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 65 NATCE - – Núcleo do Arquivo Técnico das Construções Escolares – Ministério da Educação
fontes das imagens 66 Câmara Municipal de Lisboa [1948], *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa; MOP [1954], *Mais melhoramentos, mais trabalho – 1928-1953. Vinte e cinco anos de valorização nacional*, Ministério das Obras Públicas, Comissariado do Desemprego
fontes das imagens 67 Arquivo Fotográfico Municipal da CML; *Revista Municipal* nº66, 3º Trim, 1955
fontes das imagens 68 *A arquitectura portuguesa e cerâmica e edificação,* nº11, junho de 1957
fontes das imagens 69 *A arquitectura portuguesa e cerâmica e edificação,* nº11, junho de 1957
fontes das imagens 70 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 71 NATCE - – Núcleo do Arquivo Técnico das Construções Escolares – Ministério da Educação
fontes das imagens 72 Fotografia da autora
fontes das imagens 73 NATCE - – Núcleo do Arquivo Técnico das Construções Escolares – Ministério da Educação
fontes das imagens 74 *Revista Municipal* nº69, 2º Trim, 1956; Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 75 Arquivo Fotográfico Municipal da CML

fontes das imagens 76 NATCE - – Núcleo do Arquivo Técnico das Construções Escolares – Ministério da Educação
fontes das imagens 77 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 78 Fotografia da autora
fontes das imagens 79 NATCE - – Núcleo do Arquivo Técnico das Construções Escolares – Ministério da Educação
fontes das imagens 80 NATCE - – Núcleo do Arquivo Técnico das Construções Escolares – Ministério da Educação
fontes das imagens 81 Fotografia da autora
fontes das imagens 82 NATCE - – Núcleo do Arquivo Técnico das Construções Escolares – Ministério da Educação
fontes das imagens 83 NATCE - – Núcleo do Arquivo Técnico das Construções Escolares – Ministério da Educação
fontes das imagens 84 Fotografia da autora
fontes das imagens 85 NATCE - – Núcleo do Arquivo Técnico das Construções Escolares – Ministério da Educação
fontes das imagens 86 NATCE - – Núcleo do Arquivo Técnico das Construções Escolares – Ministério da Educação
fontes das imagens 87 Fotografia da autora
fontes das imagens 88 Arquivo Fotográfico Municipal da CML; Fotografia da autora
fontes das imagens 89 Arquivo da Divisão de Gestão de Mercados e Lojas do Departamento de Abastecimento da Direção Municipal de Atividades Económicas da CML
fontes das imagens 90 Fotografia da autora
fontes das imagens 91 Arquivo da Divisão de Gestão de Mercados e Lojas do Departamento de Abastecimento da Direção Municipal de Atividades Económicas da CML
fontes das imagens 92 *Revista Municipal* nº67, 4º Trim, 1955, Fotografia da autora
fontes das imagens 93 *Revista Municipal* nº78, 3º Trim, 1958, Fotografia da autora
fontes das imagens 94 Fotografia da autora
fontes das imagens 95 Arquivo Fotográfico Municipal da CML; Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian > Coleções Estúdio Mário Novais (Mário Novais Photographic Studio); http://www.flickr.com/photos/biblarte/collections/72157606056616635/
fontes das imagens 96 *Revista Binário* nº135, Dezembro de 1969, Fotografia da autora
fontes das imagens 97 Fotografia da autora
fontes das imagens 98 Fotografia da autora
fontes das imagens 99 Fotografia da autora
fontes das imagens 100 Fotografia da autora
fontes das imagens 101 Arquivo Municipal do Arco do Cego, PT/AMLSB/AL/CMLSB/UROB-PU/10/258, Folha 41
fontes das imagens 102 Arquivo Municipal do Arco do Cego, PT/AMLSB/AL/CMLSB/UROB-PU/10/258, Folha 22
fontes das imagens 103 Arquivo Municipal do Arco do Cego, PT/AMLSB/AL/CMLSB/UROB-PU/10/258, Folhas 35, 44
fontes das imagens 104 Fotografia da autora; *Livro de Notas/Documentos* 196A vol.II, Fls. 64-69V
fontes das imagens 105 Bing maps
fontes das imagens 106 Arquivo Municipal do Arco do Cego
fontes das imagens 107 Bing maps
fontes das imagens 108 Arquivo Municipal do Arco do Cego
fontes das imagens 109 Arquivo Municipal do Arco do Cego
fontes das imagens 110 Fotografia da autora
fontes das imagens 111 Fotografia da autora
fontes das imagens 112 Fotografia da autora
fontes das imagens 113 Câmara Municipal de Lisboa [1948], *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa; Fotografia da autora
fontes das imagens 114 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 115 *Habitações económicas na zona de Alvalade – Federação das Caixas de Previdência*, 1959 [vol.I] Cota – AC.00.A.09.04.211, Arquivo Municipal do Arco do Cego

fontes das imagens 116 *Habitações económicas na zona de Alvalade – Federação das Caixas de Previdência*, 1959 [vol.I] Cota – AC.00.A.09.04.211, Arquivo Municipal do Arco do Cego
fontes das imagens 117 Fotografia da autora
fontes das imagens 118 Fotografia da autora
fontes das imagens 119 *Livro de Notas/Documentos 193A*, fls 22V a 26
fontes das imagens 120 Bing Maps
fontes das imagens 121 Fotografia da autora
fontes das imagens 122 Bing Maps, Fotografia da autora
fontes das imagens 123 Fotografia da autora
fontes das imagens 124 Fotografia da autora
fontes das imagens 125 Fotografia da autora; *Processo de obra* nº 15939
fontes das imagens 126 Fotografia da autora
fontes das imagens 127 Fotografia da autora
fontes das imagens 128 Fotografia da autora
fontes das imagens 129 Fotografia da autora; *Processo de obra* nº 22803
fontes das imagens 130 Fotografia da autora; *Processo de obra* nº 22802
fontes das imagens 131 Câmara Municipal de Mafra, Exposição Virtual Escultura Pública de Domingos Soares Branco http://www.cm-mafra.pt [http://www.cm-mafra.pt/ExpoVirtual /img/OSB03308.jpg]
fontes das imagens 132 Fotografia da autora
fontes das imagens 133 Bing Maps, Fotografia da autora
fontes das imagens 134 Fotografia da autora
fontes das imagens 135 Fotografia da autora
fontes das imagens 136 Fotografia da autora
fontes das imagens 137 *Processos de obra* nº33194; nº32970; Fotografia da autora
fontes das imagens 138 Bing Maps; Fotografia da autora
fontes das imagens 139 Fotografia da autora
fontes das imagens 140 Fotografia da autora
fontes das imagens 141 Fotografia da autora
fontes das imagens 142 Fotografia da autora
fontes das imagens 143 Fotografia da autora; Sousa, Cecília de [2005], *A minha segunda casa... Obra cerâmica 1954-2004*, Edições do Museu Nacional do Azulejo
fontes das imagens 144 Fotografia da autora
fontes das imagens 145 Fotografia da autora
fontes das imagens 146 Fotografia da autora
fontes das imagens 147 Fotografia da autora
fontes das imagens 148 Fotografia da autora
fontes das imagens 149 Oliveira, A. Lopes de [1976], Stela Albuquerque, Ed. Pax, Braga; Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 150 Fotografia da autora
fontes das imagens 151 Oliveira, A. Lopes de [1976], Stela Albuquerque, Ed. Pax, Braga; Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 152 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 153 Fotografia da autora
fontes das imagens 154 *Livro de Notas* nº 196A, fls. 96-98
fontes das imagens 155 Fotografia da autora
fontes das imagens 156 Fotografia da autora
fontes das imagens 157 Fotografia da autora
fontes das imagens 158 Fotografia da autora
fontes das imagens 159 Espólio do escultor Soares Branco
fontes das imagens 160 Câmara Municipal de Mafra, Exposição Virtual Escultura Pública de Domingos Soares Branco, http://www.cm-mafra.pt [http://www.cm-mafra.pt/ExpoVirtual /img/OSB04586.jpg]; Fotografia da autora
fontes das imagens 161 Fotografia da autora
fontes das imagens 162 Fotografia da autora
fontes das imagens 163 Fotografia da autora
fontes das imagens 164 Fotografia da autora

fontes das imagens 165 http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/05/estrela-faria-n.html
fontes das imagens 166 Fotografia da autora
fontes das imagens 167 Fotografia da autora
fontes das imagens 168 Fotografia da autora
fontes das imagens 169 Fotografia da autora
fontes das imagens 170 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 171 Fotografia da autora
fontes das imagens 172 Fotografia da autora
fontes das imagens 173 Fotografia da autora
fontes das imagens 174 Fotografia da autora
fontes das imagens 175 Fotografia da autora
fontes das imagens 176 Livro de Notas/Documentos 199A. Fls. 65V a 68; Oliveira, A. Lopes de [1976], Stela Albuquerque, Ed. Pax, Braga
fontes das imagens 177 Fotografia da autora
fontes das imagens 178 CR 378- CR 425 [Miscelânea], Pasta 420, Arquivo Municipal do Arco do Cego
fontes das imagens 179 Espólio Casa Museu de António Duarte
fontes das imagens 180 Espólio Casa Museu de António Duarte
fontes das imagens 181 Espólio Casa Museu de António Duarte, Fotografia da autora
fontes das imagens 182 *Observador*, 13 de Outubro de 1972
fontes das imagens 183 Esquema da autora
fontes das imagens 184 CML/GEU Desenho nº11585
fontes das imagens 185 *Revista Municipal* nº 98, 3º Trim. 1963
fontes das imagens 186 *Revista Municipal* nº 67, 4º Trim. 1955
fontes das imagens 187 *Boletim do GTH* nº 14, 1º Semestre de 1962
fontes das imagens 188 *Revista Arquitectura*, nº81, março de 1964
fontes das imagens 189 Montês, Paulino [1958], *Lisboa – Extensão Nordeste da Cidade – Plano do Bairro da Encarnação; Plano de um Parque de Desportos; Plano de um Aglomerado de Habitações*, Col. Estudos de Urbanismo em Portugal, Soc. Ind. de Tipografia, Lda
fontes das imagens 190 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 191 Documentos do Livro de notas 197 A, vol I; fls.12 a 15V
fontes das imagens 192 Fotografia da autora
fontes das imagens 193 *Boletim do GTH* nº20, 1º Semestre de 1971; *Revista Municipal* nº98, 3º Trim. 1963
fontes das imagens 194 *Revista Arquitectura*, nº81, março de 1964; *Revista Municipal* nº98, 3º Trim. 1963
fontes das imagens 195 *Revista Arquitectura*, nº81, março de 1964
fontes das imagens 196 *Revista Arquitectura*, nº81, março de 1964
fontes das imagens 197 *Boletim do GTH* nº20, 1º Semestre de 1971
fontes das imagens 198 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 199 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 200 Arquivo da Divisão de Gestão de Mercados e Lojas do Departamento de Abastecimento da Direcção Municipal de Actividades Económicas da CML
fontes das imagens 201 Fotografia da autora
fontes das imagens 202 Arquivo da Divisão de Gestão de Mercados e Lojas do Departamento de Abastecimento da Direcção Municipal de Actividades Económicas da CML
fontes das imagens 203 Fotografia da autora
fontes das imagens 204 NATCE - – Núcleo do Arquivo Técnico das Construções Escolares – Ministério da Educação
fontes das imagens 205 *Revista Municipal* nº98, 3º Trim. 1963; *Boletim do GTH* nº20, 1º Semestre de 1971
fontes das imagens 206 Fotografia da autora
fontes das imagens 207 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 208 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 209 Fotografia da autora
fontes das imagens 210 Fotografia da autora
fontes das imagens 211 Fotografia da autora
fontes das imagens 212 Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian/DMH/DPP – espólio do GTH
fontes das imagens 213 Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian/DMH/DPP – espólio do GTH
fontes das imagens 214 Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian/DMH/DPP – espólio do GTH

fontes das imagens 215 *Revista Arquitectura*, nº81, março de 1964
fontes das imagens 216 Fotografia da autora
fontes das imagens 217 Fotografia da autora
fontes das imagens 218 *Boletim do GTH* nº20, 1º Semestre de 1971
fontes das imagens 219 Arquivo municipal do Arco do Cego, Pereira, Nuno Teotónio; Freitas, António Pinto de; Portas, Nuno [1958] Ante-projecto Olivais - Célula A - Categoria II, Caixa UR.OB-PU/10/313/09, PT/AMLSB/AL, Pasta fls. 1-17
fontes das imagens 220 Site do artista Pietro de Laurentiis, http://www.pietrodelaurentiis.it/cartella principale/targhe%20inacasa.htm
fontes das imagens 221 *L'architettura*, nº2, Julho-Agosto de 1955
fontes das imagens 222 AAVV [2004], *Arquitectura Popular em Portugal*, Ordem dos Arquitectos (ed.), Lisboa [1ª ed. 1961, Sindicato Nacional dos Arquitectos] vol. 1, pp.38, vol.2
fontes das imagens 223 AAVV [2004], *Arquitectura Popular em Portugal*, Ordem dos Arquitectos (ed.), Lisboa [1ª ed. 1961, Sindicato Nacional dos Arquitectos] vol. 1, pp.38, vol.2
fontes das imagens 224 *Processos de obra* nº37551; 37506; 37511
fontes das imagens 225 Fotografia da autora
fontes das imagens 226 Fotografia da autora
fontes das imagens 227 Fotografia da autora
fontes das imagens 228 Bing Maps, Fotografia da autora
fontes das imagens 229 Fotografia da autora
fontes das imagens 230 Fotografia da autora
fontes das imagens 231 Fotografia da autora
fontes das imagens 232 Fotografia da autora
fontes das imagens 233 Fotografia da autora
fontes das imagens 234 Fotografia da autora
fontes das imagens 235 *Processos de obra* nº37661
fontes das imagens 236 Ferreira, Joana Cunha e Lopes, Diogo (colab.), Nuno Teotónio Pereira – Um Homem na Cidade; documentário
fontes das imagens 237 Fotografia da autora
fontes das imagens 238 Fotografia da autora
fontes das imagens 239 Bing Maps, Fotografia da autora
fontes das imagens 240 Fotografia da autora
fontes das imagens 241 Fotografia da autora
fontes das imagens 242 Fotografia da autora
fontes das imagens 243 Fotografia da autora
fontes das imagens 244 Fotografia da autora
fontes das imagens 245 Fotografia da autora
fontes das imagens 246 Desenhos do escultor oferecidos à autora em 2010
fontes das imagens 247 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 248 Fotografia da autora
fontes das imagens 249 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 250 Fotografia da autora
fontes das imagens 251 Espólio da escultora Maria Manuela Madureira
fontes das imagens 252 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 253 Arquivo Fotográfico Municipal da CML, Fotografia da autora
fontes das imagens 254 Esquema da autora
fontes das imagens 255 CML/GEU Desenho nº 11584
fontes das imagens 256 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 257 *Revista Municipal* nº 97, 2º Trim. 1963
fontes das imagens 258 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 259 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 260 *Agrupamento de Casas Económicas de Olivais Sul*, DGEMN-DSC, Serviço de Construção de Casas Económicas, s.d.
fontes das imagens 261 *Boletim do GTH* nº 20, 1º Sem.1971
fontes das imagens 262 Fotografia da autora
fontes das imagens 263 CML/GTH Desenho nº 12023
fontes das imagens 264 Fotografia da autora

fontes das imagens 265 *Boletim do GTH*, nº 1,1964
fontes das imagens 266 *Boletim do GTH*, nº 1,1964
fontes das imagens 267 *Boletim do GTH*, nº 1,1964
fontes das imagens 268 *Revista Municipal* nº 97, 2º Trim. 1963
fontes das imagens 269 *Revista Municipal* nº 97, 2º Trim. 1963
fontes das imagens 270 *Boletim do GTH nº 20*, 1º Semestre de 1971
fontes das imagens 271 *Boletim do GTH nº 20*, 1º Semestre de 1971
fontes das imagens 272 *Revista Municipal* nº 97, 2º Trim. 1963; *Boletim do GTH nº 20*, 1º Semestre de 1971
fontes das imagens 273 *Revista Municipal* nº 97, 2º Trim. 1963; *Revista Arquitectura* nº 110, julho agosto de 1969
fontes das imagens 274 *Revista Municipal* nº 97, 2º Trim. 1963; Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 275 *Revista Municipal* nº 97, 2º Trim. 1963; *Boletim do GTH nº 20*, 1º Semestre de 1971
fontes das imagens 276 *Revista Municipal* nº 97, 2º Trim. 1963; *Boletim do GTH nº 20*, 1º Semestre de 1971
fontes das imagens 277 *Revista Municipal* nº 97, 2º Trim. 1963; *Boletim do GTH nº 20*, 1º Semestre de 1971
fontes das imagens 278 Arquivo Fotográfico Municipal da CML; *Boletim do GTH nº 20*, 1º Semestre de 1971
fontes das imagens 279 *Boletim do GTH nº 20*, 1º Semestre de 1971; fotografia da autora; *Revista Arquitectura* nº 110, julho agosto de 1969; fotografia da autora
fontes das imagens 280 *Boletim do GTH nº 20*, 1º Semestre de 1971; pormenor do desenho nº 14608, GTH, DPP; *Revista Arquitectura* nº 110, julho agosto de 1969
fontes das imagens 281 *Boletim do GTH*, nº 50/51, 1986
fontes das imagens 282 *Boletim do GTH*, nº 50/51, 1986
fontes das imagens 283 *Boletim do GTH*, nº 50/51, 1986
fontes das imagens 284 *Boletim do GTH nº 20*, 1º Semestre de 1971
fontes das imagens 285 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 286 *Boletim do GTH nº 20*, 1º Semestre de 1971
fontes das imagens 287 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 288 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 289 CML/GTH Desenhos nº 15005; 15006; 15007. Espólio do arquiteto Carlos Duarte
fontes das imagens 290 *Boletim do GTH*, nº 50/51, 1986
fontes das imagens 291 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 292 Fotografia da autora
fontes das imagens 293 Arquivo Fotográfico Municipal da CML
fontes das imagens 294 Fotografia da autora
fontes das imagens 295 Fotografia da autora
fontes das imagens 296 Arquivo Fotográfico Municipal da CML; *Revista Arquitectura* nº 110, julho agosto de 1969 [pormenores de fotografias]
fontes das imagens 297 Fotografia da autora
fontes das imagens 298 *Boletim do GTH nº 20*, 1º Semestre de 1971; *Revista Arquitectura*, nº 97, maio-junho de 1967; Fotografia da autora
fontes das imagens 299 *Revista Arquitectura*, nº 97, maio-junho de 1967
fontes das imagens 300 *Revista Arquitectura*, nº 97, maio-junho de 1967; Fotografia da autora
fontes das imagens 301 Fotografia da autora
fontes das imagens 302 Fotografia da autora
fontes das imagens 303 *Revista Municipal* nº 97, 2º Trim. 1963
fontes das imagens 304 *Boletim do GTH nº 2*, setembro-outubro de 1964
fontes das imagens 305 *Boletim do GTH nº 2*, setembro-outubro de 1964
fontes das imagens 306 *Boletim do GTH nº 2*, setembro-outubro de 1964
fontes das imagens 307 *Boletim do GTH nº 2*, setembro-outubro de 1964; CML/GTH Desenho nº 14225
fontes das imagens 308 CML/GTH pormenores dos desenhos nº 13127, nº13126
fontes das imagens 309 CML/GTH pormenores dos desenhos nº 14226; 14227
fontes das imagens 310 *Revista Arquitectura* nº 110, julho agosto de 1969, Fotografia da autora
fontes das imagens 311 CML/GTH Desenho nº 14255
fontes das imagens 312 CML/GTH Desenho nº 14257
fontes das imagens 313 *Boletim do GTH nº 2*, setembro-outubro de 1964
fontes das imagens 314 *Boletim do GTH nº 13*, 2º semestre de 1967
fontes das imagens 315 CML/GTH Desenho nº 14256

fontes das imagens 316 Fotografia da autora
fontes das imagens 317 Fotografia da autora
fontes das imagens 318 Fotografia da autora
fontes das imagens 319 CML/GTH Desenhos nº 14322; 14323
fontes das imagens 320 Fotografia da autora
fontes das imagens 321 CML/GTH Desenho nº 14334, *Boletim do GTH* nº2, Setembro- Outubro de 1964
fontes das imagens 322 *Boletim do GTH nº 20*, 1º Semestre de 1971
fontes das imagens 323 Fotografia da autora
fontes das imagens 324 CML/GTH Desenhos nº 14281, 14282
fontes das imagens 325 CML/GTH Desenho nº 14283 (pormenores)
fontes das imagens 326 CML/GTH Desenhos nº 14283, 14284
fontes das imagens 327 CML/GTH Desenho nº 14279
fontes das imagens 328 *Boletim do GTH nº 20*, 1º Semestre de 1971; *Revista Arquitectura*, nº 97, maio-junho de 1967
fontes das imagens 329 Fotografia da autora

acrónimos

CIAM	Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna
CMAA	Comissão Municipal de Arte e Arqueologia - CML
CML	Câmara Municipal de Lisboa
DMH/DPP	Direção Municipal de Habitação / Departamento de Planeamento e Projectos
DSCC	Direção de Serviços Centrais e Culturais - CML
DSUO	Direção de Serviços de Urbanização e Obras - CML
DSSEU	Direção de Serviços de Salubridade e Edificações Urbanas - CML
EGAP	Exposições Gerais de Artes Plásticas 1946-1956
E[S]BAL	Escola [Superior] de Belas Artes de Lisboa
FCP-HE	Federação das Caixas de Previdência – Habitações económicas
FNAT	Federação Nacional para a Alegria no Trabalho
GEU	Gabinete de Estudos de Urbanização
GTH	Gabinete Técnico de Habitação
INA-CASA	Programa de produção de habitação no pós-guerra em Itália, gerido pelo *Istituto Nazionale delle Assicurazioni - Casa*
INEF	Instituto Nacional de Educação Física
JCETS	Junta das Construções para o Ensino Técnico e Secundário
LNEC	Laboratório Nacional de Engenharia Civil
MCPS	Ministério das Corporações e Previdência Social
MEN	Ministério da Educação Nacional
MOP	Ministério das Obras Públicas
MRAR	Movimento de Renovação da Arte Religiosa
MUD	Movimento de Unidade Democrática
PCD	Programa de casas desmontáveis
PCFP	Programa de casas para famílias pobres
PCRE	Programa de casas de renda económica
PDCL	Plano Diretor da Cidade de Lisboa/Plano De Gröer, E. De Gröer, 1948
PDUL	Plano Diretor de Urbanização de Lisboa, Gabinete de Estudos de Urbanização, 1958
PGUEL	Plano Geral de Urbanização e Extensão de Lisboa [E. De Gröer, 1938]
RGCU	Regulamento Geral das Construções Urbanas - CML
RGEU	Regulamento Geral das Edificações Urbanas, 1951
SCPS/MCPS	Subsecretariado das Corporações e Previdência Social, depois Ministério das Corporações e Previdência Social
SNI	Secretariado Nacional de Informação

SPN	Secretariado de Propaganda Nacional
SNBA	Sociedade Nacional de Belas Artes
UIA	União Internacional dos Arquitectos

1 Introdução

i. ponto de partida, um inventário...

Andar a pé pela cidade, olhar, identificar, registar. A presente tese partiu de um conjunto de interrogações surgidas durante a participação da autora no projeto Monere - Sistema Integrado de Informação e Gestão de Arte Pública, em 2003. Sob orientação do professor doutor Antoni Remesar uma pequena equipa[1] fazia então o levantamento exaustivo de todas as obras de arte pública da cidade de Lisboa, percorrendo ruas, praças, travessas, jardins e outros recantos escondidos.

Como então afirmava, a equipa não deixava "*de fazer percursos que, à partida, ofereciam menos probabilidades de apresentar elementos novos à nossa recolha*"[2]. Exercício fértil, recolocava o foco de análise sobre a cidade no seu todo, não excluindo quaisquer locais, e não predeterminando a pesquisa por seleções previamente feitas por outros autores. A perspetiva da equipa, diversa, conduziria necessariamente a diferentes resultados logo naquele primeiro escrutínio e depois, possivelmente, a novas abordagens nas investigações individuais de cada membro da equipa.

Na bagagem de partida estava uma ideia fundamental, que constitui o cerne e a especificidade da abordagem do Cer Polis relativamente ao estudo da arte pública e que reside, desde logo, na sua própria definição. O Cer Polis tem da expressão "arte pública" uma aceção ampla, se comparada com a que dela faz a historiografia anglo-saxónica[3]. A arte pública é definida como o "*conjunto das intervenções estéticas que intervindo sobre o território desencadeiam mecanismos sociais e individuais de apropriação do espaço que contribuem a co-produzir o sentido do lugar*"[4]; a arte pública "*tem como objetivo a qualificação urbana, tanto nos aspetos físicos, como simbólicos*"[5]; ou ainda, acentuando o seu significado social, as práticas de arte pública "*têm um componente simbólico essencial na construção da cidadania, mediante a geração de processos simbólicos que contribuem para a identidade social, ao mesmo tempo que, a partir de uma perspetiva genética, ancoram nos processos de construção/destruição da memória*"[6].

A definição de arte pública assenta assim no seu alcance estético e simbólico, e na sua vinculação ao espaço, que investe de sentido, sentido este partilhado pelos cidadãos. Sob esta perspetiva, a designação arte pública abrange manifestações que ultrapassam em muito o leque de propostas exclusivamente artísticas e recentes e também os objetos tradicionalmente associados a esta definição - a estatuária, os monumentos - abarcando um largo universo de intervenções, onde se incluem, além daquelas manifestações, por exemplo, o mobiliário urbano[7].

O termo "arte pública" - que o Cer Polis insiste em usar, em detrimento da expressão "arte em espaços públicos"[8] - é uma definição de largo espectro, que os investigadores deste centro usam como categoria analítica que lhes permite agrupar manifestações artísticas heterogéneas, normalmente estudadas em disciplinas diferentes - como a história da azulejaria, ou a história da estatuária. Como as teses já defendidas, ou em

curso, demonstram, esta categoria pode usar-se para obras executadas em períodos específicos[9], mas também para obras provenientes de várias épocas históricas em espaços físicos demarcados[10].

Foi aquela noção aberta de "arte pública" e a experiência direta e não mediada do espaço da cidade, que permitiram à autora uma primeira sensibilidade ao modo como as manifestações de arte pública iam mudando de acordo com a própria natureza do tecido urbano, ideia que abriu caminho a esta investigação. Algumas das áreas então percorridas pela autora, integravam Alvalade ou Olivais Sul, unidades urbanas que vieram a constituir - com Olivais Norte - o objeto da presente tese de doutoramento.

Mas não apenas a participação no inventário do projeto Monere funcionou como momento fundacional desta investigação, foi a doutrina do Cer Polis que lhe forneceu os esteios e lhe emprestou os métodos. Três importantes linhas de pensamento deste centro configuraram à partida a pesquisa e orientaram definitivamente o seu desenvolvimento.

Desde logo, aquela aceção ampla e abrangente do fenómeno da arte pública, tomada como premissa, permitiu considerar como arte pública, e portanto como objeto de estudo, intervenções artísticas que ficam à margem das comuns abordagens no âmbito da história da arte. Reconheceram-se, por exemplo, como obras de arte pública, painéis ou pequenos relevos adossados em fachadas de edifícios públicos ou privados, ou o tratamento dos pavimentos em Olivais Sul.

Particularmente influente neste estudo foi, depois, outra ideia forte do Cer Polis, já aflorada e inerente à própria definição de arte pública: a sua vinculação ao desenvolvimento urbano. Efetivamente, talvez pelo facto de o Cer Polis se situar em Barcelona, a cidade planeada pelo autor da *Teoría General de Urbanización*, a linha de investigação do centro resgata o antigo entendimento da arte pública como elemento integrado no próprio processo de "fazer cidade", reportando-se a práticas bem anteriores às que a perspetiva anglo-saxónica sanciona, como se referiu[11]. Em meados do século XIX já Ildefonso Cerdà entendia o "*ornato público*" como elemento fundamental para a definição da paisagem urbana[12], propondo um "*programa de arte pública ligada ao processo geral de urbanização da cidade. Um programa em que a forma urbana deve revestir-se de uma certa função estética*"[13]. O próprio desenvolvimento de Barcelona fornece assim um exemplo de uma arte pública claramente dependente da articulação entre os momentos de feitura do plano e do projeto[14].

Na orientação do Cer Polis, a arte pública é tendencialmente perspetivada na história da cidade, relacionada com planos de urbanização ou regulamentos de edificação[15]. A obra de arte pública nunca se toma com elemento autónomo, unicamente devedor do percurso do artista e das investigações plásticas que desenvolve no atelier, mas como elemento integrado no seu contexto urbano e arquitetónico e indissociável dos seus processos de desenvolvimento. A obra de arte pública é, também ela, um facto urbano, e por isso se consideram neste estudo os artistas como "fazedores da cidade", no seu campo de atuação próprio - estético e simbólico.

Finalmente, e como consequência direta desta vinculação ao urbano, a presente tese assume-se como um estudo multidisciplinar das eventuais relações entre urbanismo, arquitetura e arte, contrariando o tradicional cantonamento das investigações em áreas disciplinares estanques[16].

O cruzamento destes três vetores de pensamento do Cer Polis resulta já numa primeira consequência: a valorização de uma produção artística geralmente negligenciada: a arte tendencialmente "integrada", ou simplesmente adossada aos suportes arquitetónicos, como elemento de significado urbano. Com efeito, se outras leituras já haviam reconhecido a arte pública como marco urbano ou territorial[17], estavam sempre reféns de um entendimento desta produção artística como grande intervenção no espaço - o monumento, a estatuária - dentro das premissas da cidade tradicional. A presente abordagem, devedora da supracitada aceção de arte pública, e tomando como elemento definidor do espaço público as fachadas dos edifícios, aceita como objetos de estudo os elementos artísticos que nelas existem, configurando um diferente rumo para esta investigação.

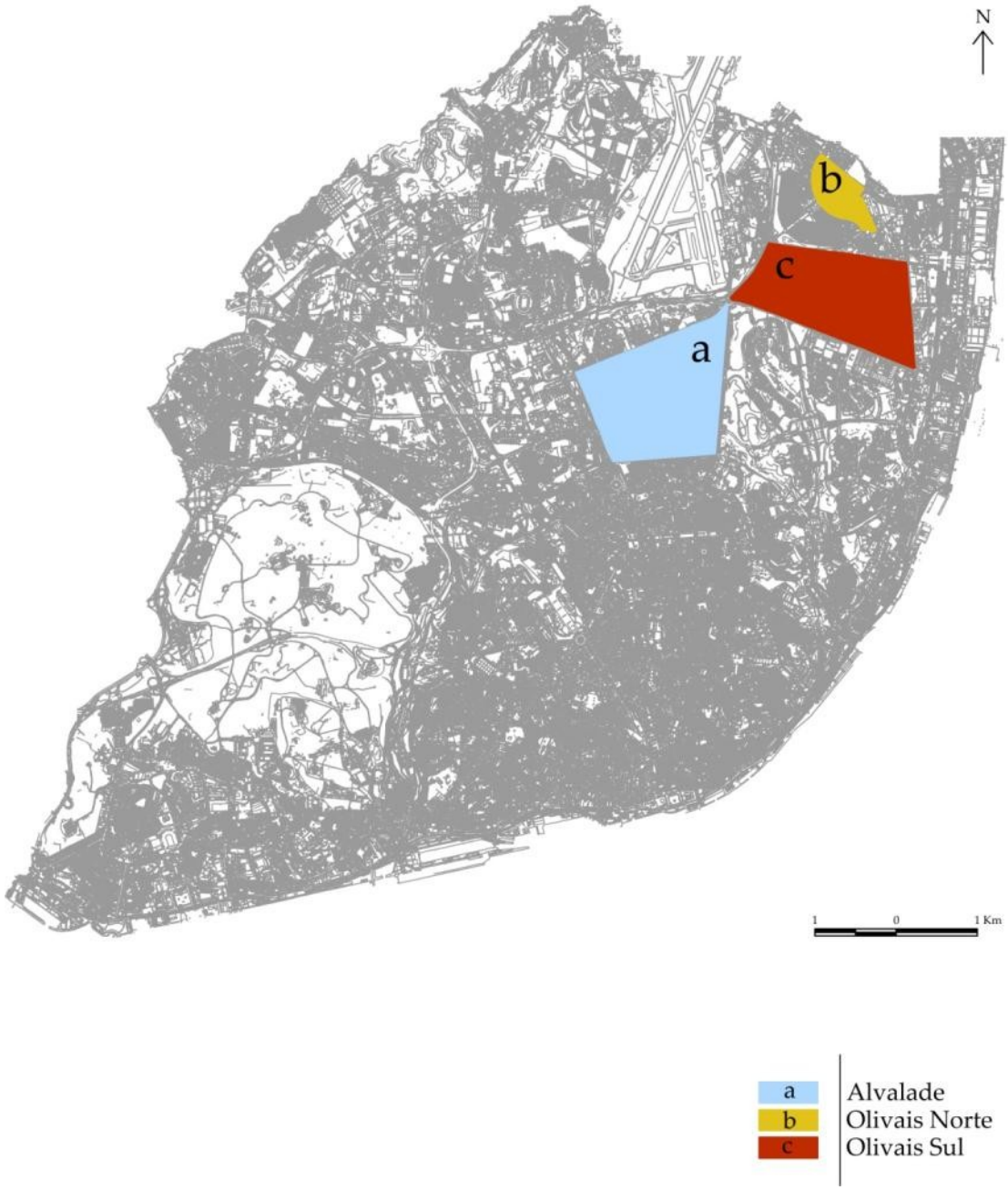
Inicialmente influenciado pela lógica de inventariação do projeto Monere, este estudo parte de um abordagem eminentemente empírica, da observação e estudo de objetos reais[18]: obras de arte pública, em sentido lato, sempre consideradas em relação com os espaços em que se encontram. Estas e aqueles são encarados como resultados de processos complexos que os antecedem, explicam e justificam, processos estes que se procuram entender. Trata-se portanto de uma investigação em tudo devedora dos pressupostos, métodos e modos de atuação do Cer Polis.

ii. objeto de estudo

A presente tese tem como objeto a produção de arte pública na cidade de Lisboa, nas grandes unidades habitacionais de promoção pública que se planearam e edificaram no período definido entre 1945 e 1965: Alvalade, Olivais Norte e Olivais Sul.

As palavras "arte" e "habitação", a que o título desta dissertação se reporta de forma simplificada, são entendidas em sentido amplo. "Habitação" extravasa em muito o domínio da arquitetura estritamente residencial, para abranger toda a unidade habitacional, compreendendo portanto os espaços públicos e o conjunto de equipamentos de apoio. "Arte" substitui o termo arte pública, que neste caso é considerada indissociável dos modos de pensar e construir a cidade, e encarada como o culminar de um processo de conformação do espaço, cujo curso evolutivo anterior se pretende conhecer.

Grandes investimentos conduzidos pela CML - Câmara Municipal de Lisboa, previstos e enquadrados nos planos diretores que se iam desenvolvendo[19], Alvalade, Olivais Norte e Olivais Sul não apenas foram campo de experimentação de modelos urbanísticos, como a sua edificação, que mobilizou grande parte dos arquitetos ativos na época, catalisou a pesquisa arquitetónica no domínio da habitação. Cada uma destas áreas acolheu também variadas intervenções artísticas nos seus espaços e edifícios que, em alguns casos, se constituíram como momentos de original experimentação no domínio da arte pública.



1

planta de localização 1 | Alvalade, Olivais Norte e Olivais Sul na cidade de Lisboa

Pensadas de forma unitária, estas unidades ergueram-se em poucos anos sobre terreno de uso agrícola, praticamente despovoado. Estas áreas residenciais podem por isso considerar-se verdadeiros tubos de ensaio à escala urbana, refletindo em cada momento um modo de pensar a cidade e de encarar a vida dos que a habitam. Planeadas e edificadas em períodos curtos e consecutivos no tempo, o estudo destas três unidades convida a uma leitura desse pensamento urbanístico e arquitetónico com um sentido de continuidade temporal, que se percebe como uma evolução.

E, não por acaso, o compasso de tempo que este estudo abrange corresponde a um período de mudança. No desenvolvimento da cidade de Lisboa em geral, e na produção de habitação em particular, este momento traduziu-se no abandono gradual dos modelos urbanos e arquitetónicos oficiais fixados desde o início da década de 1940, e caracterizados por propostas urbanísticas bastante conservadoras e pelo "português-suave", o conhecido figurino da habitação de luxo, com a sua contraparte na estética ruralizante dos bairros de casas unifamiliares "económicas" ou "para famílias pobres".

O enfraquecimento ideológico do regime de Oliveira Salazar, após o fim da Segunda Guerra Mundial, implicou uma progressiva permeabilidade às influências de uma Europa em reconstrução e onde a produção de habitação era o tema dominante na produção urbanística e arquitetónica. É justamente durante este período que se assiste à entrada dos ideários modernos na produção arquitetónica e no urbanismo, num processo que se deveu, em grande medida, aos arquitetos da CML.

O estudo de Alvalade, Olivais Norte e Olivais Sul acompanha essa viragem, evidenciando o rompimento progressivo com a estética do regime e com o vocabulário urbano da cidade tradicional, e a adoção de novos paradigmas - o racionalismo moderno - primeiro pontual e limitada a pequenas unidades de urbanização [Alvalade, plano de Faria da Costa, 1945], depois assumida à escala de uma primeira célula experimental, com a primeira aplicação estrita dos princípios da Carta de Atenas [Olivais Norte, plano do GEU - Gabinete de Estudos de Urbanização, 1955] e finalmente posta em prática numa grande malha residencial, mas onde se anunciam já tensões com outras correntes do moderno, abrindo caminho ao questionamento daquela ortodoxia [Olivais Sul, plano do GTH - Gabinete Técnico de Habitação, 1959].

A leitura linear que o estudo favorece, evidencia claramente o processo de entrada e dissipação dos ideários modernos na produção de habitação da cidade de Lisboa.

Cada uma das áreas é estudada em três patamares de análise: o plano de urbanização, o processo de edificação e a participação dos artistas na produção de obras de arte pública. Deste simplificado quadro analítico, não se deve depreender no entanto, que estes processos sejam momentos estanques e autónomos. Pelo contrário, como o próprio estudo atestará, trata-se de processos que se cruzam e sobrepõem.

Documento fundamental para apreender esse conjunto de ideias e valores é, desde logo, no plano de urbanização. Mas, aos princípios por este estabelecidos, os arquitetos e demais técnicos vieram somar os seus contributos durante as fases de projeto e edificação, às quais também as obras de arte pública estão profundamente vinculadas.

É sobre esse cruzamento dos princípios e desígnios do plano de urbanização, com as vicissitudes da história da edificação, que este estudo incide, focando em particular a participação dos artistas nesse processo de consolidação destas áreas como tecidos

urbanos. O aparecimento das obras de arte pública é situado na história de cada local, procurando perceber-se como, quando e ao serviço de que intenções, foram chamados artistas a intervir nos seus espaços e edifícios públicos.

A presente tese analisa a evolução da obra de arte pública nesse processo de rutura com a estética oficial e entrada dos ideários modernos no contexto residencial, com o que pretende dar um contributo para o estudo da arte pública em Lisboa.

Cabe finalmente referir (e assumir abertamente) que as duas datas que se tomam como referência não têm a mesma relevância histórica. Se 1945 claramente se justifica como a data em que termina o conflito armado e se realiza o plano de urbanização da primeira das áreas estudadas, o ano de 1965 é essencialmente uma referência operativa, que permite balizar um período de duas décadas[20]. Neste estudo, no entanto, ambas as datas são fronteiras elásticas, sempre ultrapassadas quando se entende necessário à compreensão dos fenómenos.

iii. objetivos e questões de partida

Como se referiu, Alvalade, Olivais Norte e Olivais Sul, correspondem a três processos de planeamento e urbanização que se desenrolam em períodos de tempo consecutivos, e que este estudo acompanha no período definido entre 1945 e 1965.

Os objetivos gerais deste estudo são dois, que se podem entender também como questões de partida:

- Em primeiro lugar, entender quais foram e como se articularam, em cada uma das três áreas escolhidas, os processos de génese espacial e de edificação e como a obra de arte pública com eles se relaciona.
- Um objetivo final e de síntese é o de ler transversalmente o modo como a obra de arte pública evolui num período de duas décadas, enquanto conformação plástica que responde a um conjunto de intenções, na sua relação com os modos de pensar e edificar a cidade.

Cada um destes objetivos, genericamente enunciados, pode desdobrar-se em alguns pontos fundamentais, a que se procurou responder com a presente tese.

Relativamente ao primeiro objetivo - o estudo de cada uma das áreas - estes pontos são os seguintes:

- Compreender os princípios orientadores do plano de urbanização, identificando modelos e teorias subjacentes.
- Conhecer os processos de edificação e consolidação do espaço, levando em conta a produção arquitetónica, os estudos de desenho urbano, de distribuição de equipamentos, etc.
- Averiguar se esse percurso de edificação e consolidação do espaço, decorre efetivamente do plano de urbanização, ou se houve lacunas ou mesmo ruturas relativamente aos princípios por ele estabelecidos.

- Estudar as intervenções artísticas que existem nessas unidades residenciais, nos seus edifícios e espaços públicos. Entender as circunstâncias em que foram produzidas, ao serviço de que valores foram convidados os artistas e como é que estes responderam em cada situação concreta.
- Perceber como a arte pública foi acompanhando a evolução do edificado.

Ao primeiro objetivo e suas subquestões dá-se resposta na conclusão parcial de cada área estudada - Partes 2, 3 e 4. O segundo objetivo, mais geral, cumpre-se na síntese final - Parte 5, que integra as conclusões finais da tese.

A produção artística, entendida na alargada conceção de arte pública que o Cer Polis defende, e que anteriormente se estudou no seu contexto urbano e arquitetónico, é agora sistematizada nos três domínios principais em que se manifesta nas áreas residenciais:

- Arte pública vinculada à arquitetura habitacional
- Arte pública vinculada a equipamentos
- Arte pública em espaços públicos "entre edifícios"

Em cada um destes universos se identificam os marcos, ou momentos-chave da sua evolução, que finalmente se comentam, tendo por referência os seguintes aspetos:

- o modo como o promotor da obra de arte pública a entende à partida
- a relação que a obra de arte pública estabelece com o edifício e/ou espaço público
- a obra de arte pública em si, ou o modo como o artista responde – ou lhe é permitido responder – ao que é proposto na encomenda
- o grau de entrosamento criativo entre arquitetos e artistas no processo de conceção espacial e artístico

Partindo dos casos estudados, pretende-se assim fazer uma leitura transversal que permita entender como evoluiu a arte pública ao longo deste período naqueles três domínios, procurando perceber de que funções foi sendo investido o objeto artístico e como é que este se foi relacionando com o espaço onde se insere.

iv. metodologias

Para o desenvolvimento desta tese equacionou-se um esquema metodológico amplo que pretende responder aos distintos níveis de objetivos considerados. Implementou-se por isso um conjunto de métodos, nem todos previstos à partida, que configuraram em grande medida o texto final.

O "*andar a pé*"

Como não poderia deixar de ser, a primeira abordagem metodológica ao objeto de estudo foi o "*andar a pé*", ou seja, a experiência de observação direta e não mediada do espaço da cidade, que é o traço distintivo dos investigadores Cer Polis[21]. Retomou-se, de forma mais exaustiva e abrangente, o estudo direto das unidades de Alvalade e Olivais Sul, já parcialmente abordadas durante a participação da autora no projeto Monere, e a que se acrescentou Olivais Norte.

Tratou-se no entanto de uma abordagem diferente daquela experiência inicial. O âmbito desta análise ultrapassa as obras de arte pública "que se avistam da rua", para se estender a eventuais manifestações artísticas existentes no interior de edifícios públicos, como os equipamentos escolares e de abastecimento de cada uma das áreas em estudo.

O levantamento *in loco* que alicerça a presente tese implicou portanto, romper o limite anteriormente convencionado no *projeto Monere* - a fachada - para aceder ao interior dos edifícios públicos[22], respeitados os necessários trâmites burocráticos exigidos por cada instituição. A presente tese parte desta análise e levantamento empírico, presencial e feito na primeira pessoa, que se considera base da investigação. No seu conjunto, a realização desta fase permitiu a autora recensear e registar fotograficamente edifícios e espaços públicos e intervenções artísticas, com o que constituiu um primeiro corpo de elementos a estudar.

Consulta de fontes de arquivo e cotejo de informação

O estudo deste conjunto de elementos colhidos no levantamento presencial, teria no entanto de recuar aos processos de génese espacial e de consolidação dos espaços em análise, bem como providenciar uma devida contextualização no plano internacional e nacional. A investigação centrou-se amplamente na recolha de informação em arquivos e bibliotecas, seguindo a metodologia clássica de confrontação e cotejo de dados.

Tomar como objeto a arte pública, na sua relação com os processos de consolidação do espaço era já assumir uma pesquisa estendida por fontes muito diversificadas. Por outro lado, as várias obras de arte recenseadas já tinham revelado uma sua enorme heterogeneidade, que necessariamente teria de ampliar ainda mais o leque de documentos a consultar. A quantidade de informações de que se necessitava implicou portanto o manejo de documentos de proveniências muito diversificadas:

Fontes primárias - Contratos entre a Câmara Municipal de Lisboa e artistas para realização de obras para espaços públicos[23]; Processos de Obra relativos a edifícios existentes nas unidades habitacionais em estudo; Processos internos relativos à construção de edifícios escolares; processos internos da CML de variado teor.

Legislação e regulamentação variada - decretos-lei, leis, e outros diplomas legais publicados em Diário do Governo; regulamentos gerais de construção.

Documentos administrativos e de propaganda - atas das reuniões da Câmara Municipal de Lisboa; atas da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia; atas da Comissão Municipal de Toponímia; anais da Câmara Municipal de Lisboa; folhetos propagandísticos variados de várias instituições públicas.

Peças desenhadas - projetos de desenho urbano e arquitetura.

Publicações periódicas - Revistas Municipais da Câmara Municipal de Lisboa; revistas especializadas de arquitetura, periódicos diários.

Publicações relativas a congressos e exposições - Publicações relativas a congressos de organizações como os CIAM - Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, a UIA - União Internacional de Arquitetos, a AICA - Associação Internacional dos Críticos de Arte, ou a UNESCO - ; ou catálogos de exposições como as EGAP - Exposições Gerais de Artes Plásticas.

Outras fontes - Correspondência, apontamentos pessoais e documentação variada em espólios de artistas e arquitetos.

Esta variedade de fontes, dispersos em vários arquivos, centros de documentação e bibliotecas, obrigou à sua consulta em vários locais.

Arquivos: Arquivo Municipal do Arco do Cego; Arquivo Intermédio Municipal; Arquivo Fotográfico Municipal; Gabinete de Estudos Olisiponenses; Hemeroteca municipal; Arquivo do Ministério das Obras Públicas; Núcleo do Arquivo Técnico das Construções Escolares do Ministério da Educação; Atelier-Museu Municipal António Duarte, Caldas da Rainha.

Muitas fontes consideradas fundamentais para este estudo apenas estão disponíveis em arquivos internos da CML, não abertos ao público. A sua consulta, em circunstâncias absolutamente excecionais, só foi possível graças à boa vontade dos técnicos responsáveis.

Arquivos internos da CML: Arquivo interno da Divisão de Património Cultural da CML; Arquivo interno da Divisão de Gestão de Mercados e Lojas do Departamento de Abastecimento da Direção Municipal de Atividades Económicas da CML; Arquivo interno do Departamento de Planeamento e Projetos da Direção Municipal de Habitação da CML.

Outros documentos foram ainda consultados em bibliotecas nacionais e estrangeiras:

Bibliotecas - Biblioteca Nacional; Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian; Biblioteca da Academia Nacional de Belas Artes; Centro de Documentação da Casa da

Cerca, Almada; Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, Espanha; Biblioteca do Colégio da Ordem dos Arquitetos da Catalunha, Barcelona, Espanha; Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Brasil

Finda a primeira fase de consulta em arquivos e bibliotecas, foi forçoso constatar que, se a maior parte dos documentos consultados fornecia informação satisfatória relativamente à contextualização nacional e internacional, e aos processos de urbanização e de edificação de blocos habitacionais e equipamentos, lançava muito pouca luz sobre as obras de arte pública. Todo o processo de realização das obras de arte recenseadas nos espaços da cidade em estudo, tinha deixado muito pouco rasto nos arquivos, não obstante a variedade de fontes consultadas.

Como seria de esperar, esta dificuldade prendia-se, por um lado com a natureza polimorfa daquilo que neste estudo se considera "arte pública", por outro, porque se trata de uma valorização feita agora de toda uma produção artística de pequena escala, que no seu tempo não foi considerada relevante pelos órgãos responsáveis pela sua catalogação. É que, excetuando as grandes obras de estatuária e monumentos, que têm dossiers próprios e estão documentadas em vários arquivos, toda a informação sobre a produção que este estudo abrange - obras de pequena escala, discretas, integradas na arquitetura, na fronteira com o design urbano, etc. -, além de espartilhada em vários locais, está praticamente ausente dos documentos consultados.

Se a dificuldade na obtenção de informações já se antevia à partida, a sua inexistência foi, no mínimo, desconcertante, uma vez que já se tinha conhecimento de que parte das obras em estudo teria sido submetida, em maqueta, a avaliações oficiais, por parte da CMAA - Comissão Municipal de Arte e Arqueologia da CML. É possível que a ausência destes elementos - maquetas, atas[24], pareceres - explique a omissão destas obras nas escritas da história da arte e da arte pública em particular. No caso da presente investigação, essa insuficiência de informação ditou uma inflexão no plano metodológico: o uso de fontes orais.

O uso de fontes orais

Foi justamente como forma de suprir as lacunas da investigação em arquivo, designadamente para a obtenção de informação relativa aos processos de colocação de obras de arte de mais pequena escala, que se optou pela recolha de depoimentos orais junto de artistas, arquitetos e outros técnicos, na sua maioria autores das realizações em estudo.

A realização de entrevistas como forma de recolha de informações tem sido frequentemente usada por vários investigadores no âmbito da história da arte e da arquitetura. Efetivamente, não são pouco frequentes as referências a essas entrevistas em bibliografias, embora o procedimento mais comum pareça ser a seleção de dados "objetivos" dos depoimentos, que se apresentam como "factos" no interior do texto.

O uso das fontes orais feito que este estudo propõe é bastante diferente, uma vez que nele se adapta, de forma simplificada, a metodologia da história oral, tomada de empréstimo à história social, dentro da abertura interdisciplinar que o Cer Polis defende[25]. Diferentemente da simples realização de entrevistas, a história oral é um

método consolidado, com um conjunto de procedimentos que se procurou adaptar para a realização deste estudo[26].

Considerações metodológicas

O método da história oral toma como matéria principal o testemunho oral de indivíduos. Pressupõe portanto a aceitação do princípio de que esse testemunho oral tem a mesma validade que uma fonte escrita, embora estabeleça por um lado, condicionantes a levar em conta na aceitação destas fontes, e por outro, defina um conjunto de procedimentos metodológicos que asseguram essa mesma fiabilidade.

Uma das características mais importantes e distintivas deste método é que a fonte se "constrói" conjuntamente entre investigador e depoente, no momento presente, reportando-se ambos ao passado. Trata-se de um exercício de convocação de memórias por solicitação de um inquiridor - o investigador - e deve levar-se em conta na sua apreciação a inevitabilidade de reconstruções enviesadas do passado. Em história oral essas distorções são valorizadas positivamente, afirmando-se mesmo que aquilo em que uma pessoa acredita ter acontecido é tão importante como aquilo que realmente aconteceu[27]. As memórias equívocas também são aspetos válidos da realidade que se pretende estudar.

O uso de fontes orais não se pode por isso ser tomado como manancial de dados "objetivos". Deve, sim, aceitar-se na sua fragilidade, na contingência de artefacto da memória. Estas condicionantes conferem às fontes orais, diferenças significativas relativamente às fontes de arquivo ou outras. Abandona-se portanto, a pretensão de uma suposta "neutralidade", embora sabendo de antemão que também os documentos de arquivo só aparentemente a garantem[28].

Mas o método da história oral estabelece procedimentos que permitem usar alguns dados mais concretos como factos com alguma objetividade. Em primeiro lugar o testemunho oral pode (e deve) ser registado, com consentimento prévio de quem o presta. Deve também ser integralmente transcrito, revisto pelo depoente, editado e analisado. A transcrição - que deve preservar a riqueza da fala, com todos os pequenos entusiasmos e hesitações - pode apresentar-se de forma completa ou fragmentada, de acordo com as necessidades do estudo, e dela podem fazer-se citações.

Da narrativa apresentada poderão eventualmente reter-se alguns factos "objetivos", que devem confirmar-se dentro do possível no confronto com outras fontes escritas, ou à falta destas, orais. A garantia de fiabilidade dos factos relatados por um depoente depende, como é obvio, desse confronto com outras fontes[29].

Restará sempre, no entanto, um lado extremamente subjetivo, que deve assumir-se como tal. O método da história oral é um método qualitativo e ao usá-lo está a assumir-se que não existem verdades absolutas e que todo o resgate do passado – independentemente das fontes usadas[30] – é necessariamente uma interpretação.

Adaptação do método da história oral ao presente estudo

O uso do método da história oral no presente estudo implicou uma delimitação de um grupo de depoentes composto por sete arquitetos, sete artistas, dois engenheiros, um técnico superior municipal e um técnico formador de atelier. O grupo foi-se conformando gradualmente, alargando-se muitas vezes por sugestão dos próprios entrevistados que facilitavam e propunham novos contactos. Procurou-se reunir um conjunto significativo de testemunhos, de modo a obter pontos de vista diferentes sobre as obras em estudo, embora por vezes tal não tenha sido possível[31].

Contactaram-se vinte e duas pessoas, das quais dezoito aceitaram conceder uma entrevista presencial; uma preferiu responder por carta às perguntas da investigadora; duas apenas concederam depoimentos por telefone e uma optou por não prestar qualquer depoimento.

Depoimentos presenciais: Álvaro Ponce Dentinho, engenheiro; Antero Ferreira, arquiteto; Augusto Brandão, arquiteto; Augusto Sobral, arquiteto; Carlos Duarte, arquiteto; Joaquim Castanheira, jurista GTH; Fernando Conduto, escultor; João Vasconcelos Esteves, arquiteto; Jorge Carvalho de Mesquita, engenheiro - diretor GTH; Lagoa Henriques, escultor; Laranjeira Santos, escultor; Maria Manuela Madureira, ceramista; Leonor Sena, arquiteta; Nuno Teotónio Pereira, arquiteto; Querubim Lapa, pintor; Rogério Ribeiro, pintor; Soares Branco, escultor; Venâncio Neves, técnico formador.

Depoimento por carta: Carlos Calvet, arquiteto e pintor

Depoimento telefónico: João Abel Manta, arquiteto e pintor; José Rafael Botelho, arquiteto

Recusa de prestação de depoimento: Maria Keil, pintora

Outros depoimentos orais recolhidos fora do âmbito desta metodologia: José Augusto França, historiador de arte; Noémia Cruz, escultora

De acordo com a metodologia da História Oral, seguiu-se um procedimento tipo: um primeiro contacto telefónico ou por carta solicitando uma entrevista; realização da entrevista (em uma ou duas partes) com recurso a gravador, com apresentação de termo de responsabilidade sobre o respetivo registo sonoro; transcrição da entrevista (se relevante para a investigação); envio da transcrição por carta ou por mão própria ao depoente para revisão e consentimento de publicação em anexo da presente tese; eventual introdução de acertos e correções e reenvio para nova revisão (repetindo-se estas duas fases até o depoente aprovar a transcrição definitiva).

As entrevistas foram semi-dirigidas, de acordo com um quadro de tópicos previamente definido e que se apresenta em anexo e tiveram como duração média, uma hora e vinte

minutos[32]. Tendo em conta a avançada idade da maior parte dos depoentes, optou-se por não condicionar excessivamente o seu discurso com perguntas diretas de resposta imediata, pelo que as "entrevistas" acabaram por ser, essencialmente, conversas informais. Por essa razão, adotou-se a designação "conversa", em vez de "entrevista".

Quando se julgou necessário apresentaram-se aos depoentes imagens e outros documentos sobre os quais se pretendia obter informações. Do mesmo modo, quando se entendeu pertinente, solicitaram-se entrevistas suplementares em dia diferente[33].

Nem todas as conversas foram igualmente relevantes para o presente estudo, pelo que apenas se fizeram catorze transcrições, apresentadas em anexo. A transcrição, que preservou os traços da oralidade, fez-se seguindo um conjunto de regras predefinidas e uniformes, também apresentado aos depoentes.

O confronto dos depoentes com as transcrições dos seus discursos, no momento de revisão, suscitou pontualmente algumas reações desfavoráveis por causa dessa marca da oralidade[34], ou por defeitos da própria transcrição decorrentes de falhas na gravação[35].Todas as transcrições apresentadas em anexo e citadas ao longo da presente tese foram revistas e aceites pelos depoentes e correspondem às versões finais, com o resultado das suas correções[36].

Outros procedimentos metodológicos foram, posteriormente, a depuração das informações recolhidas e construção de grelhas de análise para cruzamento das informações recolhidas. Procurou-se, na medida do possível, a confrontação dos factos mais objetivos relatados pelos depoentes com fontes escritas, com outro tipo de fontes e documentos.

Se a escolha deste método se fez inicialmente perante a insuficiência das fontes de arquivo sobre as obras de arte pública, a especificidade deste tipo de fonte permitiu abranger na investigação alguns aspetos relacionados com as vivências artísticas da época, que foram de grande utilidade para contextualizar os fenómenos estudados e que vieram inevitavelmente conferir a este estudo uma dimensão humana que não se antevia à partida.

Convém, no entanto deixar bem claro que a recolha de depoimentos e o método da história oral não foram preponderantes na presente investigação. Pelo contrário, esta assentou essencialmente em documentos de arquivo, aos quais a recolha de fontes orais veio acrescentar e contrapor informação em falta. Como a leitura desta tese dará conta, os diferentes métodos e fontes utilizados fizeram pontualmente oscilar o texto entre uma teia de factos correlacionados e aparentemente mais "objetivos", construídos com base em documentos de arquivo, e o domínio do testemunho aparentemente mais "subjetivo". Esta mudança de registo é assumida na escrita do texto.

Metodologias CER Polis - atlas e linhas de tempo

No decurso da investigação foram ainda realizados vários atlas e linhas de tempo, dentro dos procedimentos habituais do Cer Polis. Alguns são apresentados em anexo.

v. estrutura do trabalho

A presente tese divide-se em cinco partes.

A primeira é esta introdução geral, onde se apresenta o trabalho de investigação realizado, referindo o seu ponto de partida, o seu objeto de estudo, os seus objetivos e questões de partida, as metodologias usadas, a estrutura da tese e onde, finalmente se faz uma breve contextualização e justificação do tema em estudo.

Nas segunda, terceira e quarta partes estuda-se tão detalhadamente quanto possível, todo o processo de formação e edificação das áreas em estudo: Alvalade; Olivais Norte e Olivais Sul.

Em cada uma das áreas é estudado o seu plano de urbanização - ou, na sua ausência, documentos similares cronologicamente próximos do mesmo - de que se analisam as linhas mestras - compreendendo princípios orientadores como a unidade de vizinhança ou o zonamento funcional; os esquemas operativos como os sistemas viário e pedonal; a distribuição de habitação e equipamentos e prestando particular atenção ao modo como se configuram os espaços públicos, contexto provável para a aparição de arte pública, elemento central neste estudo.

São também estudados, em cada uma das área analisadas, os processos de edificação, também estes diferentes entre si, no modo como se desenrolam no tempo (mais ou menos concentrados), no numero de intervenientes e no grau de fidelidade ao plano de urbanização inicial. Procuram-se entender as vicissitudes no cumprimento dos desígnios do plano e eventuais inflexões na sua orientação.

Tendo em conta aqueles processos de conformação do espaço, este estudo incide finalmente sobre as obras de arte pública existentes nestas áreas, tomando como referência a ampla definição do Cer Polis. Consideram-se não apenas as obras que se avistam da rua, e que se reconhece dotarem de sentido os lugares, mas também todas as intervenções existentes no interior de edifícios públicos, como escolas, ou piscinas[37]. Procura-se portanto enquadrar a obra de arte nos seus contextos urbanos e arquitetónicos.

A sequência de análise em três fases - plano de urbanização, edificação e participação artística[38] - é seguida nas três áreas de estudo, correspondendo em cada uma delas a três capítulos. Abre-se uma exceção na Parte 3 - Olivais Norte onde, por se tratar de um processo em que a feitura do plano de urbanização e edificação ocorreram de forma muito concentrada no tempo e nos agentes envolvidos, estes dois momentos são abordados unitariamente num mesmo capítulo.

As Partes 2, 3 e 4 são precedidas e sucedidas por introduções e conclusões parciais, onde se procura dar resposta à primeira pergunta de partida desta tese - entender quais foram e como se articularam, em cada uma das três áreas escolhidas, os processos de génese espacial e de edificação e como a obra de arte pública com eles se relaciona.

Esta tese é finalizada com uma síntese onde se pretende ir ao encontro da segunda questão de partida . Ler transversalmente o modo como a obra de arte pública evolui num período de duas décadas, enquanto conformação plástica que responde a um conjunto de intenções, e na sua relação com os modos de pensar e edificar a cidade.

Pretende-se aferir a sua evolução no processo de entrada dos ideários modernos no espaço urbano e na produção arquitetónica - com a desagregação do vocabulário urbano da cidade tradicional e o abandono da estética promovida pelo regime -, e depois no progressivo desvanecimento desses ideários - com a gradual tensão entre o racionalismo moderno, as correntes ditas "orgânicas" e outras formas de pensar o espaço e a arquitetura.

vi. documentos auxiliares e anexos

Em anexo apresentam-se os seguintes documentos:

anexo 1 - conversas transcritas e quadros de focos usados na realização das mesmas

anexo 2 - listas de participantes em congressos e signatários da petição de 1953

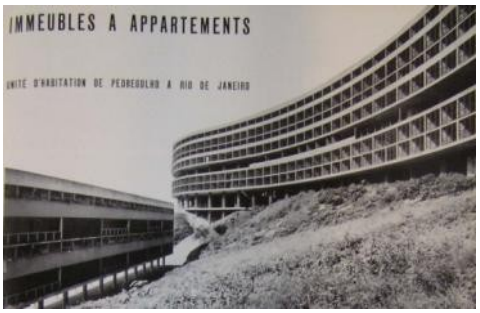
anexo 3 - plantas de localização do sistema viário

anexo 4 - linhas de tempo relativas à edificação de cada uma das unidades estudadas

anexo 5 - linhas de tempo relativas à evolução da obra de arte pública comentada na síntese conclusiva final

anexo 6 - tabela geral de referência com as cento e noventa e cinco obras referidas nesta tese. Ao longo do texto indicam-se a cinzento – [1] – os números de ordem de cada obra para facilitar a sua consulta.

1



2

3

imagens 1 | Ministério da Educação e Saúde Rio de Janeiro, 1936
imagens 2 | Complexo residencial do Pedregulho, Rio de Janeiro, 1947, arquiteto Affonso Eduardo Reidy, azulejos de Cândido Portinari
imagens 3 | Complexo da Pampulha, Belo Horizonte, 1942, arquiteto Óscar Niemeyer, azulejos de Cândido Portinari

vii. justificação do tema em estudo

A escolha das áreas residenciais e a sua relação com a arte pública como objeto de estudo responde à intenção de estudar um campo de produção caro ao movimento moderno e de aferir o possível interesse que os artistas teriam pelo universo do cidadão comum.

A habitação tinha sido o campo preferencial do urbanismo e dos arquitetos modernos durante os anos de afirmação da sua doutrina[39]. Limitados a um debate essencialmente especulativo e teórico antes da Segunda Grande Guerra, é com o fim do conflito mundial e com a urgência máxima de produzir habitação que as suas ideias são postas em prática. Em boa parte dos programas de reconstrução abdicou-se dos modelos de urbanismo prevalecentes na Europa de entre guerras para abraçar os ideários modernos.

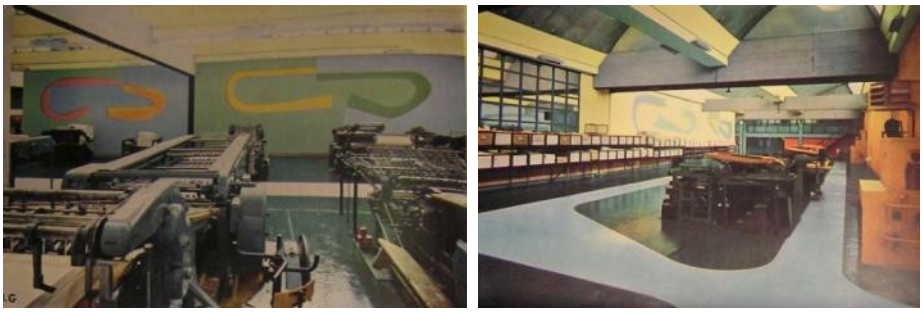
Neste momento, são alguns dos pioneiros do movimento moderno, como J. L. Sert[40], S. Giedion, W. Gropius e Le Corbusier e outros como André Bloc, a defender a "*síntese das artes maiores - arquitetura, pintura, escultura*", como forma de contrariar simplificações redutoras das suas próprias doutrinas.

As ideias de "síntese" ou "integração" das artes tinham precedentes diretos no pensamento e práticas das primeiras vanguardas do século XX, em movimentos como o Construtivismo, o Neo Plasticismo, o Futurismo, ou em experiências como a Bauhaus, nas suas propostas de contaminação disciplinar, perspetivando a participação do artista em amplos contextos de atuação e esbatendo limites entre artes maiores e artes menores, entre arte e indústria e entre arte e arquitetura[41].

Estas ideias, que se retomam agora, justificando-se como compromisso ativo do artista num mundo em reconstrução, traduzem-se numa arte tendencialmente abstrata, que se opõe abertamente ao realismo socialista[42], e que se pretende "integrada" na arquitetura e na cidade[43].

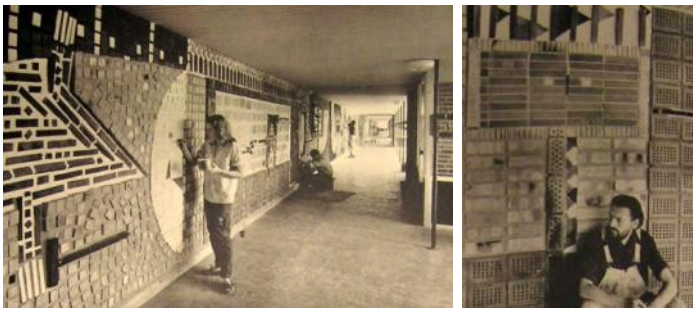
Um exemplo já tinha sido dado pelos brasileiros, como Lúcio Costa, Óscar Niemeyer; Affonso Reidy, entre outros, que partindo das lições de Le Corbusier, haviam entretanto empreendido uma pesquisa arquitetónica de grande plasticidade e originalidade e que reservava um papel novo ao artista. Na experiência brasileira[44], que se afirmava em obras como o Ministério de Educação e Saúde[45], o Complexo da Pampulha ou o Conjunto Residencial Pedregulho[46], o artista diluía a sua intervenção no espaço físico, na arquitetura, no desenho urbano e na paisagem, reinventando materiais tradicionais como o azulejo, a que os portugueses seriam particularmente sensíveis. [imagens 1; 2; 3]

Na Europa e na América do pós-guerra, o tema da "síntese" das artes ocupava páginas de revistas da especialidade[47]; era objeto de monografias temáticas[48]; era tomado como objetivo primeiro de associações de artistas, como o *Groupe Espace*[49]; e marcava os debates nos CIAM - *Congrès internationaux d'architecture moderne*[50], no MoMA - *Museum of Modern Art*[51], na UNESCO[52], ou na AICA - Associação Internacional dos Críticos de Arte[53]. Foi ainda debatido na UIA - União Internacional dos Arquitetos, num único congresso curiosamente realizado em Lisboa, em 1953, e que traria efetivas consequências na produção de arte pública da capital.



4

5



6

imagens 4 | Tipografia em Tours, arquitetos B. Zerhfuss, J. Rochelle, e fábrica Mame em Tours, 1952 arquiteto B. Zehrfuss, pinturas murais de Edgar Pillet

imagens 5 | *Ägget* (Ovo) e outras esculturas lúdicas para crianças nos parques infantis de Estocolmo, 1951, Egon Moller Nielsen

imagens 6 | Mosaico numa escola em Vallingby, perto de Estocolmo, 1954, arquiteto Helge Zimdal Sar, escultores Elis Eriksson; Anders Liljefurs; Sven Erik Fryklund; Egon Moller-Nielsen

No debate convergiam várias ideias com designações ligeiramente diferentes, que matizavam um pouco o seu sentido. Além de "síntese" das artes, que parecia herdar do romantismo a ideia de obra de arte total[54], propondo um reencontro entre as várias artes encaradas em pé de igualdade, eram também defendidas a "integração" das artes, que por vezes significava a aceitação da orientação por parte do arquiteto sobre os artistas; ou ainda a "conjugação" das artes, defendendo um trabalho conjugado em que cada artista desse o seu contributo de forma justaposta. Destas várias interpretações decorriam também algumas diferenças no modo de encarar a participação do artista no espaço edificado, embora a argumentação predominante fosse a de que o artista deveria intervir desde o início do processo criativo[55], antecipando muita da atual valorização da interdisciplinaridade na produção do espaço[56].

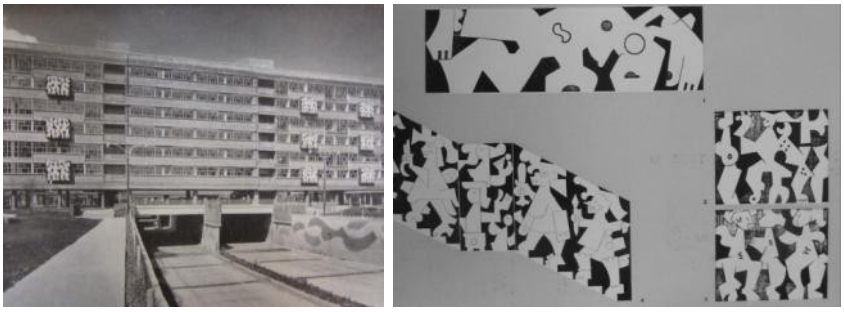
Com o passar do tempo, esta relação arquiteto-artista, inicialmente mais centrada no plano da arquitetura, ou da "monumentalidade moderna"[57], encarou-se em âmbitos cada vez maiores, como o desenho urbano em grande escala. No mesmo sentido, a participação do artista foi deixando de se resumir a contextos físicos de atuação e a objetos concretos para se traduzir progressivamente numa interação continuada com arquitetos e urbanistas ao nível dos processos de génese espacial[58]. Com o tempo a própria expressão de "síntese" das artes perdeu importância, deixando de se usar para designar a participação dos artistas no espaço edificado, que não obstante, continuou a verificar-se.

É ainda uma ideia de "síntese" das artes que se invoca e tenta nas grandes sedes de instituições mundiais criadas no contexto do pós-guerra, a da UNESCO em Paris [1952-1958] ou a da ONU em Nova Iorque [1950]; e nas cidades de fundação modernas, como Chandigarth [1951] e Brasília [1956-1960]. No entanto o seu alcance transcende desde logo essas obras de grande visibilidade internacional e também a dimensão monumental. Um sentido de premência na participação ativa do artista no mundo a (re)construir no pós-guerra abriu caminho a uma produção diferente, mais "integrada" que necessariamente se afastava da ideia de autonomia da arte moderna[59]. É neste contexto que, a partir da década de 1950, em vários países europeus e americanos muitos artistas trabalham para unidades habitacionais, espaços públicos centrais de *new towns*, parques infantis, hospitais, escolas e mesmo fábricas, muitas vezes em estreita articulação com arquitetos e projetistas urbanos. [imagens 4; 5; 6]

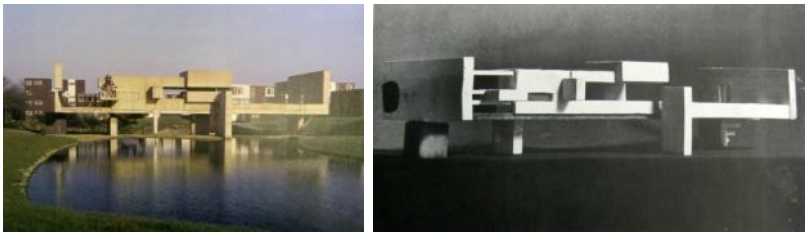
De entre todas estas experiências, talvez tenham sido as intervenções que se situam no universo da habitação em sentido lato, a parte de cidade que responde à mais básica, mais humana, mais permanente e universal - habitar -, as que mais cativaram esses artistas socialmente comprometidos. [imagens 7; 8]

Cruzar habitação e arte pública é encontrar o campo onde convergem os desígnios maiores do urbanismo e arquitetura modernos, mas também de um importante sector da arte produzida no século XX que de algum modo operacionaliza o contributo daquelas correntes de vanguarda no pós-guerra e o torna acessível às massas.

A autora desta tese acredita que o estudo sistemático da produção artística em contextos residenciais, fabris, ou escolares, nos antípodas dos círculos institucionais, abriria caminho a uma reavaliação do contributo do movimento moderno para a história da arte pública.



7



8

imagens 7 | Centro Urbano Presidente Juárez, 1952, Cidade do México, arquitetos Mário Pani, Salvador Ortega Flores, artistas Carlos Mérida, German Cueto

imagens 8 | Peterlee New Town, habitações em Southwest 5, 1 e 3 - arquitetos Theo Marsdem, Peter Daniel e Frank Dixon, pintor Victor Pasmore (trabalho em equipa a partir de 1954); Maquete do Pavilhão Apollo e Pavilhão Apollo, 1969, Sunny Blunts, Victor Pasmore

A escolha deste tema, e da sua aplicação no contexto lisboeta, esbarra inevitavelmente com o lastro oficial nos procedimentos e modos de encomendar e controlar as obras de arte pública da cidade de Lisboa e ainda com resistências éticas e estéticas de alguns artistas, que resultaram naturalmente em várias ambiguidades. No entanto, acompanhar a entrada dos ideários modernos e estudar esta produção fragmentária e dispersa é ir ao encontro de possíveis fugas ao figurino oficial, que podem matizar a ênfase geralmente concedida à produção de estatuária no período do Estado Novo.

Esta tese demarca-se assim de outras obras que, ao estudar períodos de tempo próximos ou coincidentes, e mesmo adotando uma perspetiva panorâmica e ampla, só parcialmente abordam esta produção artística de menor dimensão.

Este é o caso da abrangente e exaustiva tese de doutoramento de Margarida Acciaiuoli, O*s anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes "restauração" e "celebração*"[60] - centrada nas grandes obras do regime, nas políticas de obras públicas, nas exposições que dão a imagem do país no exterior e, essencialmente, na escultura como estatuária.

É também o caso da tese de doutoramento de Helena Elias, *Arte Pública e Instituições do Estado Novo – Arte Pública das Administrações Central e Local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)*[61]. Embora a detalhada análise que a autora faz dos vários mecanismos de encomenda pelas instituições oficiais do Estado Novo conduza necessariamente ao estudo dos "motivos decorativos" de encomenda municipal a partir de 1954 - termo administrativo por que eram designadas muitas das intervenções que também constituem o objeto da presente tese - estes não são contudo o foco central da sua análise, sendo a perspetiva sobre o tema naturalmente diversa. Este é, no entanto, um dos raros estudos em que esta produção artística de menor dimensão é referida enquanto arte pública.

É ainda o caso da tese de doutoramento de José Guilherme Abreu, *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998) - Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*[62]. Não obstante assumir uma perspetiva crítica e emancipada das teorias prevalecentes de linhagem anglosaxónica relativamente ao conceito de arte pública - validando em particular a ideia de "monumentalidade moderna" -, o facto de tomar sempre a ideia de monumentalidade como núcleo conceptual a partir do qual afere os debates, teorias, as experiências em análise, leva-o a considerar a experiência artística integrada na arquitetura como mera "*alternativa ao pedestal*"[63], uma vez fracassada a via monumental no pós Segunda Guerra. Neste seu estudo, o autor não valoriza portanto a emergência de uma intencionalidade artística "moderna" vocacionada para um entrosamento no quotidiano do cidadão comum, que se traduz em intervenções mais prosaicas e de menor dimensão.

No mesmo sentido, o presente estudo demarca-se de outros trabalhos académicos que também abordam de forma incisiva a monumentalidade, como a tese de mestrado de Gerbert Verheij, *Monumentalidade e Espaço Público em Lourenço Marques, Dois casos de estudo*[64], obra que, para mais, concerne um contexto geográfico bastante diverso relativamente àquele que este estudo abrange.

Esta tese afasta-se também de obras como as teses de mestrado e de doutoramento de José Pedro Regatão[65]: *Arte pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano*, e *Escultura Pública na Cidade de Lisboa 1974-2004*.

Embora na sua tese de doutoramento reconheça referências antigas ao termo "arte pública" (citando a tese de José Guilherme Abreu), José Pedro Regatão parece subscrever em ambas as obras a linha de argumentação mais frequente entre os autores anglosaxónicos, que situa a emergência do referido conceito na década de 1960 e o relaciona com a falência do monumento público tradicional.

Em *Arte pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano,* embora o autor faça efetivamente uma síntese do pensamento urbanístico na definição do espaço da cidade ao longo dos séculos, este parece ser apenas um dos aspetos em que enquadra genericamente a produção de arte pública, não sendo seu objetivo estudar a articulação entre espaço da cidade e obra de arte. Já nas breves considerações que tece relativamente à produção de estatuária durante o Estado Novo, José Pedro Regatão apenas refere obras de carácter monumental.

O mesmo acontece na sua tese de doutoramento, *Escultura Pública na Cidade de Lisboa 1974-2004* em que, excetuando as referências às obras de Fernando Conduto para edifícios modernos e à intervenção integrada de Artur Rosa na sede da Fundação Calouste Gulbenkian, apenas aborda a grande escultura de vulto.

Saliente-se no entanto que em nenhuma das obras o período de tempo em análise é coincidente com o deste trabalho académico. Estas observações não visam portanto apontar lacunas nas obras de José Pedro Regatão, mas sim evidenciar a sua diferente perspetiva sobre o que pode ser "arte pública" e consequentemente a sua diferente abordagem.

Como se referiu, por aceitar a ampla definição de arte pública usada no Cer Polis, a autora aceita como objeto de estudo e como "arte pública" um leque muito variado de intervenções artísticas que não decorre da clássica contraposição entre "arte pública" e monumento tradicional.

Por se debruçar sobre um conjunto de intervenções artísticas muito heterogéneas, e para mais abordadas na sua relação com o desenvolvimento urbano e arquitetónico, esta investigação apresenta por isso características muito diferentes dos estudos que se focam na monumentalidade, como se referiu, mas também na escultura pública enquanto manifestação preferencial de "arte pública", independentemente do seu enfoque analítico.

Este é o caso da tese de doutoramento de José Manuel da Silva Teixeira, *Escultura pública em Portugal, Monumentos, Heróis e Mitos (Séc. XX)*[66], estudo que visa no seu conjunto uma sistematização morfológica, compositiva e simbólica da produção escultórica nacional ao longo do século passado.

É também o caso da tese de doutoramento de Lúcia Almeida Matos, *Escultura em Portugal no século XX (1910-1969)*[67], que relaciona a produção escultórica de vulto com os seus contextos de produção e reflexões críticas no plano nacional e internacional. Graças ao facto de adotar essa perspetiva ampla e comparada, Lúcia Almeida Matos refere as questões da "síntese" ou "integração" das artes e o eco que tiveram entre nós, designadamente nas reformas do ensino artístico e nos esforços coletivos dos artistas no contexto das EGAP para convencer as autoridades a instaurar uma prática regular de encomenda artística em edifícios municipais, temas também abordados no presente estudo. No entanto, e apesar de enumerar exemplos de obras integradas no percurso de alguns artistas, esta não é naturalmente, uma vez mais, tónica do seu estudo.

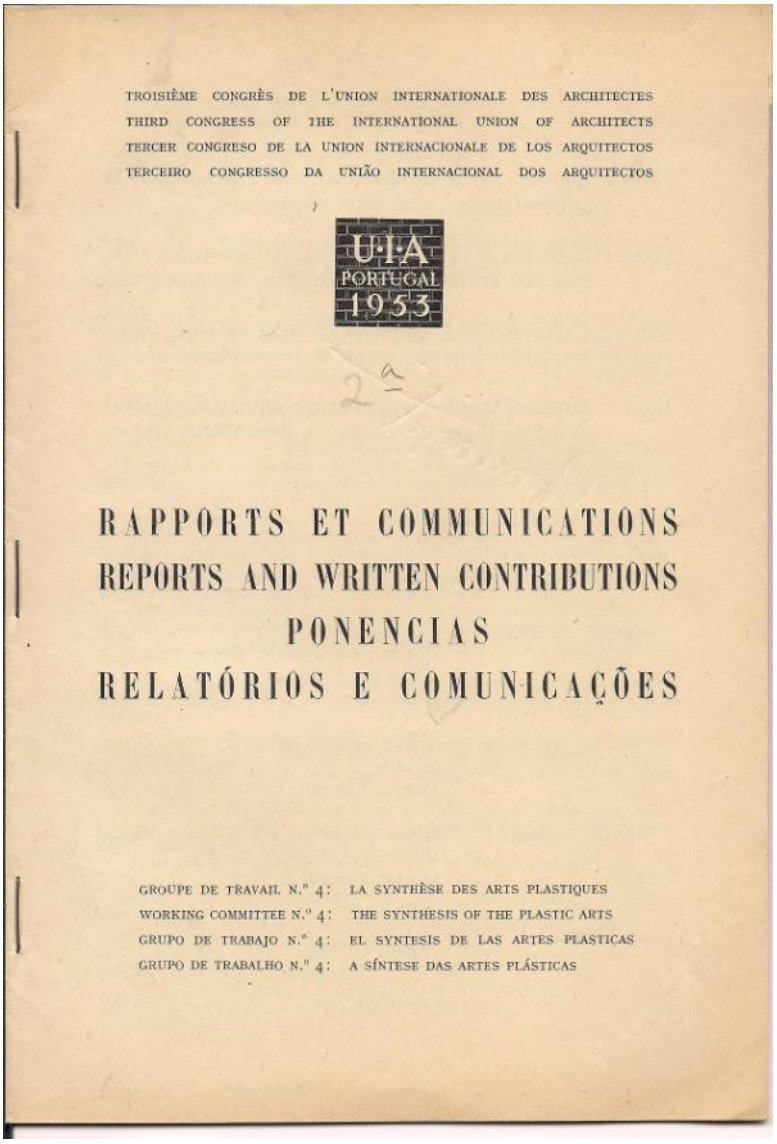
Esta tese demarca-se ainda de obras académicas que, ao abordar áreas amplas como "escultura" ou "arte pública" se movem em universos estéticos concretos, como as teses de mestrado de Sílvia Câmara, *Abstracção e escultura em Portugal: História de um encontro adiado*[68], ou de Pedro Alegria, *A Arte Op na arte pública em Portugal*[69].

Breves pontos de contacto poderão encontrar-se na investigação desenvolvida por Ana Tostões - *Os Verdes Anos na Arquitectura dos Anos 50*[70], ou *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*[71] que, centrada no âmbito da arquitetura, tem continuamente referido, embora de forma muito sintética, a questão da "integração" das artes na década de 1950.

Uma relação pode ainda estabelecer-se com o recente trabalho de Bárbara Aniello, *A Casa da Rua de Alcolena, História, Mistério e Símbolo*[72]. Centrado numa moradia concreta e nas obras de arte nela integradas - o que já de si significa uma abordagem muito diferente em termos de escala e de detalhe de análise - esta obra difere essencialmente da presente tese de doutoramento pelas suas implicações esotéricas profundas, aqui completamente ausentes.

U·I·A
PORTUGAL
1953

9



10

imagens 9 | O presidente da república general Craveiro Lopes e Sir Patrick Abercrombie à entrada da assembleia; a conferência de Sir Patrick Abercrombie

imagens 10 | Relatórios e comunicações do grupo de trabalho nº4 *A Síntese das Artes Plásticas*

viii. breve contextualização

O congresso da União Internacional dos Arquitetos

A realização do congresso da UIA – União Internacional dos Arquitetos em Lisboa, em 1953, verdadeira lufada de cosmopolitismo, traz a Lisboa o debate sobre a "síntese" das artes que então se travava na Europa e na América [imagens 9; 10]. Não por acaso, entre as várias exposições paralelas que integravam o seu programa[73] estava uma exposição da moderna arquitetura brasileira, precedida por uma importante palestra[74].

As experiências modernas brasileiras impressionam então profundamente os portugueses, porque lhes permitem por um lado encarar o seu próprio passado, erudito ou popular, sem a carga historicista da estética oficial[75], e por outro lado encontrar uma proposta moderna, madura, em que arte e arquitetura se conjugam, retomando e reintegrando materiais e técnicas portuguesas como o azulejo e a calçada portuguesa[76]. [imagens 1; 2; 3]

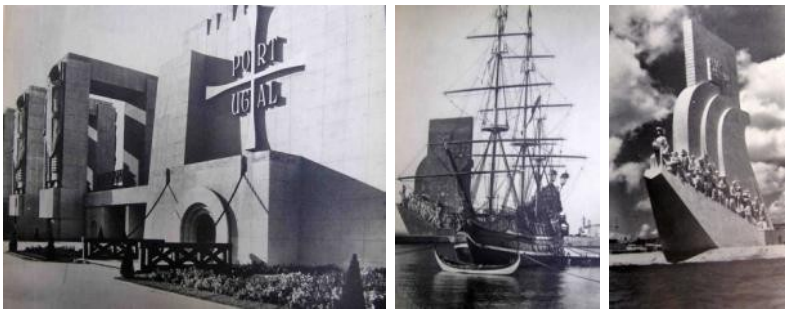
A essa nova forma de articulação entre arte, arquitetura e paisagismo, somava-se um renovado olhar sobre o um passado artístico e arquitetónico, que em parte era comum. De todas estas experiências, o azulejo parece ter colhido a atenção dos portugueses que embora já tivessem tentado a sua atualização e integração na arquitetura[77], encontram na moderna proposta azulejar dos brasileiros, com Portinari[78] à cabeça, um modelo "*a copiar*"[79].

Os debates do congresso [80] revelaram uma certa tensão entre o bloco de leste, representado pela arquiteta polaca Helena Syrkus [81] e o professor Mordvinov, representante da URSS, e os países ocidentais, em contexto de guerra fria. Em Lisboa, o professor Mordvinov, escusando-se ao debate, apresentou uma comunicação à parte denominada *Arte e Realismo* onde, não abandonando a expressão "síntese" das artes, condenava toda a arquitetura funcionalista e toda a arte abstrata, expondo os princípios basilares da participação do artista nas obras públicas no quadro do realismo socialista, doutrina oficial do estado soviético e em antagonismo estético com as propostas modernas[82].

Por outro lado estava a leitura dominante na UIA, a defesa de uma arte abstrata integrada na arquitetura moderna com relações evidentes com o pensamento e práticas das vanguardas[83]. André Bloc, diretor da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, a mais lida entre os portugueses[84], e um dos mais destacados oradores do congresso veio dizer que os "*problemas da plástica*" nunca deveriam ser negligenciados, nem mesmo nas construções mais modestas e de reduzido orçamento, como as fábricas [85] [imagens 4] ou, justamente, os programas de alojamento social[86].

Outra questão em debate, diretamente relacionada com esta e com consequências diretas no contexto lisboeta, foi a dos sistemas percentagens para obras de arte a incluir no custo total dos edifícios públicos, prática já adotada em alguns países europeus[87]. Não obstante a questão não ter reunido consenso entre os participantes, o grupo de trabalho sancionou este tipo de subvenções nas suas resoluções finais, encorajando o estabelecimento de programas de *percentagem para arte* nos vários países membros da organização[88].

11



12

13

imagens 11 | Grupo decorativo para a Cidade Universitária de Coimbra, 1944, António Duarte; estátua de D. Dinis, 1943, Francisco Franco, Cidade Universitária de Coimbra e estátua de Diogo Cão, Canto da Maia, 1956,Vila Real

imagens 12 | Exposição do Mundo Português - pavilhão da Fundação; nau Portugal e Padrão dos Descobrimentos na sua versão efémera. Padrão dos Descobrimentos, versão definitiva inaugurada em 1960

imagens 13 | Liceu D. João de Castro, 1943, arquiteto Cottinelli Telmo/José Costa e Silva

Estas mesmas recomendações finais, reforçavam o entendimento de "síntese" das artes, como colaboração entre arquiteto e artista, salvaguardando as condições para que essa colaboração se fizesse em pé de igualdade e desde as fases iniciais do processo criativo[89].

O congresso da UIA em Lisboa e as suas exposições paralelas vieram propor um conjunto de premissas novas para a participação do artista no espaço da cidade e diferentes coordenadas estéticas para essa participação, agitando os modos de pensar e produzir arte no espaço público na capital. Contextualizar essa produção artística - a que antecede a realização do congresso e a que permanece por vários anos, matizando-se com novas ideias - implica levar em consideração dois domínios diferentes.

Trata-se, por um lado, de mapear no âmbito dos organismos oficiais e dentro do seu horizonte estético e ideológico, os modos e tipologias de intervenção do artista nos espaços e edifícios públicos da cidade e, por outro, de sinalizar a progressiva resistência que largos sectores de artistas e arquitetos começam a opor a essa produção hegemónica, criando uma alternativa estética e ideológica à arte do regime. Esta alternativa não chega a concretizar-se enquanto arte pública, mas configura uma diferente predisposição para intervir no espaço público, que se acredita estar na origem de algumas das intervenções estudadas nas partes 2, 3 e 4 desta tese.

A arte pública e o Estado Novo

Desde os primeiros anos de existência do Estado Novo que se gerara uma relação de cumplicidade entre arte e poder. Não apenas vários artistas se mostraram imediatamente disponíveis para colaborar com o novo regime[90], como este, à semelhança de outros regimes autoritários, cedo reconheceu a utilidade do contributo de pintores e escultores quer na sua política de obras públicas, quer ao serviço da propaganda[91].

António Ferro, à frente do o SPN/SNI – Secretariado de Propaganda Nacional/Secretariado Nacional de Informação[92], instituíra a figura do moderno artista-decorador, o "*grande semeador de beleza*", "*o grande cenógrafo da vida*"[93], envolvido nas várias atividades de propaganda, geralmente efémeras, promovidas no âmbito da *política do espírito*[94]. Cooptando os artistas mais atualizados e informados, Ferro constituíra equipas de decoradores[95] que tinham um campo de ação alargado e sem rótulos disciplinares definidos, intervindo desde o desenho de objetos e espaços à conceção de celebrações e acontecimentos[96].

Se as atividades do secretariado pressupunham uma intromissão na vida quotidiana[97], não descurando sequer a decoração da habitação particular[98], algumas implicavam interferências na estética urbana que configuravam um modo próprio de o artista intervir ou operar no espaço da cidade. Este era o caso das campanhas, mais ou menos efémeras, de estetização arquitetónica e urbana, designadamente as pousadas turísticas, a "*Aldeia mais portuguesa de Portugal*" ou, sob o lema "*a rua é o teatro dos pobres e a biblioteca dos iletrados*", os concursos de decoração de montras de estabelecimentos de luxo da cidade de Lisboa (entre 1941 e 1951)[99].

Por outro lado, a conceção e montagem das exposições de que o SPN/SNI foi prolífico agente, em Portugal[100] e no estrangeiro[101], requeria construções marcantes onde o

contributo dos artistas era indispensável, sendo seguramente um dos campos de atuação onde mais se reconhecia a vantagem de um trabalho conjunto entre artista e arquiteto.

O ambiente de emulação que lhes era próprio favorecia por outro lado a procura de soluções inovadoras e novas linguagens, levando a que, além das variadas obras de arte avulsas que sempre se exibiam, as exposições fossem verdadeiros balões de ensaio no domínio da colaboração entre artista e arquitetos, não raras vezes precedendo realizações conjuntas de pedra e cal.

A famosa exposição do Mundo Português, realizada em 1940[102] no âmbito das *Comemorações do Duplo Centenário da Independência e da Restauração*, foi de tudo isto o exemplo mais significativo, dada a dimensão do projeto, a sua ambição artística e o número de profissionais a quem serviu de escola[103]. A exposição era o exemplo da articulação possível entre uma arquitetura musculada, que cristalizava então o seu formulário nacionalista e historicista, com uma estatuária e uma pintura arcaizantes, na produção de uma imagética monumental[104] que se traduziria depois na produção arquitetónica e urbana da década de 1940. [imagens 12]

A propagação desta imagem deveu-se em grande medida à política de Obras Públicas do regime, o outro campo de recrutamento oficial dos artistas. É durante a década de 1940 que a estética oficial do Estado Novo no plano arquitetónico, urbanístico e artístico se define e consolida por mão de Duarte Pacheco, que no início da década acumula funções de ministro das Obras Públicas[105] e de presidente da CML. Arquitetonicamente trata-se de um estilo de referências historicistas ou regionalizantes que se difunde por todo o país, através de figurinos de edificação[106]. Urbanisticamente traduz-se em grandes intervenções urbanas, ou arquitetónico-urbanas, que instauram ou reforçam o caráter monumental do espaço, recorrendo frequentemente ao vocabulário urbano tradicional[107].

As grandes operações urbanísticas então promovidas em algumas cidades, ou os novos equipamentos - liceus, tribunais[108], hospitais, etc. – que se iam construindo nas capitais de distrito, levavam a marca desta produção artística pública, que assim se disseminava por todo o território nacional[109].

O Estado Novo promove uma arte pública como elemento sumptuário ou legitimador, cuja lógica de pontuação se direciona para espaços e edifícios de representação. Se a dotação de verbas específicas para "decorações" em edifícios públicos, iniciada em 1932-33, aquando da primeira passagem de Duarte Pacheco pela pasta das Obras Públicas[110], se tornaria prática recorrente durante toda a vigência do Estado Novo[111], a produção de estatuária foi porventura o campo de produção artística mais favorecido pelo regime, depois do cânone instaurado pelo "Zarco" de Francisco Franco[112], que marcou toda esta produção, a que o regime chamou de "*idade de ouro*"[113]. [imagens 11]

Sempre vinculada à encomenda oficial, a produção escultórica de grande escala manter-se-ia limitada à convencional função comemorativa, ao reportório historicista e a uma linguagem arcaizante, intencionalmente fora do seu tempo histórico que só seria discretamente ultrapassada nos últimos anos do regime[114].

O grupo de escultores que ajudara a consolidar a "época de oiro" da estatuária portuguesa manteve-se ativo até décadas de 1960 e 1970, absorvendo a maior parte das encomendas públicas, deixando entre os escultores jovens - principalmente naqueles

que gostariam de colaborar com o Estado Novo - o sentimento de que só lhes eram dadas "*raspas*" ou "*côdeas*"[115].

> *"Isto era assim: quando eu andava a estudar havia um naipe de escultores, que eram o Martins Correia, o Leopoldo de Almeida, o António Duarte, o Barata Feyo… Era um grupo grande de escultores e as esculturas quando eram distribuídas, se havia esculturas por distribuir, era quase sempre a essa gente. Os novos estavam a começar e lá apanhavam uma cabecinha ou outra coisa qualquer assim pequenina para adoçar a boca, mas o grosso de toda a estatuária [era realizado pelos mais velhos]. (...) ...de facto era sempre… 'esta é para o Leopoldo, aquela para o António Duarte' e todos eles tinham imenso trabalho e tinham imenso pessoal, o que é óbvio"*[116]

> *"Toda a escultura civil, se reparar em Lisboa, toda a escultura de grandes dimensões era dada ao Leopoldo de Almeida, ao António Duarte, ao Barata Feyo, enfim. De modo que nós [os escultores jovens] apanhámos assim quase umas 'raspinhas'*[117]

> *"Os mais velhos, que eram muito mais velhos. Era o Leopoldo que era muitíssimo mais velho que eu, era o Martins Correia que era muito mais velho e era o António Duarte, que morreu com 90 anos. Eram todos muito mais velhos e até lhes chamávamos a todos os 'escultores do Estado'. Eram eles que faziam tudo"*[118]

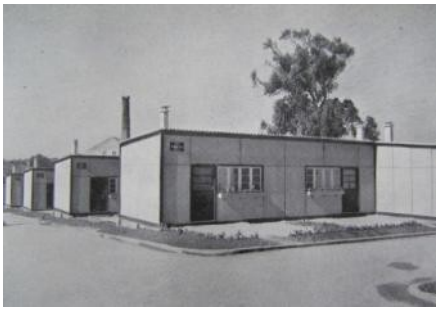
> *"[As grandes encomendas] iam para os escultores consagrados e nós apanhávamos as 'côdeas'"*[119]

A estética hegemónica, voluntariamente seguida ou imposta a artistas e arquitetos[120] difundia-se partindo da capital para todo o país, mas dependia do controlo apertado de toda a encomenda destinada ao espaço público, feito através das várias instituições[121].

Pela relevância que têm, enquanto antecedentes de coordenadas estéticas e políticas opostas, para o estudo das áreas residenciais que são objeto desta tese, devem ser salientadas duas importantes áreas de atuação das Obras Públicas durante a década de 1940 em todo o país: os programas de construção de liceus e os programas de habitação social, contrapondo-se à habitação de luxo.

A questão dos liceus é bem elucidativa, não apenas da evolução no plano arquitetónico e artístico, mas desde logo de uma leitura hierárquica das instituições e de como a arte com ela se relacionava. A meio caminho entre o ensino primário, cujas construções tipificadas por regiões tipo e completamente omissas em obras de arte, se erguiam por todo o país[122], e os grandes programas das cidades universitárias, que reuniam arquitetos e artistas mais consagrados em obras muito ricas de participação artística[123], os liceus representavam um patamar intermédio, mas suficientemente importante para ser objeto de projetos de arquitetos diferenciados de cidade para cidade e para se considerar progressivamente a inclusão de obras de arte.

14



15

16

imagens 14 | Bairros de casas económicas de 1933 - Ajuda e Belém/Terras do Forno
imagens 15 | Bairro de casas desmontáveis da Quinta da Calçada, 1938
imagens 16 | Bairro de casas para famílias pobres do Caramão da Ajuda, 1945

Se o anterior programa de construção de liceus lançado pelo governo da ditadura militar em 1928[124] se caracterizou ainda por algumas construções de traço modernista – incluindo por exemplo o famoso liceu de Beja, de Luís Cristino da Silva, com uma grande pintura naturalista no átrio segundo um cartão de Dórdio Gomes[125] – já os liceus do *Plano de 1938*, materializados em várias cidades do país entre 1939 e 1952[126], consolidarão em todo o país a estética do regime, veiculando os seu valores e símbolos, em conjuntos que se pautavam por uma forte unidade de conceção urbanística e arquitetónica[127]. [imagens 13]

Edifícios isolados, de grande carácter cenográfico, neles se deu preferência às plantas centralizadas e fechadas sobre si próprias. O referido modelo arquitetónico "*nacionalista de raiz historicista*" vivia em grande medida da gramática decorativa e da sobrevalorização das fachadas, com telhados, cunhais, socos e cornijas acentuados e escudos de armas recorrentemente em evidência[128].

O lento processo de libertação destas roupagens estilísticas, já no período entre 1948 e 1958, em que se privilegia a construção de escolas técnicas em detrimento de liceus, permite afirmar que uma atualização formal se impôs mais por necessidades de economia e de racionalização de custos de construção, do que por afirmações deliberadas e convictas de modernidade. Só no fim da década de 1950 surgem propostas modernas nas construções do ensino técnico[129].

Neste momento as exigências sociais exigem um retorno à construção de liceus, instituindo-se o *Plano de 1958*[130], de que o liceu D. Leonor, referido na parte 2 – Alvalade – é um dos primeiros a ser concluído As suas realizações vão finalmente distanciar-se, embora com pontuais hesitações[131], da imagem nacionalista e cenográfica dos liceus dos anos 1940.

À maior simplificação conceptual e racionalização construtiva vai aliar-se uma encomenda de obras de arte que inicialmente corresponde à representação do patrono do edifício escolar, embora confiada a artistas cada vez menos académicos, acusando, em finais de 1960/1970 uma vaga erosão dos modelos convencionais, num processo paralelo ao apontado relativamente à estatuária[132]. O chamamento aos artistas nas construções escolares recrudescerá no entanto na década de 1970, depois de um despacho de 3 de Novembro de 1969, do Ministro Rui Sanches nesse sentido.

Também a habitação – na polaridade habitação subvencionada para os mais desfavorecidos *versus* habitação privada de promoção oficial, destinada às classes mais elevadas – foi um importante instrumento de propaganda ideológica. Não apenas nas suas premissas legislativas e administrativas, mas em todo o programa espacial que comportavam as suas realizações – quer no respeitante à configuração interna e externa das habitações, quer à forma urbana dos aglomerados - a habitação e as áreas residenciais foram meios privilegiados de inculcação dos imaginários e valores do regime nas vivências quotidianas dos seus destinatários, corporizando de forma exemplar cenários de vida diversos e diferentes estéticas urbanas, onde a presença ou ausência de obras de arte pública é particularmente contundente e reveladora.

O *Programa de Casas Económicas*, implementado em 1933[133], tinha constituído a primeira tentativa sistemática de aplicação e manutenção de uma política de alojamento social,

17

18

19

20

imagens 17 | Alameda e Areeiro, Lisboa, anos 1940
imagens 18 | Prédios de rendimento em Lisboa, avenidas Sidónio Pais e António Augusto Aguiar, anos 1940, arquiteto João Simões e arquiteto Miguel Jacobetty
imagens 19 | Uma "vivenda moderna", anos 1940, arquiteto Artur Simões da Fonseca
imagens 20 | Jantar de confraternização entre arquitetos e artistas plásticos na SNBA por ocasião do 1º Congresso Nacional de Arquitetura, 1948

envolvendo Estado e autarquias, auxiliados por uma série de diplomas legais que facilitavam as expropriações[134] e lhes davam ampla margem de manobra[135]. [imagens 14]

Em 1938, em alternativa àquele programa e em colaboração com as câmaras municipais, já se havia instaurado o *Programa de casas desmontáveis*, com bairros de moradias unifamiliares muito baratas de ocupação temporária - as *"pequenas casas higiénicas de construção precária*" para os que "*vivem em condições arrepiantes e que não podem ainda aspirar à sua casa económica"*[136] – e que implicavam paralelamente todo um programa coercivo de reeducação de moradores, que visava a sua suposta integração posterior em bairros de casas económicas[137]. [imagens 15]

Rapidamente fracassado pela má qualidade das construções o *Programa de casas desmontáveis* seria complementado em 1945 pelo *Programa de casas para famílias pobres*[138], que além de acentuar o estigma social dos moradores através da sua própria designação, compreendia os bairros em que mais se extremou o cunho regionalista. Insistindo na imagem da aldeia[139], a tónica era colocada na dotação dos mínimos, numa lógica incompatível com qualquer pontuação artística. [imagens 16]

É notória a (quase) total ausência de intervenções artísticas em toda a habitação construída pelo regime para as classes mais desfavorecidas até ao período de que esta tese se ocupa[140]. A presença de obras de arte direcionadas para a habitação e equipamentos de apoio de áreas subvencionadas, a par de outras transformações no plano da arquitetura e do desenho urbano, será justamente sintoma de uma viragem no modo de entender o espaço residencial estudada nesta tese, evidenciando também a progressiva divergência do Município relativamente aos cânones oficiais depois da Segunda Guerra Mundial.

Resultantes de operações unitárias[141] e entregues a um só arquiteto, que geralmente desenhava não apenas as habitações (com as necessárias variantes tipológicas para se acomodar às categorias do programa) mas também os eventuais equipamentos, estes bairros - os de casas económicas em particular - caracterizavam-se pela repetição de moradias unifamiliares praticamente idênticas, isoladas ou geminadas, com jardim e quintal privado. [parte 3 - Olivais Norte, *Olivais Norte e o vizinho bairro da Encarnação*]

Arquitetonicamente, seguiam a evolução já apontada noutras obras públicas da mesma época, como os liceus. Se os bairros construídos na década de 1930 são mais simplificados, com as construções geralmente limitadas a um piso de altura, os bairros construídos na década seguinte fixar-se-iam no modelo "*nacionalista, de feição regional*"[142]. O cenário pseudo-rural compunha-se repetindo em todos os alçados os mesmos detalhes arquitetónicos – telhados de beiral, alpendres, etc. – e mantinha-se intacto à custa de frequentes fiscalizações que penalizavam quaisquer alterações na sua aparência.

Esta "estética" demonstraria, em particular no caso dos bairros de casas económicas promovidas pelo MOP, uma notável persistência, embora sofresse nas suas fases mais tardias uma progressiva depuração formal e desprendimento dos detalhes mais folclorizantes.

Mas também a habitação de luxo, em particular a da capital, através da CML, era igualmente controlada pelo regime, embora com diferentes premissas estéticas.

Além dos mecanismos de reprovação dos projetos particulares que se afastassem da orientação estética oficial, o Município - na pessoa de Duarte Pacheco, nos primeiros anos da década de 1940 – promoveu ativamente a criação de um modelo para o "prédio de rendimento" urbano, o equivalente dos figurinos oficiais atrás referidos, que rapidamente se difundiria por toda a cidade[143] e depois no país.

É famosa a história de como a CML incumbiu os arquitetos de inventarem um pretenso estilo nacionalista – o "português-suave" – que faz a sua primeira aparição na experiência piloto das avenidas Sidónio Pais e António Augusto Aguiar, depois da anterior praça do Areeiro, projetada em 1938 por Cristino da Silva[144]. [imagens 17; 18]

E se as fachadas do Areeiro, austeras e secas, não continham qualquer elemento escultórico, e se o colossal monumento à Ocupação Ultramarina proposto por Cristino da Silva para o centro da praça [145] nunca seria realizado, as duas avenidas na proximidade do Parque Eduardo VII, sancionadas por vários prémios Valmor e Municipais de Arquitetura, forneciam pelo contrário variados exemplos de como alguns elementos escultóricos se poderiam articular com a "nova" arquitetura do "português-suave", tímida mistura de modernismo e regionalismo[146]. [imagens 18]

É possível que esta pontuação artística se tenha devido à intercessão do vereador Vasco Regaleira, também membro da CMAA - Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, em reunião de câmara de 15 de abril de 1946[147], no sentido de garantir verbas para dotação artísticas em edifícios de luxo. A ideia de que estes elementos escultóricos eram obrigatórios é recorrente em vários depoimentos[148], embora esta investigação não tenha confirmado qualquer regra oficial.

Nesta conjugação de arquitetura e escultura introduzia-se assim um gosto por uma arte classicizante, onde por vezes ecoa a lembrança da estética da referida "*idade de ouro*", inserida em tramos não estruturais do suporte arquitetónico, centrada e pontuando a entrada, que evidenciavam essencialmente uma ideia de arte sumptuária, atestando a riqueza dos ocupantes dos imóveis. Como se desenvolverá no presente estudo – parte 2 Alvalade - seriam estes os antecedentes de toda a subsequente produção dos famosos "entalados", herdeiros desta mesma ideia de arte como adorno de luxo, particularmente cobiçado nos prédios "de rendimento" que se erguem na capital e fora dela durante a década de 1950.

Embora menos ativamente controlado pelos serviços camarários, outro campo de difusão desta estética no universo residencial lisboeta foi ainda o da moradia de luxo, que então beneficiou da urbanização do Restelo e da avenida do Aeroporto[149], também abordada na parte 2 - Alvalade[150]. [imagens 19]

Em 1945, momento em que inicia este estudo, há portanto um modo absolutamente consolidado de participação dos artistas no espaço público. A dinâmica de colaboração entre arquitetos e artistas do SPN/SNI somava-se à promovida no âmbito da política de obras públicas, não obstante conceder-lhes um papel bem mais convencional, o de contribuidores na dimensão sumptuária e simbólica dos edifícios que o estado construía, remodelava ou reconstruía e nos espaços que os envolviam.

Em ambos os casos, o regime tinha disciplinado as manifestações artísticas, moldando-as ao que entendia ser o seu papel na sociedade.

Enquanto no domínio da propaganda, a arte permitia "*vestir com certa poesia e graça, a vida de todos os dias, tornando-a mais irreal, e mais saborosa*"[151], louvava-se, no campo das obras públicas, os seus "*poderes de sugestão para dulcificar o espírito dos povos*"[152]. Uma diferente perspetiva, para quem a arte não significaria apenas "*servir-se da vida,[mas] saboreá-la, aproveitá-la, mas servi-la, melhorá-la, torná-la digna de ser vivida*"[153] estava no entanto latente e ansiava por visibilidade pública.

Novas premissas para a arte nos espaços públicos

Na outra vertente desta contextualização identifica-se agora uma constelação de personagens, ideias, acontecimentos e locais, aparentemente dispersos, relativamente aos quais se pretende conferir um nexo e estabelecer relações de causalidade, justificando-os como sintomas ou índices de uma viragem no modo de conceber a participação do artista na sociedade. Trata-se de detetar como se define essa nova perspetiva relativamente ao papel do artista no espaço da cidade, que se acredita estar na base de uma progressiva sensibilidade a uma arte "integrada" e próxima do cidadão e que justifica um interesse concreto, por parte de alguns artistas, nas áreas residenciais e nos equipamentos básicos.

Nos anos que se seguem ao fim da Segunda Guerra Mundial, a oposição política ao regime está revigorada, acreditando que a vitória dos Aliados e a reconfiguração de forças decorrente do conflito armado não irá permitir ditaduras como a portuguesa ou a espanhola. O regime vê-se obrigado a fazer cedências e a garantir algumas liberdades civis. Beneficiam desta pontual abertura alguns grupos da oposição, que podem agora associar-se e demarcar-se publicamente das orientações oficiais.

O Congresso Nacional de Arquitetura

É neste contexto, em 1948, que se torna possível o primeiro (e único) *Congresso Nacional de Arquitetura* em que se reivindica o ideário da Carta de Atenas como forma de demarcação estética e política dos arquitetos modernos relativamente às práticas do regime. |ver lista de participantes, anexo 2|

Embora patrocinado pelo governo, organizado pelo Sindicato Nacional dos Arquitetos[154] e decorrendo paralelamente à *Exposição Quinze Anos de Obras Públicas*, não houve censura prévia às comunicações apresentadas no congresso. Os dois temas em debate – "A Arquitetura no Plano Nacional" e "O Problema Português da Habitação" – permitiram assim uma rejeição (quase) unânime da estética oficial e uma entusiástica, embora tardia, adesão aos princípios da arquitetura e urbanismo modernos na sua vertente racionalista[155]. Embora a redação cautelosa das teses finais mitigasse o vigor das comunicações individuais, o manifesto estava feito e traria consequências.

A posição tomada coletivamente no que tocava à habitação foi porventura o campo onde os congressistas mais ousaram. Seguindo o ideário da Carta de Atenas, a habitação deveria encarar-se à escala territorial e nacional, sustentando-se a integração da habitação nos planos urbanização, em planos regionais, e estes, por seu turno, num plano nacional. A par de um planeamento urbano e regional consequente, pedia-se uma arquitetura formalmente emancipada e posta ao serviço do *maior número*,

generalizando o uso do betão armado, de novas técnicas construtivas e da estandardização[156].

Estas ideias subjazem à maioria das comunicações individuais, que em contrapartida criticam a especulação privada em torno dos prédios "de rendimento" e a modalidade única de moradia unifamiliar na solução da habitação. Se o primeiro se condena por lhe faltar o "*ar, sol e verdura*" embora engrandecido à custa de relevos escultóricos e "*falsas decorações*"[157], também a moradia unifamiliar, como resposta ao problema da habitação se considera "*impraticável*". Prédio de "rendimento" e moradia, ambos corresponderiam às "*fórmulas já de há muito condenadas, mas de uso corrente entre nós*"[158], que urgia erradicar, em nome da proposta funcionalista da Carta de Atenas, ou seja, da " *construção multifamiliar em altura, integrada em planos racionais de urbanização, e com as indispensáveis condições de insolação e arejamento garantidas por largos espaços livres adjacentes*"[159].

E é em matéria de habitação social que as críticas se acentuam. Rejeita-se a construção de bairros exclusivamente destinados a uma determinada classe, isolados, ou sem transporte adequado [160] e recomendava-se, no âmbito arquitetónico, que "*se não confundam 'casas baratas' com 'habitações económicas'*"[161] devendo essa economia "*ser obtida por uma renovação da técnica e das indústrias relacionadas com a construção e não à custa das suas condições de habitabilidade*"[162].

Epítome de uma nova sensibilidade humanista era a importância dada à criança, que os arquitetos modernos salientavam ser pela primeira vez tema de reflexão no âmbito disciplinar da arquitetura e urbanismo[163]. Aconselhava-se, finalmente, que "*no estudo da habitação se considere o desenvolvimento moral e físico da criança*"[164].

Centrando-se no humano, o campo de atuação do arquiteto devia transcender, a montante e a jusante, a escala do edifício isolado, abrangendo um amplo espectro de ação que se estendia do território global ao mais pequeno objeto. Este esforço implicava o abandono dos hábitos estabelecidos, do arquiteto isolado, do arquiteto-demiurgo: "*o egocentrismo torna-se impraticável na época da colaboração*"[165]. O arquiteto terá de aprender a colaborar com outros profissionais, entre os quais os artistas, como sublinhará Keil do Amaral.

No entanto, apesar de ter por convidados os escultores e os pintores "*que mais têm colaborado com arquitectos*"[166] [imagem 20] só tangencialmente o trabalho conjunto entre ambos foi abordada no congresso. A questão surgia a propósito da desejada reforma das Escolas de Belas Artes, pela voz de Keil do Amaral. O arquiteto criticava as deficiências pedagógicas da escola lisboeta, e em particular o "*hermetismo forçado dos diferentes cursos de Arte em relação uns aos outros*" e "*o individualismo exacerbado que na Escola se fomenta*", aos quais contrapunha a ideia de colaboração.

> *"Arquitectos, pintores e escultores deviam colaborar activamente na vida prática (…) e às Escolas de Belas Artes caberia fomentar esse espírito de colaboração, quer promovendo frequentes contactos e um intercâmbio de ideias entre os alunos dos vários cursos, quer incluindo nos seus programas provas em que arquitectos, pintores e escultores tivessem de trabalhar conjuntamente. E esses contactos e esse hábito de colaborar dariam frutos no futuro, por certo, e constituiriam um processo para evitar este divórcio que ora existe entre as artes, tão prejudicial para a Arte, para o País e para os próprios artistas"*[167].

Militando por uma visão humanista e abrangente da arquitetura, Keil do Amaral criticava o estímulo dado à "*habilidade e o esforço individual*" em detrimento dos hábitos de colaboração e de trabalho de equipa, que deveriam ser afinal a realidade do arquiteto quando formado. Lançava um apelo à revisão dos programas de ensino, chamando a atenção para as vantagens da colaboração e dos intercâmbios disciplinares entre arquitetura, pintura e escultura. Embora a colaboração entre arquitetos e artistas não chegasse a integrar as conclusões e votos do congresso, a recomendação de proceder "*à reorganização do ensino de Arquitectura no sentido de o tornar mais concordante com as necessidades da vida contemporânea*"[168] conduziria à reforma do ensino artístico definida em 1950[169].

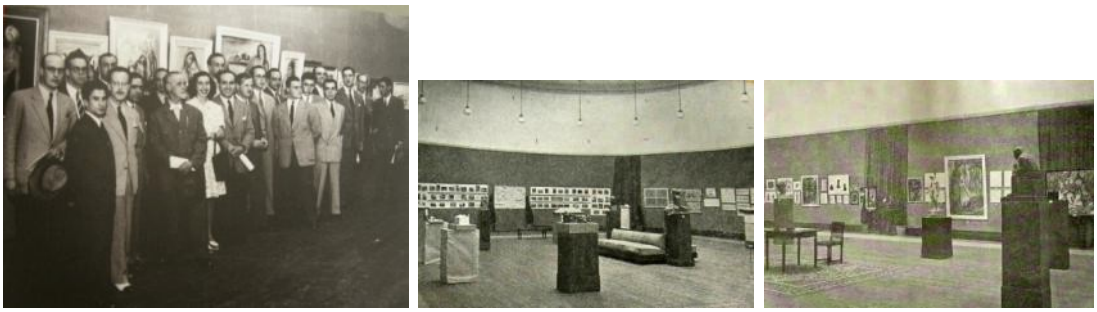
A reforma pedagógica da Escola Superior de Belas Artes 1950/1957

Com a reforma pedagógica da E[S]BAL – Escola [Superior] de Belas Artes, de 1950/1957[170], implementaram-se algumas inovações pedagógicas no sentido exposto por Keil do Amaral, mas seguramente também informadas pelas recomendações em matéria de formação artística deixadas pelo já referido encontro da UIA em Lisboa, em 1953[171].

Tratava-se, por um lado, da inclusão, nos cursos de pintura e escultura, de novas disciplinas tecnológicas, eminentemente vocacionadas para a sua integração no suporte arquitetónico - como Vitral e Mosaico, Pintura a Fresco, etc. [172] - e por outro, pelo assumido incentivo ao trabalho conjunto entre alunos de arquitetura, pintura e escultura, através da criação de uma nova disciplina, justamente designada "Conjugação das Três Artes".

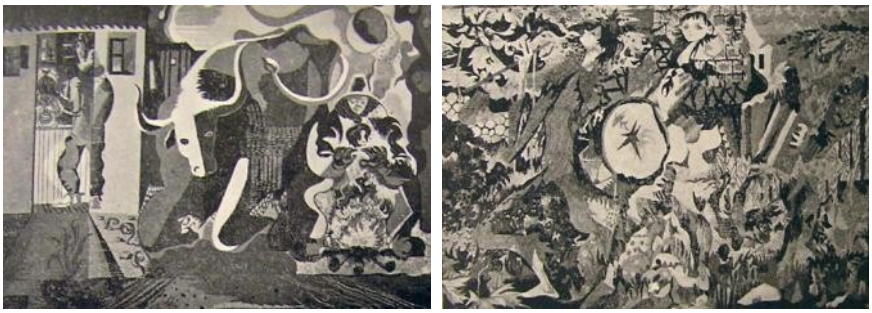
Esta, descrita como a "*cadeira-vedeta*" do novo programa[173], propunha que os alunos de arquitetura e dos cursos *complementares* de pintura e escultura se encontrassem no último ano dos seus cursos – o 6º ano, para os alunos de arquitetura; o 5º para os alunos de pintura e escultura – constituindo equipas de trabalho para a realização de projetos conjuntos. A "Conjugação das Três Artes", exclusivamente prática e lecionada por arquitetos[174], parece ter sido a mais óbvia tentativa de aproximação ao ideal da "síntese" ou "integração" das artes. Contudo, foi desde logo criticada por se considerar artificial e insuficiente, perante a inexistência de um verdadeiro trabalho conjunto ao longo do curso[175].

Independentemente do alcance destas inovações pedagógicas – que os depoimentos orais efetivamente desvalorizam[176] – na concretização de obras de arte integrada, há a salientar, sim, o importante papel da E[S]BAL no cimentar de redes de conhecimentos e amizades entre artistas e arquitetos, questão que emerge como um *leitmotiv* ao longo desta tese[177]. Para grande parte dos artistas menos favorecidos pelas encomendas do regime, o convite por parte de um arquiteto era a única oportunidade de produzir obra pública, sendo esta, geralmente, uma obra de arte vinculada à obra de arquitetura.



21

22



23

24

imagens 21 | Artistas e arquitetos na primeira exposição geral de artes plásticas, 1946; A segunda exposição geral de artes plásticas, 1947

imagens 22 | Mosaicos de Maria Keil na terceira exposição geral de artes plásticas, 1948

imagens 23 | Tapeçarias de Lima de Freitas e de Júlio Pomar na quarta exposição geral de artes plásticas, 1949

imagens 24 | Cerâmicas de Vasco da Conceição, Bento de Almeida, Júlio Pomar e Victor Palla na quinta exposição geral de artes plásticas, 1950

Entre muitos profissionais saídos da E[S]BAL, artistas e arquitetos, permaneceu efetivamente a vontade de trabalhar em conjunto, vontade que parece ter assentado, mais do que em qualquer reforma pedagógica ou incentivo disciplinar, nas relações de afinidade, amizade e admiração mútua ali iniciadas[178].

As Exposições Gerais de Artes Plásticas

Outro exemplo do modo como um grupo variado de opositores ao regime se pôde, apesar de tudo, associar, foi o conjunto das EGAP - Exposições Gerais de Artes Plásticas[179] ao longo dos seus dez anos de existência - entre 1946 e 1956. [imagens 21] |ver lista de participantes, anexo 2|

> *"Nós éramos muito jovens e então, por uma questão de, não vou dizer reação política porque ainda isso não estava bem definido entre nós, mas por uma reação a um contexto social em que se vivia, mais por aí, por umas dificuldades que se encontrava, por uma maneira de viver com a qual não estávamos de acordo (…) há uma reação estética, que depois tem implicações políticas. Dá-se essa reação. Como sabe a Geral de artes plásticas era onde expunham uma quantidade de artistas do MUD juvenil e outros não..."*[180]

> *"Porque chamar-lhe oposição… era uma oposição de facto, mas hoje temos conceitos muito diferentes destas coisas. Havia o Partido Comunista Português, havia o MUD, havia oposição por discordância, havia os estudantes (…) e havia sobretudo um ódio muito grande, muita gente ferida e isso congregava muito as pessoas. Era um objetivo muito simples e comum: acabar com a ditadura"*[181]

A relevância das EGAP para este estudo não reside apenas no fato de se ter afirmado como contracorrente à arte e arquitetura de regime, mas também por ter sido "*a única exposição em que os arquitectos aparecem ao lado dos seus irmãos plásticos*"[182], ou seja, uma plataforma de encontro continuado entre artistas e arquitetos[183] de vocação social cujo posicionamento político e estético conduziu a uma ideia de colaboração assente em diferentes premissas relativamente à estética oficial. Artistas e arquitetos das EGAP condenaram abertamente a arte do regime, cuja estagnação "*chegou mesmo, a dada altura, e à falta de outra coisa, a ser considerada como um dom benéfico que nos protegia do despropósito das inovações*"[184] e a arquitetura "*que pretende como solução para as obras do nosso tempo, o emprego fácil do chamado 'estilo português'*"[185].

Sem júri de admissão, a condição para participar nas EGAP era a de renunciar às exposições oficiais promovidas pelo SNI[186]. Efetivamente, ao longo dos anos, as EGAP rivalizariam em qualidade e quantidade de artistas representados com esses certames oficiais[187].

Por a tónica ser essencialmente política, as opções estéticas entre os artistas das EGAP eram variadas, expondo obras naturalistas, académicas, e inicialmente surrealistas[188]. No entanto, um grupo significativo de pintores de variada orientação política adere ao Neorrealismo, corrente artística portuguesa próxima do Realismo Socialista e que nestes anos do pós-guerra se constitui como a alternativa mais consistente ao regime[189].

Fortemente influenciada pela doutrina marxista, a proposta neorrealista nas artes visuais é exclusivamente figurativa e coloca a ênfase na questão temática, opondo "forma" ao "conteúdo"[190], e manifestando grande desprezo pela abstração, que identifica com "arte pela arte".

Não esgotando embora todas as manifestações artísticas em exposição, o ideário neorrealista em sentido lato marcou uma orientação de fundo nas *gerais* onde se evidenciaram algumas das ideias fundamentais da estética marxista, designadamente a condenação do isolamento autoral a favor de um envolvimento do artista nos problemas da sociedade e, em particular, o apelo às várias disciplinas artísticas em prol do coletivo[191].

Se é certo que o contexto expositivo das EGAP foi extremamente importante na visibilidade pública da proposta pictórica neorrealista[192], esta veria sempre por cumprir por razões óbvias[193] o seu desígnio social maior, o da pintura mural, a aproximação desejada a uma arte propriamente pública, atuante no espaço da cidade[194].

Admiradores do muralismo mexicano de Rivera, Orozco e Siqueiros, divulgado em periódicos portugueses desde finais da década de 1930[195], e a par das propostas nesse sentido debatidas na famosa *Querelle du Realisme* em 1936[196] o grupo neorrealista acompanhava com o maior entusiasmo a obra mural – a fresco e azulejar – do brasileiro Cândido Portinari[197], frequentemente integrada na arquitetura moderna[198]. [imagens 1, 2; 3]

Impossibilitados de qualquer expressão mural no espaço da cidade, é interessante constatar como alguns destes artistas se empenham então na divulgação da moderna tapeçaria em Portugal[199]. Aproveitando a remodelação recente da Fábrica de Tapetes de Portalegre e disputando com o SNI[200] o pioneirismo nesta matéria, um dos méritos das EGAP terá sido efetivamente o de mostrar, logo em 1949, algumas das primeiras tapeçarias modernas – "*as primeiras experiências dos artistas neo-realistas empenhados em dar novo impulso à arte mural*"[201] – concebidas por Júlio Pomar, Lima de Freitas e Maria Keil[202]. Murais "nómadas", utilizando uma expressão da época, as tapeçarias constituíam o compromisso possível entre a ambição de uma arte social e uma escala suficientemente grande para dialogar em pé de igualdade com a arquitetura. [imagens 23]

A pintura sobre tela e eventualmente a tapeçaria seriam assim o reduto possível para os pintores neorrealistas, e o contexto expositivo das EGAP, o seu local privilegiado de exposição pública. Esta não era no entanto a única proposta estética em exibição. Como se referiu, velhos naturalistas, surrealistas na sua breve passagem pelas *gerais* e outros pintores garantiram uma constante presença de várias linguagens pictóricas e mesmo dos géneros clássicos da pintura, como a paisagem ou a natureza-morta que os neorrealistas condenavam.

Também na escultura em exposição nas EGAP, a dependência da figura humana, seu objeto tradicional, conduziu a reportórios temáticos já conhecidos – "*maternidade*", "*família*", etc. – e também à prevalência dos géneros académicos, como "cabeças", estatuetas e relevos decorativos, de que apenas parece ter estado ausente o formulário monumental. O desejo de realizar obra pública era no entanto assumido publicamente por alguns destes escultores[203].

Um diferente impulso para a integração da arte no contexto vivencial aparecia no apartado "Artes Decorativas" que passou a integrar as EGAP a partir da sua 3ª edição, em 1948. Aqui se evidenciava uma preocupação em transcender os compartimentos disciplinares das artes, traduzida na referida aproximação dos artistas ao universo dos objetos do quotidiano, e em que participaram Maria Keil, Vítor Palla, Júlio Pomar, Maria Barreira, Vasco Pereira da Conceição ou Mário Dionísio. [imagens 22; 24]

Enquanto entre os artistas a filiação no ideário neorrealista, com todas as implicações políticas e estéticas, é claramente assumida, os arquitetos, que reivindicavam uma adesão à arquitetura moderna, tal como coletivamente expresso no *Congresso Nacional de Arquitetura* de 1948 parecem situar-se numa posição politicamente mais neutra[204]. Uma tónica no humano, uma assumida vocação social e uma ideia de trabalho coletivo, não deixam no entanto de ser vetores marcantes também nas intenções dos arquitetos, que revelam como mentores, por exemplo, Le Corbusier ou Walter Gropius[205].

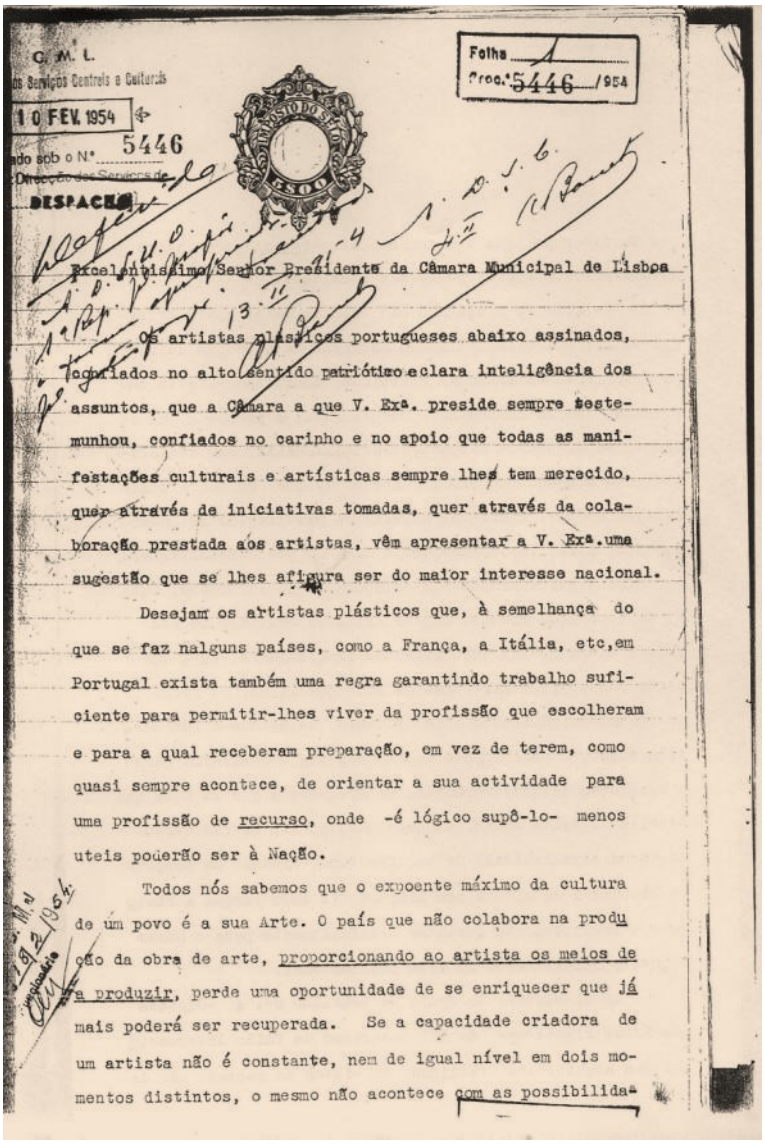
Se a "humanização" é seguramente um desiderato moderno, encontrando expressão adequada em obras de carácter social, os projetos apresentados nas exposições são paradoxalmente muito pouco elucidativos. Excetuando alguns projetos de hospitais ou outros equipamentos públicos, nas *gerais* mostraram-se quase sempre moradias, casas de campo, residências de férias, ou espaços comerciais e de lazer, sendo relativamente escassos os exemplos de prédios de habitação coletiva, estabelecimentos escolares ou outros equipamentos básicos[206].

A sua ausência nas exposições não deixa de revelar, pela negativa, o horizonte dos arquitetos modernos não-alinhados com o regime. A clivagem entre a vocação social dos arquitetos e as oportunidades reais de encomenda esbater-se-ia a breve trecho na capital, uma vez que em breve o Município recorrerá aos arquitetos modernos, como se dará conta nesta tese.

> "…*a Geral, acaba por ser contaminadora na relação das artes. As pessoas vão-se conhecendo, as obras de arte vão estando expostas, o trabalho vai estando exposto, 'É pá, este género de trabalho aqui convém lá para aquilo' (entoa em discurso direto)*"[207]

Além de acolheram várias experiências e linguagens artísticas, as EGAP foram uma plataforma de encontro onde se consolidou uma importante rede de relações sociais[208]. O fato de arquitetos e artistas terem exposto conjuntamente ao longo de todos estes anos e de haver uma certa predisposição para a contaminação disciplinar – além das já referidas incursões no desenho de objetos do quotidiano, alguns dos participantes eram simultaneamente arquitetos e artistas – terão favorecido posteriores colaborações com o mesmo sentido de compromisso social.

Efetivamente, um certo esgotamento do formulário plástico e temático, de que o Neorrealismo é frequentemente acusado, sobretudo a partir do início da década de 1950, não impediu, que algumas das suas ideias chave perseverassem no coletivo e se conjugassem com a sensibilidade social e humana da arquitetura moderna. À militância por uma alternativa à estética oficial, à intensa politização do ato artístico e à vontade de atingir o maior número de pessoas, herdadas no neorrealismo, somar-se-á uma ideia de arquitetura também social, que tinha por campo de eleição a produção de habitação e equipamentos.



C. M. L.
Serviços Centrais e Culturais
10 FEV. 1954
Registado sob o N.º 5446
Direcção dos Serviços de
DESPACHO

Folha 1
Proc.º 5446 /954

Excelentíssimo Senhor Presidente da Câmara Municipal de Lisboa

Os artistas plásticos portugueses abaixo assinados, confiados no alto sentido patriótico e clara inteligência dos assuntos, que a Câmara a que V. Exª. preside sempre testemunhou, confiados no carinho e no apoio que todas as manifestações culturais e artísticas sempre lhes tem merecido, quer através de iniciativas tomadas, quer através da colaboração prestada aos artistas, vêm apresentar a V. Exª. uma sugestão que se lhes afigura ser do maior interesse nacional.

Desejam os artistas plásticos que, à semelhança do que se faz nalguns países, como a França, a Itália, etc, em Portugal exista também uma regra garantindo trabalho suficiente para permitir-lhes viver da profissão que escolheram e para a qual receberam preparação, em vez de terem, como quasi sempre acontece, de orientar a sua actividade para uma profissão de recurso, onde -é lógico supô-lo- menos uteis poderão ser à Nação.

Todos nós sabemos que o expoente máximo da cultura de um povo é a sua Arte. O país que não colabora na produção da obra de arte, proporcionando ao artista os meios de a produzir, perde uma oportunidade de se enriquecer que já mais poderá ser recuperada. Se a capacidade criadora de um artista não é constante, nem de igual nível em dois momentos distintos, o mesmo não acontece com as possibilida-

25

imagens 25 | Primeira página da petição dos artistas plásticos ao presidente da CML, Álvaro Salvação Barreto, outubro de 1953

> *"E a arte pública era importante, e a arte para o povo, e todos acreditávamos na capacidade da arte poder mudar as pessoas e ajudar às mudanças. Mudou o que mudou, foi o que foi, mas que houve um espírito e uma ação muito forte e generosa, sobre isso não há dúvidas"*[209]

Defensores de uma arte de vocação social, e de uma arquitetura moderna, onde o exemplo brasileiro era marcante, estaria já no horizonte de expectativas dos artistas e arquitetos das EGAP um casamento entre arte e arquitetura no espaço público da cidade. Enfrentavam, no entanto, um difícil dilema: fazer obra social, chegar ao espaço público da cidade, significava colaborar com o regime, aceitar encomenda pública, o que para muitos levantava problemas éticos.

A petição dos artistas à Câmara Municipal de Lisboa

Em 1953, e em circunstâncias hoje difíceis de reatar, alguns artistas e arquitetos da oposição mudam de atitude e decidem aproximar-se das autoridades. Os depoimentos orais revelam como essa decisão não foi fácil e implicou tomadas de decisão, por vezes, coletivas:

> *"Nós, artistas, tivemos uma reunião na casa do [João] Abel Manta, em que pensámos: 'Vamos colaborar, ou não?' Foi uma reunião muito importante. Depois mais tarde é que contámos aos arquitetos. 'Vamos colaborar? isto é encomenda do Estado Novo…' Porque nós não éramos convidados, eu não era convidado para expor em exposições de cerâmica lá fora. (…) Por questões políticas não expunham as minhas coisas. Iam os outros, o Artur José, ia Cecília [de Sousa], ia a [Manuela] Madureira, esses iam todos. Eu não ia. Fizemos essa reunião e chegámos à seguinte conclusão: 'Bom, isto é encomendado pela Câmara, a Câmara é fascista' – isto, a gente punha logo assim, fascista porque está ao serviço do Estado Novo (sorriso) – 'Nós vamos colaborar em edifícios do Estado Novo?' Levantou-se esse problema. Uns diziam: 'Eu não pinto, não faço nada'. Depois chegou-se à conclusão de: 'Espera lá, é que isto de ser fascista desaparece um dia e o que fica é a obra'. 'Então vamos todos pintar' (Risos), 'vamos todos aceitar' e ainda bem. A obra ficou"*[210].

> *"... discutia-se muito até que ponto é que seria lícito nós estarmos a colaborar com o Estado Novo, porque até havia condicionamentos em certa altura de uma certa gravidade. Principalmente nos anos [19]40, quando o Estado Novo tentava impor aquela arquitetura pacóvia copiada do Piacentini e de outros patetas arquitetos italianos do Mussolini. Portanto, havia algumas hesitações notáveis relativamente a isso. Só que essa era a única forma de nós participarmos num processo que nos interessava.*
>
> *Até com este argumento: e depois? Depois, pelo menos, fizemos alguma coisa e temos experiência. Era a razão principal porque nós entrávamos nestes organismos, não tanto para colaborar no Estado Novo, minimamente, mas justamente porque constituíamos unidades de influência nesses locais"*[211].

É durante a 7ª EGAP, em 1953 que se dá um passo importante nessa aproximação. A fazer fé no testemunho de dois participantes, Nikias Skapinakis e Maria Barreira, em 1956, foi justamente no rescaldo da 7ª EGAP, em Maio de 1953, que essa ideia tomou forma:

> "*Com as EGAPS (…) verificou-se pela primeira vez um contacto mais íntimo entre arquitectos, pintores e escultores. A partir dele se concretizou a ideia de propôr à CML a obrigatoriedade de prever nos projectos camarários uma verba mínima de 2% sobre o custo total, para colaboração de artistas plásticos.*
>
> *(…)*
>
> *Entregou-se então um documento assinado por cerca de duzentos artistas, com o apoio da Sociedade Nacional de Belas Artes e do Sindicato Nacional dos Arquitectos. E dessa proposta, bem recebida pela Câmara Municipal de Lisboa, obtiveram-se alguns resultados*"[212].

O "*documento*", que tantas vezes será referido nesta tese, era uma petição de cento e setenta e dois artistas e arquitetos[213] [imagens 25] datada de outubro de 1953 e apresentada ao presidente da CML Álvaro da Salvação Barreto em fevereiro de 1954[214] e que resultaria – após alguns acertos administrativos – num despacho de março do mesmo ano, que instituía como regra a dotação de uma verba para a realização de pequenas intervenções artísticas em edifícios de promoção municipal, instaurando uma prática nova na encomenda de arte pública, e que explica a aparição sistemática, durante as décadas de 1950 e 1960, de pequenas intervenções artísticas fora de espaços convencionais de representação do poder, como as áreas residenciais, de que esta tese se ocupa.

No entanto, entre as intenções e motivações subjacentes à petição e o modo como será posta em prática, irá uma distância significativa, por conta das alterações impostas administrativamente que adaptaram a proposta aos hábitos consolidados do funcionamento camarário.

Aquelas intenções e motivações iniciais podem entender-se no contexto em que a petição foi delineada: por um lado o universo das EGAP, onde arquitetos – que se reclamavam dos ideários racionalistas modernos de entre guerras – e artistas – de várias orientações estéticas, mas em que neorrealismo era preponderante – expunham em conjunto; por outro lado, o debate mais cosmopolita sobre a "síntese" das artes, trazido a Lisboa pela UIA, em 1953 e cujas resoluções, que se transcreviam integralmente na petição, parecem ter dado o mote para a redação do texto.

Estas duas linhagens - uma ideia de arte social vinda do neorrealismo, tendencialmente figurativa, e uma ideia de arte tendencialmente abstrata absorvida a partir dos exemplos da "síntese" das artes divulgados em revistas de arte e arquitetura - marcarão as experiências de arte "integrada" no contexto lisboeta destes anos[215].

Os cinco pontos em que se estrutura a petição revelam uma ideia de colaboração entre arquitetos e artistas próxima do ideal de "síntese" ou "integração" das artes, omitindo no entanto quaisquer referências a opções estéticas ou à linguagem artística. Em todos os projetos deveria incluir-se *sempre* qualquer "*forma de decoração plástica, designadamente, Pintura, Escultura, Cerâmica, etc.*" [1º], que devia estar "*suficientemente*

integrada" nos edifícios, ser convenientemente orçamentada e constar do caderno de encargos [2º]. À semelhança das regras existentes nos países estrangeiros, especificavam-se as percentagens a destinar às obras de arte, relativamente ao custo total dos edifícios[216], salvaguardando o aumento dessas dotações se a importância do edifício o justificasse, como no caso dos estabelecimentos escolares [3º]. Remetia-se para o empreiteiro responsável pela obra não apenas o cumprimento do projeto de arquitetura, mas também do projeto da "*decoração*" [4º]. E, finalmente [5º], deixava-se bem claro que:

> "*…fazendo a decoração parte integrante da obra de Arquitectura para que foi estudada, isto é, sendo o resultado de uma colaboração efectiva entre o pintor, o escultor e o arquitecto, devem as equipas formar-se inicialmente, e sem que sejam impostos ao arquitecto, em qualquer caso, os artistas colaboradores*"[217]

Por outro lado, o âmbito de aplicação da proposta seria a dos "*projectos de Arquitectura mandados executar pela Câmara, quer destinados aos lotes que serão vendidos em hasta pública, quer destinados à realização camarária*", ou seja, incidia justamente sobre equipamentos públicos e habitação[218], um dos campos de aplicação em que os redatores da petição estariam mais interessados. Algumas palavras contemporâneas de Mário Dionísio são elucidativas dessa preocupação, assim como da dupla origem da ideia de colaboração entre nós, patente nos dois nomes invocados.

> "*Certamente que edificação e poesia se confundem quando vemos que o problema central não está apenas em arrumar gente sem tecto, em encaixotá-la da forma mais apressada e menos cara, mas em construir sobre destroços, e quanta vez só com destroços, a verdadeira morada do homem. Por isso é que os nomes de Le Corbusier ou de Helena Syrkus sempre me ocorrem quando penso nos grandes poetas deste tempo. E é por isso que o velho programa da colaboração de arquitectos, pintores e escultores, depois de alguns séculos de divisão do trabalho e de individualismo, volta a estar na ordem do dia.*
>
> *(...)*
>
> *Como vai, todavia, realizar-se este convívio, ou, mais precisamente, para que objectivo final e constante deve ele tender? Todos os expedientes, por mais louváveis, de encaixar pintura e escultura em edifícios que foram pensados desde início sem precisarem delas para nada ou contando com elas só superficialmente, estão certamente ultrapassados. Não se trata alindar posteriormente, ou apenas de realmente embelezar o recanto de um salão ou o átrio de uma escada. Trata-se de pôr conjuntamente em acção todas as possibilidades de invenção e beleza de que o homem é capaz para a construção do seu próprio horizonte, da sua própria morada*"[219]

Refletindo as preocupações e sensibilidades dos redatores, a petição estava nos antípodas das práticas do regime em matéria de arte pública, demarcando-se claramente de propostas como a que havia sido sugerida por Vasco Regaleira em reunião de câmara de 15 de abril de 1946, entendendo a obra de arte como elemento de

luxo, obrigatória em edifícios de custo *acima de x*. Para mais, além de se destinar a infraestruturas de caráter social, como habitação e equipamentos, preconizava a constituição de equipas de trabalho, subentendendo, muito provavelmente, uma colaboração entre artistas e arquitetos desde o início.

Mas, se a proposta era estruturalmente moderna, reportada à ideia de "síntese" das artes e decorrendo de uma vontade de implicação social por parte dos signatários, os argumentos usados, e principalmente o tom em que são enunciados, visam agradar às autoridades e facilitar a sua aceitação[220]. Argumentos da petição eram, por exemplo, a necessidade de garantir trabalho aos artistas "*nascidos no seu país e educados nas suas virtudes tradicionais, para que estes possam produzir obras de arte que sejam, no futuro, uma razão de admiração e estímulo, de estudo e turismo*", salientando-se a "*utilidade do seu trabalho à Nação*"[221].

Do mesmo modo, na lista de signatários reconhecem-se, além dos participantes nas EGAP ou na UIA, muitos nomes de artistas e arquitetos do regime que seguramente neutralizavam e legitimavam a proposta[222]. |ver lista de assinaturas reconhecíveis, anexo 2|

Os pareceres dos serviços camarários consultados [DSUO; DSEE] foram globalmente favoráveis à proposta, aventando como locais possíveis para a aplicação prática da iniciativa aqueles para onde a CML iria contratar em breve arquitetos para a "*elaboração de projectos de prédios e estudo de arranjo dos terrenos adjacentes*". Num dos pareceres internos, sugeriam-se a avenida Infante Santo, a avenida D. Rodrigo da Cunha (Alvalade), a avenida Estados Unidos da América (Alvalade), a avenida D. Vasco da Gama (Restelo), a área "sob a ponte" e a Praça D. Manuel I (extremo nordeste dos Olivais Norte) e Picheleira[223]. O presidente da CML deferiu a proposta em 20 de Março de 1954, nos seguintes termos:

> "*A Câmara está, efectivamente, na disposição de incluir nas suas preocupações, esta de admitir a colaboração dos artistas plásticos nos projectos que a C. [Câmara] vier a encomendar. É desejável até que, sendo possível, se considerem os projectos em curso já incluídos na mesma ideia. Modo de proceder? Creio que será de estabelecer desde já o princípio de que as propostas a fazer pelos arquitectos autores, devem ter o controle da Câmara. E isto quer dizer 1º: que o arquitecto encarregado do projecto da obra propõe o género de trabalho e até pode sugerir o nome do artista mas 2º: a proposta deste é feita, separadamente, à Câmara. A partir deste princípio não creio difícil prosseguir*"[224]

A interpretação que o presidente faz da proposta e as cautelas com que a implementou, ao salvaguardar todo o controlo da CML sobre a escolha dos artistas – não obstante estes poderem ser indicados pelos arquitetos – e sobre a sua obra, apresentada em separado aos serviços camarários, alterou significativamente a proposta, inviabilizando qualquer tentativa de "síntese" das artes.

Espartilhados os projetos em momentos desfasados no tempo – primeiro, o projeto arquitetura, depois a obra de arte, ou "motivo decorativo" -, avaliados por organismos camarários diferentes – a DSUO para arquitetura; a CMAA – Comissão Municipal de

Arte e Arqueologia, para obras de arte – tornar-se-ia inviável, na prática, o ideal de colaboração mútua que animava a petição.

Desvirtuando a proposta, o despacho instaurava afinal mais um sistema patrocinado de encomenda de arte pública, paralelo a outros vigentes[225], e que apenas tinha por novidade o fato de vir a pontuar zonas relativamente improváveis na cidade, uma vez que acompanhou as várias realizações municipais, independentemente dos locais onde estas aconteciam, recaindo frequentemente em áreas residenciais.

A prática revelaria o compromisso encontrado na petição. Modernos ou académicos, os artistas que produziram obras ao abrigo deste despacho formam um grupo tão heterogéneo quanto o que tinha assinado o texto. No entanto, embora deturpada por uma leitura redutora que a cingia à máquina administrativa, a petição constituiu apesar de tudo a aproximação possível ao ideal de "síntese" das artes do pós guerra no contexto da atuação da CML, demarcando-se claramente do que vinha sendo o posicionamento municipal nesta matéria[226]. Outras iniciativas na mesma direção, em contextos diversos, seriam por exemplo o tratamento azulejar das várias estações de Metropolitano da cidade, realizado por Maria Keil na sua maioria, mas também por Rogério Ribeiro[227], ou as realizações do MRAR - Movimento de Renovação da Arte Religiosa que também congregavam artistas e arquitetos em colaboração[228].

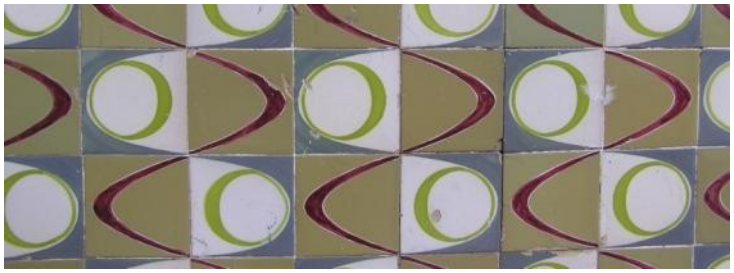
Ainda assim constituiu uma conquista que daria frutos no meio lisboeta a breve trecho. Ao abrigo do despacho presidencial de 20 de Março de 1954, muitos artistas puderam produzir obras integradas nos edifícios de habitação, estabelecimento escolares, mercados, balneários e outros equipamentos nas áreas em expansão da cidade de Lisboa[229] que, não por acaso, assumem paralelamente uma feição moderna.

A adoção dos ideários modernos na CML

Efetivamente, este é também um momento de viragem na produção arquitetónica municipal, onde uma progressiva aceitação da arquitetura moderna vai possibilitar uma série de realizações que se demarcam das anteriores opções do Município, e das realizações contemporâneas do MOP, ou da maior parte das dos particulares. A par de alguma encomenda privada, esta mudança faz-se essencialmente através de encomendas que o Município faz a arquitetos externos à CML, para equipamentos ou de habitação[230].

Sem que tenha sido possível compreender exatamente o que é que catalisa esta inversão no rumo seguido até então[231], constata-se que a partir do início da década de 1950 a CML, na pessoa do próprio presidente Salvação Barreto, passa a entregar os projetos municipais quase exclusivamente a jovens arquitetos modernos.

Esta mudança não se faz sem resistências por parte dos setores mais conservadores da CML e dá aso ao chamado debate sobre o "*problema arquitetónico da cidade de Lisboa*"[232], travado nas reuniões de câmara e depois acicatado por um popular periódico da capital. Esse debate demonstra bem as dificuldades na aceitação desses novos paradigmas, bem como as estratégias discursivas para as contornar.



26

imagens 26 | Centro comercial do Restelo, ou da Encosta da Ajuda, 1951, arquiteto Chorão Ramalho, azulejo padronado de Querubim Lapa

A leitura das *atas de reunião de câmara* é reveladora de muitas tensões nesse processo. É clara a partir de determinada altura uma certa condescendência do presidente Salvação Barreto [1944-1959] para com a arquitetura moderna, no que seria seguramente respaldado pelos serviços municipais – DSUO e DSSEU[233]. No extremo oposto, estão os elementos mais conservadores da vereação que reunia mensalmente nos Paços do Concelho e que, nunca ousando pronunciar-se negativamente sobre as realizações municipais desviavam as críticas para a construção privada de má qualidade, que faziam equivaler, ardilosamente, a "*arquitetura moderna*"[234].

Entre estes últimos, há ainda a salientar, a contribuição do arquiteto Vasco Regaleira, vereador entre 1946 e 1954 e entre 1960 e 1967, por acumular o cargo com o de presidente da CMAA[235]. A cruzada que moveu ao longo do tempo contra a arquitetura moderna funcionalista, pugnando pelo estabelecimento de formas autoritárias de condicionamento da livre expressão arquitetural[236], dá de certo modo a ideia de como esta comissão se posicionava perante a arquitetura moderna.

Neste mesmo debate, depois de denunciar que "*a casa portuguesa de tão nobres tradições está sendo hoje deturpada e reduzida a uma máquina de viver à maneira de Le Corbusier, uniforme, utilitária, desumanizada e abstracta*"[237], Vasco Regaleira afiançava estar já em constituição um grupo de artistas e intelectuais dispostos a colaborar com o Município para "*pôr cobro a este estado de coisas*". O referido grupo seguia o exemplo de um outro existente em França, que supostamente se dedicava à "*luta contra a chamada arquitectura abstracta e revolucionária, sem preocupações estéticas, sem características distintas, espirituais, históricas e regionais*", combatendo também, por arrasto, "*a pintura abstracta sem desenho, a música sem melodia e a escultura sem proporções*"[238].

O debate, em que tomaram parte pelo menos cinco dos doze vereadores[239], revelaria alguns consensos, como a culpabilização dos construtores particulares pela má qualidade dos projetos e da construção[240], ou o voto de que fossem apenas arquitetos a assinar projetos para a cidade de Lisboa, fossem estes de promoção particular, ou pública[241]. As divergências situavam-se no plano estético e arquitetural.

Entretanto, o debate extravasava das reuniões de Câmara para a imprensa diária da capital, com o *Diário Popular* a promover paralelamente um inquérito sobre arquitetura moderna junto de arquitetos, escultores e pintores[242]. Em sintonia com os vereadores mais conservadores, o jornal tinha como agenda oculta a defesa de uma arquitetura "*nacional e monumental*". A formulação viciada da pergunta inicial – "*Está ou não errado o moderno critério arquitectónico adoptado em Lisboa?*", o enviesamento com que se transcreveram as palavras dos vários depoentes[243] e as críticas grosseiras a um edifício racionalista da avenida Rio de Janeiro, apelidado de "*lindo mamarracho em estilo de caixote*" – denunciavam o *parti pris*. Tal como no debate camarário, encapotar o discurso com supostas críticas aos prédios de rendimento e à ganância dos construtores particulares, ocultava o que se considerava ser o verdadeiro problema de fundo: a arquitetura moderna.

Na posição oposta, estavam o presidente e o vereador Oliveira Ramos. Surpreendentemente em sintonia com os arquitetos modernos que, em 1955, dariam início ao famoso *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa,* Oliveira Ramos acusaria os

27

imagens 27 | Bloco das Águas Livres , 1953, arquitetos Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa, mosaicos de Almada Negreiros, relevos de Jorge Vieira, pintura mural e estudos de policromia de Frederico George, esgrafitos de José Escada, vitral de Manuel Gargaleiro (desaparecido).

seus colegas conservadores, e alguns dos entrevistados pelo referido periódico, de nunca chegarem a caracterizar o que entendiam por arquitetura "*nacional*", reduzindo ao absurdo a suposta necessidade de monumentalidade:

> "*Desejar-se-ia uma Lisboa monumental e grandiosa. Ignora se ela alguma vez existira, mas se existiu, desapareceu, e não vale a pena, pelo preço de um novo tremor de terra, construir uma nova cidade monumental e grandiosa. (…) Enquanto houver necessidade de proporcionar habitações a gente miserável, pobre, modesta e remediada, através de uma política social de habitação, não há direito de se exigir uma arquitectura luxuosa, mesmo em matéria de casas de renda livre*"[244].

O discurso de Oliveira Ramos – aliás elogiado e parcialmente transcrito na *revista Arquitectura*[245] – preparou o caminho à argumentação final do presidente em que através de artifícios de retórica, e escudando-se num enunciado vago, formulado de modo a que dificilmente dele se pudesse discordar, garantia o consenso na vereação[246].

O foco do debate era habilmente deslocado da aparência dos edifícios para um conjunto de recomendações relativas à construção em geral, que Salvação Barreto considerava serem as únicas áreas em que os serviços municipais poderiam atuar "*sem atropelo ouabuso de competência*", o que seria "*tudo quanto pode prometer*"[247]. Dando como parte da desculpa o acelerado ritmo de construção da cidade, o presidente afirmava que o problema da questão estética das habitações ultrapassava o escopo de atuação camarária, com o que descartava qualquer forma de condicionamento da expressão arquitetural, apenas cingindo os arquitetos ao cumprimento de regulamentos logicamente fundamentados em "*conceitos objetivos e insofismáveis, susceptíveis de expressão legal*"[248].

O debate sobre a questão estética das novas edificações ficava por ali mesmo, deixando sem argumentos as vozes mais conservadoras. Da contenda ficara no entanto uma outra ideia, aliás consensual: o princípio de que deveriam ser unicamente arquitetos a assinar os projetos municipais, ideia já sugerida junto da autarquia por aquela classe profissional[249], mas que agora se estabelecia como regra.

É sensivelmente a partir do momento em que os projetos municipais são entregues exclusivamente a arquitetos[250], que estes se passam a recrutar entre os arquitetos modernos, o que se traduz na referida viragem para um diferente paradigma. Esta arquitetura de encomenda camarária preparou o caminho à definitiva implementação dos princípios do movimento moderno em operações de grande escala, nos posteriores planos de urbanização de Olivais Norte e Olivais Sul.

Por outro lado, quando a arquitetura moderna se adota como imagem das realizações municipais, está já contaminada por essa intenção de "integração" das artes. As escolhas municipais passam a recair essencialmente sobre jovens arquitetos e a sugestão que estes fazem, relativamente aos artistas que trabalharão para as suas obras, é quase sempre acolhida.

28

imagens 28 | Unidade residencial da avenida Infante Santo, 1954, arquitetos Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta, esculturas de Lagoa Henriques e Jorge Vieira, azulejos de Rolando Sá Nogueira, Júlio Pomar/Alice Jorge; Carlos Botelho e Maria Keil.

"*A partir de um certo momento a própria câmara convida os artistas…[mas] eram os arquitetos (…) que apontavam o nome, pois, e [a câmara] convidava, mas indicada pelos arquitetos*"[251]

"*...os arquitetos propunham e a Câmara convidava. O contrato era feito com a Câmara. Era à base dessa lei e isso abriu, de facto, campo para uma quantidade de coisas...*"[252]

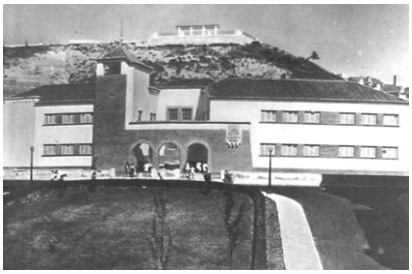
Em muitos casos, essa escolha prende-se com as redes de contactos iniciadas na E(S)BAL, ou nas EGAP e resultará em realizações marcantes em que à adoção da modernidade no plano arquitetónico se somará essa intenção também moderna de "síntese" ou "integração" das artes.

É interessante constatar como estes primeiros conjuntos arquitetónico-urbanos modernos que se pensam com arte "integrada" ofereceram também aos artistas as suas primeiras oportunidades de experimentarem técnicas que admiravam na arquitetura brasileira, como o azulejo, por exemplo, mas também o mosaico ou a calçada portuguesa, a par de uma ideia de qualificação global do espaço.Alguns exemplos são a unidade de urbanização conhecida como centro comercial do Restelo, ou da Encosta da Ajuda [1951], do arquiteto Chorão Ramalho, que embora não tendo previsto em projeto qualquer revestimento azulejar específico[253], acabaria por solicitar a Querubim Lapa a realização de padrões de azulejo "*moderno*", "*com as cores da sua pintura*"[254]. Esta seria a primeira experiência[255] de Querubim Lapa, que viria a afirmar-se como um destacado ceramista, na fábrica Viúva Lamego, verdadeira escola não oficial de pintura em azulejo nesta época[256]. [imagens 26]

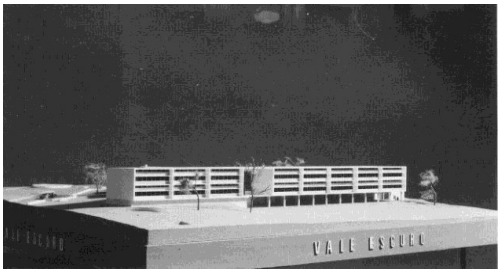
Embora sem concretização, podem também exemplo os conjuntos residenciais estudados na parte 2 desta tese, designadamente o conjunto do "bairro das estacas", dos arquitetos Ruy Athouguia e Formosinho Sanchez [projeto de 1952[257]]; e as várias unidades de urbanização que marginam a avenida dos Estados Unidos da América, para onde se previram esculturas para os logradouros ajardinados[258].

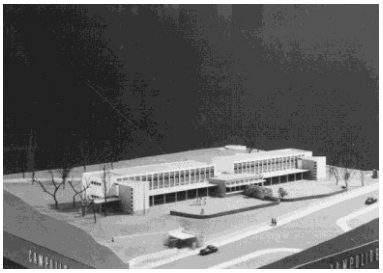
No âmbito da iniciativa privada há a salientar o incontornável exemplo do bloco das Águas Livres[259], dos arquitetos Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral [projeto de 1953[260]], edifício de luxo que Nuno Teotónio Pereira considera ter sido "*uma obra inaugural*" em matéria de integração de obras de arte[261] no contexto residencial e que se repercutiria em obras posteriores da sua carreira, como os projetos que realiza para Olivais Norte, estudados na parte 3 desta tese[262]. [imagens 27]

Detalham-se finalmente dois casos paradigmáticos que conjugaram de forma emblemática a relação entre arte, arquitetura e mesmo desenho urbano modernos na produção municipal da década de 1950: a unidade de urbanização da avenida Infante Santo, e produção de equipamento escolar a partir de 1953.

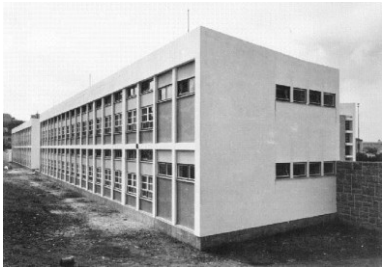


29





30



31

imagens 29 | Grupos escolares da *primeira fase de construção* - rua Actor Vale, 1949 e praça do Ultramar

imagens 30 | Grupos escolares da *segunda fase de construção* - maquetas do grupo escolar de Vale Escuro, Alto dos Moinhos e Campolide

imagens 31 | Grupos escolares da *segunda fase de construção* - grupos escolares de Campolide e da Picheleira, 1956

O exemplo da avenida Infante Santo

O primeiro resultado palpável do despacho de março de 1953[263] teve um carácter de manifesto. Tratou-se de uma série de quatro painéis de azulejo de dimensões inusitadas e de duas esculturas para o conjunto urbano da recém-aberta avenida Infante Santo, encomendados a Maria Keil; Rolando Sá Nogueira; Carlos Botelho; Júlio Pomar (realizado em conjunto com Alice Jorge) e a Jorge Vieira e Lagoa Henriques, respetivamente[264]. [imagens 28]

Não por acaso, esta famosa unidade residencial, projetada em 1954 por Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta, se considerou "*um dos conjuntos arquitetónicos de maior vulto que se têm realizado entre nós, e que mais concorre para a transformação fisionómica de Lisboa*"[265]. Além da sua dimensão, a solução encontrada no seu lado nascente/norte, com cinco blocos isolados, perpendiculares à via, assentes sobre pilotis num grande terraço contínuo e de cota bastante elevada relativamente à avenida – com a qual se articula através de uma série de escadas adossadas aos muros de suporte – constituiu em meados da década de 1950, uma primeira aproximação à doutrina *corbusiana*, absolutamente nova na cidade.

Porventura para mitigar o embate daquele enorme embasamento no tecido urbano envolvente, e ainda antes de exarado o despacho de março de 1954, já os arquitetos autores do projeto tinham salvaguardado na memória descritiva do projeto que os muros de suporte onde encostam as escadas seriam *"revestidos com mosaico ou azulejo decorado*" e que, do mesmo modo, "*o muro de suporte lateral do lote será revestido com mosaico ou azulejo decorado e levará uma peça escultórica como se indica no respetivo alçado*"[266].

A integração de obras de arte era já, naturalmente, uma convicção da equipa de projetistas, todos eles signatários da petição[267]. Lagoa Henriques recordava recentemente o "*sentido de unidade que caracterizava este projeto da Infante Santo. Havia uma relação muito íntima entre os arquitetos, os pintores e os escultores; e eles defendiam muito os pintores e os escultores e quase que os impunham*"[268]. Terão sido efetivamente os arquitetos a sugerir para a sua obra este conjunto de artistas[269], sugestão por sua vez aceite pelos serviços camarários[270] que, depois de uma proposta apresentada individualmente por cada artista[271], realizou os contratos em agosto de 1956[272].

Esta seria uma primeira experiência de uma prática que não se repetiria em escala tão ambiciosa, mas estabelecia uma modalidade de contratação para os artistas[273], depois seguida em vários equipamentos de promoção municipal. Como se referiu, a compartimentação dos processos de execução e avaliação dos projetos de arquitetura e arte nos serviços municipais não permitiu uma interação criativa entre artistas e arquitetos, embora Lagoa Henriques recentemente se recordasse de ter contactado desde cedo com o projeto:

> "*...eles [os arquitetos] começaram, logo de início, a fazer os primeiros esquiços e a determinar as superfícies onde iam viver os "elementos decorativos" – entre aspas, não é? – e a chamar-nos. Eu lembro-me de estar no atelier do Alberto José Pessoa. E nós íamos vendo*"[274]

O mesmo escultor recordava-se de debater com os arquitetos o tema para este relevo[275] e do seu próprio interesse em ir ver pessoalmente o local durante as obras de construção[276]. Corroborou também os necessários passos de aprovação camarária[277] e

1ª FASE DE CONSTRUÇÃO - 1944-1950		
GRUPO ESCOLAR	**ARQUITETO(S)**	**ARTISTA(S)**
ALTO DE STO AMARO	ALBERTO BRAGA DE SOUSA	
ACTOR VALE	ALBERTO BRAGA DE SOUSA	
PRAÇA DO ULTRAMAR	ALBERTO SOEIRO	
CÉLULA 1 DE ALVALADE	INÁCIO PERES FERNANDES	
CÉLULA 2 DE ALVALADE	LUÍS AMÉRICO XAVIER	

2ª FASE DE CONSTRUÇÃO - 1953-1956		
GRUPO ESCOLAR	**ARQUITETO(S)**	**ARTISTA(S)**
CÉLULA 7 DE ALVALADE	RUY JERVIS ATHOUGUIA	STELA ALBUQUERQUE
CALÇADA DA CRUZ DA PEDRA	LUÍS AMÉRICO XAVIER	RAUL XAVIER
CÉLULA 4 DE ALVALADE	MANUEL COUTINHO RAPOSO	STELA ALBUQUERQUE
CÉLULA 6 DE ALVALADE	CÂNDIDO PALMA DE MELO	MARIA KEIL; MARTINS CORREIA
AREEIRO	FERNANDO SILVA	JÚLIO SANTOS; MAURÍCIO MEIRELES PENHA
PICHELEIRA	NUNO MORAIS BEIRÃO	MARIA DE LURDES COIMBRA DE FREITAS; MARIA TERESA SANTOS NOBRE QUIRINO DA FONSECA
VALE ESCURO	VÍTOR PALLA; BENTO DE ALMEIDA	JOSÉ LIMA DE FREITAS; MARIA BARREIRA; JÚLIO POMAR; ROLANDO SÁ NOGUEIRA
BAIRRO SANTOS	LUÍS SOARES BRANCO	ARNALDO LOURO DE ALMEIDA
CAMPOLIDE	ARTUR PIRES MARTINS	QUERUBIM LAPA; JOSÉ DIAS COELHO
ALTO DOS MOINHOS	MANUEL ARROYO BARREIRA	JOÃO ABEL MANTA; JOSÉ FARINHA; ROGÉRIO RIBEIRO
CALÇADA DA TAPADA (AMPLIAÇÃO)	[RAUL LINO, 1918]; ALBERTO BRAGA DE SOUSA	INÁCIO VITORINO PERDIGÃO
BELA VISTA A LAPA (AMPLIAÇÃO)	ALBERTO BRAGA DE SOUSA; ALBERTO SOEIRO	CÂNDIDO DA COSTA PINTO
ARCO DO CEGO (REVISÃO PROJETO ANTERIOR)	DÁRIO SILVA VIEIRA; ALBERTO FERNANDES	JOAQUIM CORREIA

3ª FASE DE CONSTRUÇÃO - 1956-1958		
GRUPO ESCOLAR	**ARQUITETO(S)**	**ARTISTA(S)**
RESTELO/PRAÇA DE GOA	CARLOS REBELO DE ANDRADE	JORGE BARRADAS
CÉLULA 8 DE ALVALADE	RUY JERVIS ATHOUGUIA	MARIA INÊS RIBEIRO DA FONSECA (MENEZ)
POÇO DO BISPO/VALE FUNDÃO	LUÍS AMÉRICO XAVIER	RAUL XAVIER; GABRIELA VELOSO

4ª FASE DE CONSTRUÇÃO - 1958-1961		
GRUPO ESCOLAR	**ARQUITETO(S)**	**ARTISTA(S)**
OLIVAIS NORTE	VÍTOR PALLA; BENTO DE ALMEIDA	ANTÓNIO ALFREDO
SANTA QUITÉRIA	JÚLIO DO NASCIMENTO CASCAIS; JOÃO ARAÚJO; LUÍS FERNANDES PINTO	
BAIRRO DAS FURNAS	PEDRO QUIRINO DA FONSECA	
MADRE DE DEUS	LUÍS BENAVENTE	
SANTA CRUZ DE BENFICA	JOÃO VAZ MARTINS	HÉLDER BAPTISTA
BAIRRO PADRE CRUZ (AMPLIAÇÃO)		

quadro 1 | Grupos escolares da *primeira* à *quarta fase de construção*

foi testemunha de um clima de amizade e proximidade entre os vários artistas e arquitetos, que lhe permitiu conhecer as outras obras em maquete e acompanhar entusiasticamente a sua colocação no local.

> *"...é fascinante quando aquilo começa a [ser colocado]… eu próprio vi isso.(...) Lembro-me perfeitamente. Vinham aqueles caixotes com os azulejos, estava eu uma das vezes com o Carlos Botelho e outra com o meu grande amigo Sá Nogueira. [A montagem] é uma coisa fantástica como tu sabes. (...) Para mim não foi uma surpresa completa porque eu dava-me com aquela gente toda e portanto vi também as maquetas que eles fizeram, já coloridas"*[278]

Se os painéis e esculturas, previstos desde o início, estabelecem intencionalmente uma relação programática com o projeto arquitetural e mesmo urbano, e se houve a preocupação de chamar atempadamente os artistas, que de resto se conheciam entre si, não pode no entanto depreender-se que tenha havido um trabalho conjunto entre artistas e arquitetos. Cada obra de arte foi pensada para o espaço em que se encontra, mas de forma autónoma quer em relação ao processo de conceção do edifício, quer em relação às outras obras de arte que nele se inscrevem.

Esta seria, não obstante, uma realização emblemática na cidade de Lisboa, onde como se referiu a arquitetura e o desenho urbano modernos são acompanhados de uma intenção de integração das artes.

A integração das obras de arte nos grupos escolares

Um outro domínio onde se pode acompanhar a passagem de uma arquitetura de regime para uma arquitetura moderna e onde a nova prática de encomenda camarária de pequenas intervenções artísticas se faz de forma sistemática[279] é o do equipamento escolar básico.

A atividade municipal é neste campo e neste momento particularmente intensa. Se o Município contava desde 1944 com o apoio financeiro do MOP[280], ao abrigo do Plano dos Centenários, o impulso dado pelo MEN na luta contra o analfabetismo veio aumentar os montantes concedidos[281]. Com a *primeira fase de construção* [1944-1950] já se tinham edificado cinco grupos escolares, com projeto de arquitetos externos à CML[282]. O conceito de grupo escolar estabelecera-se então, bem como o seu programa-tipo, levando em conta os princípios pedagógicos estabelecidos pelo MEN[283]. [imagens 29] [quadro 1]

Na sua aparência exterior estes primeiros grupos escolares caracterizaram-se por uma linguagem próxima da arquitetura do regime. Enfáticos nas fachadas principais, nelas proliferavam cantarias trabalhadas, com destaque para pedra de armas da cidade, sempre em evidência[284]. Embora a arquitetura não o revelasse, os princípios do urbanismo moderno começavam a orientar discretamente o planeamento dos grupos escolares municipais, que assentou no princípio da unidade de vizinhança[285].

Indissociável dos acontecimentos e debates entretanto ocorridos, é na *segunda fase de construção* de grupos escolares [1953-1956] que se vai processar a já referida mudança na linguagem arquitetónica, claramente percetível na aparência exterior dos edifícios[286]. [imagens 30; 31]

32

imagens 32 | Painéis azulejares de Querubim Lapa no muro do recreio do grupo escolar de Campolide, 1956

Não é surpreendente que seja justamente o vereador Oliveira Ramos – o único vereador que defendera meses antes a arquitetura moderna nas reuniões de câmara sobre o "problema arquitetónico" de Lisboa – quem preside à comissão das construções escolares[287].

Formada ainda antes da concessão do subsídio do MOP, a primeira encomenda desta comissão prenunciava já a nova orientação dada a este tipo de construção: o grupo escolar da célula 7 de Alvalade, do arquiteto Ruy Jervis d'Athouguia, era o primeiro a incorporar os dados do projetar moderno[288]. [imagens 67; 68; 69] Além das coberturas planas e da acentuada horizontalidade do conjunto, o projeto seria acompanhado por estudos de insolação relativos às salas de aula, em cujos vãos se introduziria uma inovação que teria continuidade noutros projetos congéneres: o famoso sistema de placas pivotantes de inspiração brasileira que regulavam entrada de luz solar e asseguravam correta insolação e proteção térmica do edifício.

Subitamente acelerada a concretização do programa das construções escolares, entregaram-se a arquitetos jovens quase todos os projetos dos novos edifícios e das ampliações de escolas antigas, integrados nesta *segunda fase*[289] [1953-1956].

De entre todos os grupos escolares desta fase há a salientar, enquanto realizações modernas, os de Vale Escuro e do Alto dos Moinhos, mas também, apesar da simetria de algum modo sugerida pelo próprio programa, os grupos escolares da célula 6 de Alvalade, Campolide e Picheleira[290]. Estas construções acompanhavam a moderna reflexão sobre a arquitetura dos espaços escolares em curso, que também fora objeto de debate no terceiro congresso da UIA[291] e que culminaria na redação da *Carta das Construções Escolares* da UIA de 1959[292].

Além dos já referidos avanços no domínio construtivo e arquitetónico, são os aspetos de humanização do espaço escolar, de progressiva sensibilidade à escala da criança e ao seu imaginário, de íntima relação entre escola e habitação, que parecem constituir o grande passo em frente dado nesta *segunda fase de construção*. Estes aspetos aprofundam-se nos anos seguintes, até encontrarem plena expressão, por exemplo, nas escolas concebidas para os Olivais, já acompanhadas pelo GTH noutro enquadramento legislativo. É a par desta nova sensibilidade à criança, alicerce da renovação da linguagem arquitetónica, que a arte será convocada a participar no espaço escolar.

Está em curso a execução dos projetos da *segunda fase de construção*[293] quando Salvação Barreto emite o despacho de 20 de março de 1954. Pequenas verbas relativas ao custo total dos edifícios - processadas pela própria DSUO – 3ª Repartição – Obras Municipais[294] - passam a estar exclusivamente consignadas a este fim[295] e os serviços municipais instituem um procedimento tipificado e generalizável a várias situações.

No interior dos edifícios, as paredes dos refeitórios acolheriam as obras mais "*decorativas*"; enquanto no exterior, situar-se-iam as mais "*educativas*". Embora haja variações à regra, estas últimas ocupariam tendencialmente dois locais: o espaço fronteiro à entrada da escola e/ou as paredes divisórias dos recreios, que cumpriam a função de isolar as crianças por sexo.

A modéstia das verbas atribuídas condicionaria à partida os materiais empregues pelos artistas: além do azulejo, usado quer no interior, quer no exterior, será notória a preferência pela pedra ou pelo cimento colorido, "*material que oferece as necessárias características de resistência quer aos agentes atmosféricos, quer a previsíveis danos a que estão sujeitos os trabalhos desta espécie*"[296].

33

34

35

imagens 33 | Revestimentos azulejares de Querubim Lapa para os lambrins do refeitório grupo escolar de Campolide, 1956 (recentemente recolocados em nova composição).

imagens 34 | Relevos de José Dias Coelho nas paredes das escadas do grupo escolar de Campolide, 1956

imagens 35 | Pormenores do recreio do grupo escolar de Campolide, pavimento em calçada mosaico e bebedouro.

As obras vincular-se-iam quase sempre à lógica dupla dos edifícios: além de se realizarem em pares, apresentarão geralmente uma polaridade temática masculino/feminino.
Contrariamente aos edifícios construídos entre 1944 e 1950, em todos os grupos escolares desta *segunda fase* [1953-56], de uma *terceira fase* [1956-1958] e em cerca de metade dos da *quarta fase de construções escolares* [1958-1961] se pensou a inclusão destas intervenções artísticas, contratando-se para cada edifício entre um a quatro artistas, seguindo o procedimento já apontado para o conjunto da Infante Santo e proposto na própria petição. [quadro 1]

Os artistas, sem prejuízo de poderem ser diretamente designados pelo presidente, eram geralmente sugeridos pelos arquitetos autores de cada projeto, sugestão geralmente aceite, sendo os serviços a formalizar o convite.
Os já referidos laços de amizade e redes de relacionamentos exteriores aos círculos institucionais acabavam por ser determinantes na escolha dos artistas intervenientes nos edifícios públicos. Mas se muitos destes artistas podiam finalmente realizar obra pública graças aos seus amigos arquitetos, nem por isso os processos chegavam necessariamente a bom termo. Toda a sua atuação se fazia dentro de um esquema conceptual bem limitado e o seu desenvolvimento plástico era submetido a apreciações discricionárias por parte da CMAA.

> "*…[Os trabalhos] eram submetidos a uma censura, uma censura estética, digamos… e política também, possivelmente. E eu recordo que em muitos casos os trabalhos eram recusados por essa comissão*"[297].

Efetivamente, muitos destes processos arrastavam-se durante vários anos, sempre sujeitos a avaliações da CMAA ficando muitos deles, após sucessivas reprovações, por concretizar. Este efetivo papel censório da CMAA na supervisão dos trabalhos artísticos para espaços escolares, tinha por base um conjunto de recomendações elaborado por Raul Lino em 1955[298].

As recomendações estéticas e pedagógicas de Raul Lino

Raul Lino defendia em primeiro lugar a função pedagógica deste tipo de projetos artísticos, devendo realizar-se com "*apurado sentido artístico*". Se as intervenções abstratas apenas se consentiam enquanto "*ornamentais*", as figurativas eram da maior importância, pela sua relevância temática. Neste particular, e invocando a conceção de educação "*eminentemente nacional*" de Almeida Garrett, Raul Lino parece acreditar no poder educativo da arte para colmatar os defeitos do povo português, contrariando "*a terrível preguiça mental que estigmatiza a nossa maneira de ser*"[299]. As intervenções tinham não obstante de colocar-se ao nível da criança, adaptar-se à sua sensibilidade[300]. Assim, Raul Lino estabelecia quatro direções em que poderiam orientar-se as "*decorações*" figurativas nos edifícios escolares: (1)"*[representar] tudo o que possa despertar o amor compreensivo da Natureza*", de que o povo português andaria bastante alheado; (2)"*partir das coisas mais simples, mais chegadas a nós, e insinuar as respectivas origens e os caminhos por onde os materiais são levados até que deles nos possamos servir*", ilustrando por exemplo o fabrico do algodão ou do vinho; (3)"*enaltecer o valor do trabalho do artesanato*" como

36

37

38

imagens 36 | Painéis de azulejo de João Abel Manta para as entradas do grupo escolar de Alto dos Moinhos, 1956

imagens 37 | Painéis de azulejo de Rogério Ribeiro para os refeitórios do grupo escolar de Alto dos Moinhos, 1958

imagens 38 | Escultura de José Farinha para a entrada do grupo escolar de Alto dos Moinhos

"*antídoto da nossa tendência para as abstracções e para o literatismo*" e ainda (4) o "*tradicional, ligado ao regionalismo*". O tradicional/regional seria também uma boa orientação para as "*decorações*" não figurativas ou "*ornamentais*", que deveriam no entanto apartar-se do "*folclórico*" e manifestar "*espírito de actualidade*"[301].
Dispensando as sugestões moralistas e as lições de história, Raul Lino defendia uma abordagem sensualista e ilustrativa baseada em representações gráficas simples e apelativas, de que talvez se pode tomar como exemplo o conjunto de azulejos por si desenhados para a escola da Calçada da Tapada, inaugurada em 1918[302].
Relativamente a questões técnicas, Raul Lino recomendava que cada intervenção se "*adapte à matéria que lhe serve de suporte, [que seja] sólida, perfeita e duradoura, quer no interior dos edifícios, quer no exterior. O contrário disto seria já de si anti-educativo*"[303]. O cimento colorido e o azulejo policromado, materiais que parecem ter sido os mais comuns nestes casos, corroboram a sua orientação.
Eram estes os princípios lançados, que se tornaram o cânone de todas as encomendas de "motivos decorativos" para os espaços escolares. À polaridade temática masculino – feminino sugerida pelo próprio programa arquitetónico, acrescia agora a imposição de uma interpretação limitada aos quatro vetores enunciados. Apesar das sugestões dadas por Raul Lino, a maior parte das intervenções figurativas redundaria na representação de crianças brincando com apontamentos relativos a elementos naturais[304].

Um exemplo - Querubim Lapa e os painéis do grupo escolar de Campolide

O testemunho de Querubim Lapa sobre a execução de dois painéis de azulejo para o grupo escolar de Campolide[305] é bem revelador das interferências da CMAA na pessoa de Raul Lino, no desenvolvimento plástico da obra. Querubim aceitara a execução de azulejos para os refeitórios e o revestimento do muro divisório do recreio daquele grupo escolar de autoria do arquiteto Pires Martins[306], de quem era "*muito amigo*". Além do revestimento azulejar das paredes do refeitório, que resolveria com "*uns passarinhos, com uns motivos muito simples*"[307] [imagens 33], terá havido uma inicial sugestão de usar para os painéis para recreio, cimento colorido.

> "*No meu caso pediram em princípio para que o painel fosse feito em cimento colorido e ainda cheguei a fazer uma maqueta* (…) *e porque é que não ficou em cimentos coloridos? Porque o tema não era pedagógico, segundo o Raul Lino, ele depois esteve-me a explicar porquê. Porque eu tinha pintado umas meninas que apanhavam borboletas, caçavam borboletas. Ora uma menina a caçar borboletas não é pedagógico! (risos) Matar pardais, caçar borboletas… só faltou dizer matar pulgas! (risos) de maneira que ele disse: 'Não, não. Não pode ser para uma escola!' (Risos) (…) Então eu disse: vou fazer o trabalho em azulejo (…) Mudei de material e o material condicionou logo [o tema]. Depois apresentei a maqueta e ele gostou muito, o Raul Lino, e, pronto, foi por aí fora*"[308]

A hipótese temática era posta de lado após a primeira avaliação da CMAA, por não "*despertar o amor compreensivo da Natureza*" e, com ela, o material usado. Apesar do seu carácter meramente consultivo, e embora procurasse uma aproximação ao entendimento infantil, a CMAA era um órgão estruturalmente conservador, impondo os seus critérios estéticos e pedagógicos aos artistas contratados. O testemunho de

39

40

41

42

imagens 39 | Azulejo de revestimento de Vítor Palla para exterior do grupo escolar de Vale Escuro, 1955

imagens 40 | Painéis de azulejo de Lima de Freitas para os refeitórios do grupo escolar de Vale Escuro

imagens 41 | Painéis de azulejo de Rolando Sá Nogueira para os refeitórios do grupo escolar de Vale Escuro, 1955

imagens 42 | Escultura de Maria Barreira para o grupo escolar de Alto Vale Escuro

Querubim Lapa, sugerindo uma troca dos painéis no muro do recreio, é novamente elucidativo:

> "*Eu quando fiz o painel propus ao Raul Lino que colocasse o painel dos rapazes do lado das meninas e o das meninas no lado dos rapazes. Fazia essa troca, o que era muito bonito, só que reação do Raul Lino: 'Nem pensar nisso!' Os rapazes com rapazes, as meninas com meninas. E eu 'Pronto, pronto…'*" [309]

Resignado, Querubim Lapa terá, não obstante, executado dois importantes painéis de azulejo[310], obras do início da sua carreira como ceramista, embora ainda executados "*com uma técnica um bocado incipiente*" [311]. Os dois painéis, em tons de azuis e acastanhados, são animados por grandes manchas de contorno regular que imprimem dinamismo a toda a superfície. Nelas se inscrevem as representações de crianças de gestos suspensos em jogos infantis e vários azulejos de tratamento avulso equilibram aqui e ali a composição do conjunto[312]. [imagens 32] Acrescem ainda elementos vegetalistas estilizados e pássaros (painel feminino) semelhantes aos que se encontram no interior, nas paredes dos refeitórios. As influências do imaginário neorrealista, de que o autor fora um dos mais destacados representantes, ainda estão presentes, como o próprio comenta hoje, ironicamente:

> "*Isto é (…) ilustrativo, embora tenha uma sugestão poética (…) O menino deitado ali a ler; o carneirinho; estes, a brincar; uma caravela; as meninas; ela ali com o livro; esta brinca com sólidos (…) Essas também estão a brincar com flores, apanharam flores. É muito poético, é muito poético. Já não tem nada de neorrealista, só estas figuras e a maneira como estão vestidas, descalças e tal, mas implicavam muito. Sim, porque estes modernistas perguntavam-me "Mas eles estão descalços?" "Não têm dinheiro para comprar sapatos." Dizia eu "Andam descalços" (Risos)*" [313]

Cabe finalmente referir que a encomenda terá reservado dissabores a Querubim Lapa, por atrasos na entrega das obras[314] e que não deixam de revelar o modo como se lidava com encomendas de artistas (então) menos consagrados[315].
Para este mesmo grupo escolar também José Dias Coelho realizou dois relevos, verificando-se um grande cuidado no tratamento de todos os detalhes arquitetónicos e de mobiliário, seguindo a já referida lógica de qualificação global do espaço. [imagens 34; 35]
Uma *terceira fase de construção* de grupos escolares encetava-se em 1956 e nela se incluiria a construção de três grupos escolares até 1958[316] para os quais se convidam artistas a participar, e se estudam propostas específicas. [tabela 1] De entre todas as propostas há a salientar o grupo escolar da célula 8 de Alvalade - estudado na parte 2 desta tese - para o qual seria contratada Maria Inês Ribeiro da Fonseca (Menez) para a execução dos painéis de azulejo do refeitório e de um motivo decorativo no exterior. Este último não seria realizado, por a CMAA o considerar "abstrato" e portanto alheio aos cânones estabelecidos por Raul Lino em 1955[317].

43

imagens 43 | Estudo de Júlio Pomar para mural em cimento colorido para o grupo escolar de Vale Escuro; mural de Júlio Pomar em cimento colorido na entrada do grupo escolar de Vale Escuro, 1955 [destruido]

Uma última *quarta fase* de intensa construção de grupos escolares iniciava-se em 1958 e encontraria o seu termo sensivelmente em 1961, ano em que iniciava a guerra colonial e o Estado começava a restringir as comparticipações para estes equipamentos[318]. Até ao fim de 1961 edificam-se no entanto cinco grupos escolares[319], embora somente três sejam objeto de propostas de intervenções artísticas. O grupo escolar de Olivais Norte, por exemplo, ficaria ao que parece sem qualquer pontuação artística, apesar desta ter sido ponderada.

Em matéria de intervenções artísticas em grupos escolares há a destacar finalmente, como exemplos particularmente relevantes, o edifício de Vale Escuro [arq. Vítor Palla e Bento de Almeida], com intervenções artísticas de Maria Barreira[320], Júlio Pomar[321], Rolando Sá Nogueira e Lima de Freitas[322] e de um dos arquitetos autores do projeto, também artista, Vítor Palla, e o de Alto dos Moinhos [arq. Manuel Arroyo Barreira], com intervenções de José Farinha[323], Rogério Ribeiro[324] e João Abel Manta[325].

Em ambos se fez um uso esclarecido de todo o vocabulário arquitetónico moderno, testemunhando a procura de uma arquitetura humanizada, pensada à escala dos jovens utentes, como bem comprovam por exemplo os pequenos vãos abertos à altura das crianças nos corredores de Vale Escuro, ou os cuidados detalhes dos elementos de apoio nos recreios. Em todos eles os artistas aproveitaram a oportunidade para fazer obra pública adaptada à sensibilidade infantil.

Não por acaso, todos os artistas e arquitetos envolvidos nos grupos escolares de Vale Escuro, Alto dos Moinhos ou Campolide provinham das EGAP, tendo exposto na sétima sessão daquele evento, em que supostamente se decidiu a redação da petição, de que são, aliás, todos subscritores[326]. |ver lista de assinaturas reconhecíveis, anexo 2|

Já anteriormente se haviam pronunciado sobre uma ideia de arte integrada e manifestado vontade em produzir obra pública acessível ao cidadão comum. Vítor Palla, artista e arquiteto e um dos mais empenhados na defesa de uma arte "integrada" já em 1948 se interrogava sobre "*como conseguir na obra arquitectónica, em que escultores e pintores serão chamados a colaborar, aquela unidade indispensável à verdadeira obra de arte*".

Condenara o "*ornamentalismo superficial, a teatralidade desse acrescento postiço, [que] atrofiam a vitalidade da arte plástica*", defendendo que "*o escultor e o pintor deveriam viver a obra, a maquette, o projecto. A apressada olhadela que se atira aos alçados quando da 'encomenda' só por milagre bastaria*"[327].

Também Júlio Pomar condenara a "*concepção empobrecida*" das obras decorativas no contexto português, onde eram entendidas "*por fácil, senão pelo que é feito pensando noutro assunto; por pobre de perspectivas, senão por pífio; por conformista, por pseudo-tradicional, senão por bacoco*". Ilustrando o seu discurso com um mural de Le Corbusier, e evocando a renovação da tapeçaria realizada pela Escola de Paris, afirmara que "*em concerto perfeito, a arquitectura, a pintura e a escultura atingem a sua máxima expressão, dignificando-se mutuamente!*"[328].

Já Maria Barreira, lamentando a falta de encomendas públicas - que atribuía também ao fato de ser mulher - defendia também que "*o papel primacial da escultura, como aliás da pintura, está ligado à arquitectura*", e afirmava procurar que o seu trabalho fosse "*compreensivo a todos, ou quase todos*"[329].

Estes artistas, alguns antigos neorrealistas, estavam indubitavelmente empenhados em fazer uma arte social, que aqui se transfigurava numa arte próxima das crianças, destinatários inocentes em qualquer conjuntura política. Se Le Corbusier era invocado

como um dos seus mentores, não deixa de ser pertinente observar que nestes anos, a postura do arquiteto francês relativamente à "síntese" ou "integração" das artes era bem diversa do uso instrumental das suas ideias no contexto português. Não entrando sequer na questão da colaboração - que nestes anos Le Corbusier evitava, preferindo a ideia do artista total, o *plasticien universel*, decalcada de si próprio[330] - a ala humanista liberal que se integrava, juntamente com personalidades como Sert, Gropius, ou Giedion, defendia sobretudo e como imagem de marca a abstração como linguagem afim entre arte e arquitetura.

Já se referiu como o processo camarário não apenas inviabilizava qualquer hipótese de criação conjunta entre arquiteto e artista, como proibia a abstração: Deve reconhecer-se no entanto que essa proibição talvez não fosse um problema para alguns destes artistas, pelo menos para os que vinham das fileiras do neorrealismo porque também eles repudiavam a arte abstrata.

É conhecido a hostilidade de Júlio Pomar e de Lima de Freitas para com a primeira exposição de guaches e serigrafias de Edgard Pillet na Galeria de Março, em março daquele mesmo ano de 1953. Desconhecendo ou omitindo intencionalmente a dimensão social da obra de Pillet – e André Bloc viria justamente a mostrar pouco depois, na UIA de Lisboa, imagens da tipografia Mame, em Tours, concebida em colaboração entre Pillet e o arquiteto Bernard Zehrfuss [imagens 4] – Lima de Freitas faria a seguinte adivinha:

> *"Qual é coisa qual é ela, que não significa nada, não quer dizer nada, não pretende nada, não tem relação com nada, não leva a nada, não provoca nada, não se compromete com nada, e não vale senão em si mesma? Resposta: é a arte abstracta. Por outras palavras: pouco mais que… nada"*[331]

Assim, merece uma reflexão final o facto de que, embora na petição de 1953 se transcrevam as conclusões da UIA, conclusões estas que claramente refletiam a ideia de "síntese" das artes do pós-guerra, ou seja, a de uma arte tendencialmente abstrata integrada no quotidiano - e que de resto seria conhecida pelo público português através de revistas internacionais da especialidade - essa invocação no contexto lisboeta parece fazer-se essencialmente como forma de responder a um anseio de arte social que em parte radica na ética e na estética do neorrealismo, e que se conjuga, por outro lado, com um interesse pontual pela moderna arquitetura brasileira[332].

Entre a vontade de captar os ventos lá de fora, ecleticamente assimilados pelos artistas e arquitetos portugueses, e a inércia do sistema e dos hábitos consolidados nas instituições, é aproveitando uma pontual abertura nos anos que se seguem à Segunda Guerra Mundial que os ideários modernos no desenho urbano, na arquitetura e na arte pública - tendencialmente "integrada" - se implementam e desenvolvem na capital. Esta viragem em relação às práticas anteriores é particularmente sensível nas encomendas camarárias, no campo específico da habitação social e seus equipamentos de apoio. Neste processo as redes de contactos e de afinidades estéticas e políticas, construídas em contextos com a E[S]BAL, as EGAP, desempenham um papel fundamental.

2 Alvalade

i. introdução

Alvalade é a maior das três áreas em estudo. Diferentemente de Olivais Norte e Olivais Sul, Alvalade foi pensado como "parte de cidade", ou seja, como zona não exclusivamente residencial e que, pelo contrário, ofereceria grande variedade de equipamentos e serviços, assim como de espaços livres.

A complexidade do plano de urbanização [1945], que incorpora, de forma eclética, várias referências e modelos, bem como o próprio processo de edificação, que acabou por envolver variados agentes ao longo do tempo, matizando muitos dos pressupostos iniciais, obrigam a uma abordagem muito mais demorada, descritiva e exaustiva relativamente aos casos seguidamente analisados, Olivais Norte e Sul.

Após um breve enquadramento legal que contextualiza o lançamento dos programas ao abrigo dos quais se planeou e ergueu o bairro de Alvalade, este é estudado desde o momento em que era apenas um terreno rural até à consolidação do edificado e dos seus espaços livres, focando os vários momentos de irrupção de obras de arte pública.

Este capítulo, tal como o de Olivais Sul - em Olivais Norte a abordagem é mais simplificada -, está dividido em três partes: o estudo do plano de urbanização; o estudo da construção do bairro - particularmente detalhado em relação aos outros capítulos, como se referiu - e finalmente o estudo da participação de artistas no espaço construído.

O plano de urbanização é lido nas suas linhas fundamentais, considerando aspetos como o zonamento, sistemas viário e pedonal, o princípio de unidade de vizinhança e o agenciamento da habitação e equipamentos. É dada particular importância ao modo como o plano prevê a distribuição e natureza dos espaços públicos, por se considerarem centrais à problemática da arte pública.

Procuram-se depois, durante a edificação do bairro, os equipamentos, áreas edificadas e espaços públicos mais significativas. Este processo revela como Alvalade se pensou, desde o primeiro momento, como um bairro modelar, acolhendo várias realizações experimentais. Um exemplo, no campo da arquitetura residencial, é a construção de casas de renda económica, cujos projetos assentavam pela primeira vez numa investigação sistemática e racionalizada. Outros exemplos importantes são os edifícios precursores de programas de construção escolar à escala nacional - a escola técnica elementar Eugénio dos Santos ou liceu feminino D. Leonor - que encontraram em Alvalade o contexto da primeira aplicação.

Procura-se também averiguar até que ponto houve inflexões na orientação do plano de urbanização e da produção arquitetónica que inicialmente o acompanhou. Efetivamente, aqui se realizaram algumas experiências arquitetónicas e urbanas pioneiras e em aparente rutura com que se tinha estipulado inicialmente. Alvalade é

2

planta de localização 2 | Alvalade, o bairro e a cidade.

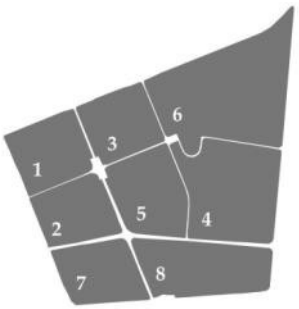
uma das primeiras áreas da cidade de Lisboa onde se manifesta a progressiva adoção do ideário moderno da Carta de Atenas, quer em edifícios, quer em áreas limitadas, como o "bairro das estacas". A sua coesão no espaço garantiu-se pela flexibilidade desse mesmo plano de urbanização e pela modalidade de edificação seguida (unidades de urbanização).

Durante todo este processo, a arte pública surgiu, como se verá, de variadas formas, embora essencialmente vinculada à arquitetura. Pequenas obras de arte pública surgem nas fachadas e interiores de edifícios de equipamentos - escolas dos vários graus de ensino, cinema, teatro, igreja, quartel de bombeiros, etc. Surgem também nos edifícios de habitação construídos por particulares, como edifícios únicos (com ou sem projeto municipal), ou integrados em grandes unidades de intervenção (sempre com projeto municipal).

De entre as três unidades estudadas, Alvalade é a que oferece o conjunto mais variado de intervenções artísticas nos seus espaços e edifícios públicos. Este caleidoscópico panorama de pequenas intervenções é analisado com o detalhe possível, dada a escassez de fontes. Esta análise, bem como o estudo da evolução urbana e arquitetónica, também muito mais complexa, traduz-se num texto mais extenso e desenvolvido que o que se apresenta relativamente a Olivais Norte e Sul.

É de sublinhar o facto de, durante a construção de Alvalade, ter entrado em vigor o despacho do presidente da CML, de março de 1954, relativo à inclusão de pequenas obras de arte - os "motivos decorativos", na gíria administrativa - nos edifícios de promoção municipal, com aplicação imediata na construção escolar. Acompanhar a edificação dos equipamentos escolares no bairro de Alvalade permite perceber o modo como a prática que aquele despacho instaura coincide com a afirmação dos ideários modernos na produção arquitetónica, e como a obra de arte pública a eles se adapta.

"Parte de cidade" como é, Alvalade continua até hoje a incorporar nos seus espaços públicos pontuações artísticas variadas, que só sucintamente se referem. Uma exceção se faz ao abordar o levantamento do monumento a Santo António já em 1972 - a única grande obra de arte pública exenta e de escala monumental - por se considerar uma concretização tardia de um importante desígnio do plano de urbanização.



44

Alvalade ficha técnica

SUPERFÍCIE	230 hectares
POPULAÇÃO	45000 habitantes (prevista inicialmente)
DENSIDADE POPULACIONAL	cerca de 200 habitantes /hectare (prevista inicialmente)
PLANO-BASE; PLANOS	João Guilherme Faria da Costa
PROJETOS ARQUITETURA RESIDENCIAL	Miguel Jacobetty, Sérgio Botelho Andrade Gomes, Dário Lima Franco, Fernando Silva; Joaquim Ferreira, Orlando Azevedo/Rodrigues; Ruy d'Athouguia; Formosinho Sanches; Filipe Figueiredo; Jorge Segurado; Lucínio Cruz; Alberto Ayres Braga de Sousa; Mário Gonçalves Oliveira; Manuel Laginha, João Vasconcelos Esteves; Pedro Cid; Joaquim Areal e Silva; José Croft de Moura, Henrique Albino; Craveiro Lopes; Leonardo Castro Freire; José Manuel Andrade Barreto; Ressano Garcia; Aníbal Barros da Fonseca, Alves Ferreira Adriano Santiago
PROJETOS ARQUITETURA ESCOLAR	Inácio Peres Fernandes; Luís Américo Xavier; Ruy d'Athouguia; Manuel Coutinho Raposo; Cândido Palma de Melo
PROJETO ARQUITETURA, MERCADOS	Fernando Costa Belém
DATAS PLANOS	1945
DATAS CONSTRUÇÃO	1945- finais década de 1960
DATAS OCUPAÇÃO	1948 [primeiras casas de renda económica]
ARTISTAS	Domingos Soares Branco, José Farinha, A.Cruz, António Santos, António Paiva, Carlos Calvet, Manuel Gargaleiro, Jorge Barradas(?), Cecília de Sousa, Stela Albuquerque, Martins Correia, Menez, Álvaro de Brée, Joaquim Correia, António Duarte, Valadas Coriel, Maria Keil, Menez, Estrela Faria, Manuela Madureira, Martins Correia, João Segurado, vários desconhecidos

imagens 44 | Alvalade, esquema de células
quadro 2 | Alvalade, ficha técnica

ii. enquadramento legal

A planificação e edificação do bairro de Alvalade enquadrou-se na atividade urbanística do Município, surgindo na sequência dos estudos para o PGUEL – Plano Geral de Urbanização e Extensão de Lisboa[1], e em cumprimento do decreto-lei nº 33921 de 24 de Novembro de 1942[23]. Além de desencadear todo o processo, este decreto-lei possibilitou a expropriação dos terrenos particulares integrados na área abrangida pelo plano de urbanização, processo praticamente concluído em 1946[4].

O plano de Alvalade previa desde logo a inclusão de habitação de renda livre e habitação a custos controlados. Nesta última modalidade, o plano acompanhou a implementação de um novo programa de habitacional, o PCRE – Programa de casas de renda económica [Lei nº 2007, de 7 de Maio de 1945] constituindo a sua primeira aplicação prática na cidade de Lisboa[5].

O programa de casas de renda económica

A Lei nº 2007 refletia uma viragem significativa na produção de habitação social até então seguida pelo Estado Novo, viragem decorrente do reconhecimento das insuficiências do PCE – Programa de casas económicas[6], até então o programa preferencial do regime. Admitia-se finalmente a insustentabilidade de uma ocupação extensiva do solo através da construção de moradias unifamiliares para "moradores-adquirentes", solução preconizada pelo PCE desde 1933.

Como se referiu, logo em 1938, em alternativa àquele programa e em colaboração com as câmaras municipais, já se havia instaurado o PCD – Programa de casas desmontáveis[7], mas desde logo o programa fracassara pela péssima qualidade das construções. Em 1945, e paralelamente à preparação da legislação relativa ao PCRE - Programa de casas de renda económica, ao abrigo do qual se construiria parte de Alvalade, tinha-se lançado também o PCFP – Programa de casas para famílias pobres[8].

Ambos os programas - PCD; PCFP - se direcionavam para os mais carenciados e se encaravam como etapas intermédias, supostamente antecedendo a passagem da família moradora para uma casa económica[9]. Diferentemente destes, o novo programa de casas de renda económica estava essencialmente direcionado para as classes médias urbanas que por alguma razão "*não pudessem ou não quisessem converter-se em proprietários de moradias económicas*"[10].

Já não se tratava de "moradias": admitia-se pela primeira vez a construção em altura, o que conferia um aspeto mais urbano aos conjuntos edificados[11]. Por outro lado, já não haveria "proprietários": a finalidade do programa era o arrendamento, assegurada a viabilidade da renda em função dos rendimentos dos ocupantes[12], que poderiam, se assim o quisessem, tomar este alojamento como definitivo.

A construção das casas de renda económica podia realizar-se por várias entidades[13] embora se esboçasse já uma tentativa de "*criar um ambiente favorável à aplicação das iniciativas e dos capitais particulares*"[14]. No entanto, apesar da concessão de vários benefícios fiscais aos construtores privados[15], este apelo não teria sucesso[16].

Seria a CML – Câmara Municipal de Lisboa (com financiamento das instituições de previdência, organizadas na FCP-HE – Federação das Caixas de Previdência – Habitações económicas[17]) a incumbir-se da construção de casas de renda económica, depois de urbanizados os terrenos necessários e elaborados, sob a sua alçada, os projetos de arquitetura.

O controlo do processo administrativo e a distribuição das casas seria entregue ao SCPS/MCPS – Subsecretariado das Corporações e Previdência Social (depois MCPS – Ministério das Corporações e Previdência Social)[18].

Aparte os critérios administrativos e as orientações relativas à natureza dos edifícios a construir, a Lei nº2007 deixava ainda algumas recomendações muito sucintas no tocante à natureza dos espaços livres das zonas de casas de renda económica e ao estabelecimento de um mínimo de abastecimentos e serviços:

> "*Cada bloco ou agrupamento deverá dispor de amplo logradouro comum, com arruamento ou arruamentos de serviço, e, excecionalmente, quando a localização o justificar, deverão ainda prever-se os estabelecimentos comerciais indispensáveis aos respetivos moradores*.
>
> *(…)*
>
> *…naqueles [planos de urbanização] serão sempre incluídos locais para edificações de carácter religioso, cultural e assistencial, tendo em conta, quanto possível, a facilidade de transportes*"[19].

Estas recomendações genéricas terão eventualmente informado a conceção do plano de urbanização, em particular no projeto das primeiras células do bairro, construídas ao abrigo do PCRE. O avançar do tempo e o referido desinteresse da iniciativa privada por este tipo de construção levou a que se implementasse posteriormente um outro programa, o PCRL – Programa de casas de renda limitada.

O programa de casas de renda limitada

O lançamento do PCRL - Programa de casas de renda limitada [Decreto-lei nº 36212, de 7 de Abril de 1947] era na verdade uma mudança de estratégia que visava criar um enquadramento mais aliciante para os investidores privados. E estes, finalmente aderiram, salvaguardando com a sua participação o ritmo de construção do bairro, e libertando desse pesado encargo a CML.

O novo programa consistia genericamente na fixação prévia da renda total máxima a cobrar pelo arrendamento das habitações, concedendo a CML incentivos vários aos construtores. Estes, iam desde o baixo preço do solo já urbanizado - no caso, frequente, de se edificarem as habitações em lotes municipais alienados para o efeito -, à assistência técnica e garantia de fornecimento de materiais de construção (particularmente importante nos anos do pós-guerra) e ainda a isenção de taxas fiscais. Em contrapartida, para os construtores, esta modalidade de habitação implicava quase sempre a obediência estrita ao projeto arquitetónico fornecido pela CML (vendido juntamente com o lote de terreno) e o acompanhamento direto do processo de construção pelos serviços municipais.

O novo programa de casas de renda limitada instaurava uma diferente metodologia e gestão relativamente ao anterior PCRE. Desvirtuavam-se os objetivos iniciais do plano quanto à população destinatária, mas estava de algum modo assegurada a qualidade da construção e dos projetos arquitetónicos, bem como a fidelidade aos pressupostos urbanos do plano de urbanização.

O suposto êxito do programa – estabelecido em 1947 com um horizonte de dez anos[20] - levou a que fosse prorrogado por outro decénio em 1958[21]. Assim, grande parte dos edifícios construídos desde finais da década de 1940 e na década de 1950, não apenas em Alvalade, mas em toda a cidade de Lisboa, se enquadraram nesta modalidade. Cabe notar, no entanto, que parte do interesse manifestado pelos construtores privados ter-se-á devido aos expedientes encontrados de subverter o programa, usufruindo dos benefícios sem cumprir a totalidade das suas obrigações, o que obviamente diminuía o seu alcance social[2223].

Em Alvalade, depois de um primeiro momento de investimento camarário na construção de casas de renda económica, a edificação de casas de renda limitada teve grande expressão. E, mesmo com um momento de interrupção [1953-1955], a sua importância como programa de habitação subvencionada é inegável, frente à construção de edifícios de renda livre, que sempre se realizou paralelamente.

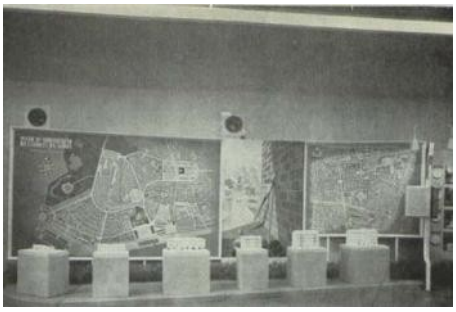
A operacionalização dos dois programas subvencionados gerou áreas urbanas homogéneas e coesas. Como se verá, será na construção de casas de renda limitada e durante um período de tempo alargado, que se assistirá claramente a um matizar dos modelos iniciais e à introdução de novos paradigmas arquitetónicos.

No plano de Alvalade previa-se ainda a construção particular, não enquadrada em qualquer programa subvencionado. Era o caso dos prédios de rendimento avulsos, apenas sujeitos aos critérios do RGCU e do RGEU (em vigor a partir de 1951[24]).

A este respeito é interessante perceber que, de acordo com o RGCU - e ainda na sua versão de 1948 – o bairro de Alvalade se erguia numa zona considerada "menor". O referido regulamento estabelecia uma divisão da cidade em zonas de construção principal[25], média[26] e exterior[27], onde se incluía Alvalade. O mesmo regulamento salvaguardava, no entanto, a importância de algumas das suas avenidas. Eram estas a dos Estados Unidos da América e a de Roma - integradas na primeira área de construção[28] - e a avenida Alferes Malheiro (do Brasil) que, juntamente com as ruas Constantino Fernandes e Lopes de Mendonça (célula 6); Doutor Gama Barros (Célula 8) e de Entrecampos (célula 7), se consideravam dignas de integrar a área média de construção[29].

Teoricamente, esta divisão regulamentar[30] refletir-se-ia por exemplo nas exigências relativas aos projetos de arquitetura e na discriminação dos profissionais aceites como autores de projetos para cada área. O regulamento já exigia por exemplo que as fachadas principais dos edifícios das zonas principal e média de construção fossem concebidas por arquitetos[31] e se caracterizassem por "*um acentuado valor arquitetural e pela escolhida natureza dos materiais nelas empregados*" [32]. Não cumpridas na prática, estas exigências regulamentares corroboram a leitura hierarquizada que então se fazia do espaço do bairro de Alvalade, e que está presente no seu plano de urbanização.

45



46

imagens 45 | Plano de Urbanização da Zona a Sul da Avenida Alferes Malheiro
imagens 46 | O stand da Câmara Municipal de Lisboa na Feira popular, mostra-se o plano da Encosta da Ajuda e o de Alvalade, 1946

iii. o plano de urbanização de Alvalade [zona a sul da avenida Alferes Malheiro]

O Plano de Urbanização da Zona a Sul da Avenida Alferes Malheiro – Sítio de Alvalade, aprovado em 1945[33] era o culminar (e o refazer) de uma série de estudos anteriores para aquela zona, que remontavam pelo menos a 1938/39[34]. Aqueles estudos (sempre informados pelo PGUEL, preparado por De Gröer desde 1938) seriam no entanto postos de lado pelo definitivo plano de 1944 que se baseava assumidamente no princípio da *unidade de vizinhança*. [imagens 45]

João Guilherme Faria da Costa, autor do plano de urbanização definitivo, tinha-se diplomado em 1935 no *Institut d'Urbanisme* da Universidade de Paris[35], instituto que, no período entre guerras, reivindicara para o urbanismo um estatuto científico - a ciência da cidade -, legitimando definitivamente a profissão de *urbanista*. Na bagagem do jovem urbanista português estavam portanto as teorias[36] e metodologias daquela influente escola, que considerava a cidade como um "*ser vivo*" e propunha uma metodologia de intervenção sistematizada, que progredia em várias escalas, do geral para o particular, reconhecendo já o contributo de outras áreas disciplinares[37].

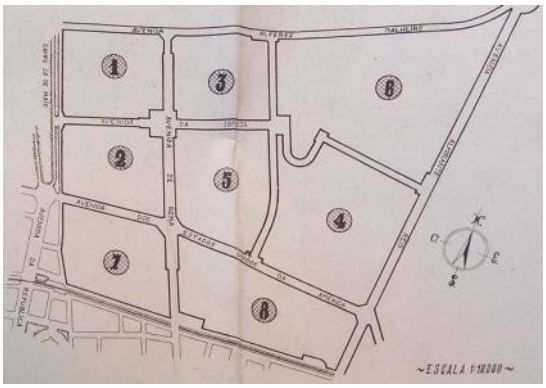
Na formação de Faria da Costa estaria também muito presente todo o enunciado formal urbanismo francês, caracterizado por assumidas referências clássicas, pelo gosto pelos traçados monumentais de praças e avenidas e pela grande composição urbana. No entanto, se para estes urbanistas a participação do artista na cidade parecia circunscrever-se à produção monumental, cujo valor estrutural e compositivo no tecido urbano parecia ser o cerne das preocupações[38], deve reconhecer-se que esta mesma escola já havia assimilado a lição de Camillo Sitte, que criticava a grandiloquência monumental em favor de desenvolvimentos espontâneos e orgânicos da cidade, em que a articulação entre estatuária e espaço público prescindia, por exemplo, das implantações centralizadas[39].

Assim, os urbanistas franceses defendiam que os monumentos se alojassem ao longo das linhas de força da rede viária da cidade, as mais importantes artérias, onde "*viennent organiquement s'attacher les monuments les plus expressifs de la vie urbaine*"[40], rejeitando embora, como única solução, um agenciamento simétrico e centralizado no espaço e uma relação de visibilidade imediata com o cidadão[41].

Do mesmo modo, os teóricos da cidade-jardim, que também são influências relevantes no plano de Alvalade, parecem ter também adotado uma postura conciliadora, recolhendo da herança *Beaux Arts* e da proposta de Sitte, as ideias mais convenientes. Também para estes, a presença de obras de arte é preferencialmente localizada nos espaços de maior centralidade[42], que se revestem de particular importância no tecido urbano, embora mantendo igualmente uma postura ambivalente quanto à implantação de estátuas ou monumentos[43]

Só uma leitura superficial pode identificar Alvalade como uma malha ortogonal tradicional[44]: o seu plano de urbanização é informado pela escola francesa e pelo pensamento urbanístico anterior à emergência do urbanismo moderno[45], integrando, de modo "*eclético*", os mais variados contributos da urbanística moderna - zonamento e segregação funcional; conceito de unidade de vizinhança, influência da cidade-jardim -

47



48

imagens 47 | "Avenida de Roma – Vista tomada do Manicómio Júlio de Matos, do estado actual das obras da grande artéria que será ladeada de habitações colectivas e moradias unifamiliares de renda não limitada"; "Um aspecto dos trabalhos de terraplenagem do cruzamento da Avenida de Roma com a Avenida dos Estados Unidos da América"

imagens 48 | Plano de urbanização da zona a Sul da Avenida Alferes Malheiro - Esquema de divisão em células, 15 de dezembro de 1945 Detalhe do desenho nº2840 (DSUO – 5ª Rep.Obras municipais)

e os seus primeiros desenvolvimentos no plano arquitetónico - casas de renda económica - resultam da maturação crítica de teorias e experiências anteriores, como as expansões de Amesterdão de 1914 e 1934, ou as Siedlungs de Berlim da década de 1920[46].

Antecedentes e condicionalismos

No início da década de 1940 o terreno que corresponde ao atual bairro de Alvalade estava ainda na sua maior parte desocupado e afeto ao uso rural, apesar de envolvido por áreas urbanizadas ou em vias de urbanização. Existiam já três dos seus limites: o Campo Grande (então Campo 28 de Maio); a avenida do Brasil (então Alferes Malheiro) e a linha de caminho de ferro – respetivamente, a poente, a norte e a sul[47]. |ver planta de localização do sistema viário, anexo 3|

A extensa área que era objeto do plano de urbanização, era atravessada por duas importantes vias de acesso à cidade – a estrada das Amoreiras, a poente, e a estrada de Sacavém, a nascente, assim como outras estradas de menor importância[48].

Existiam, aqui e ali, construções antigas, isoladas, como a Quinta dos Lagares d'El Rei ou o Palácio dos Coruchéus e núcleos edificados na travessa Henrique Cardoso, na rua Dr. Gama Barros, na azinhaga da Feiteira, marginando o Campo Grande e na avenida do Brasil (como o Hospital Júlio de Matos)[49]. [imagens47]

O plano de Alvalade, apesar de moderno sob muitos aspetos, integrou esses aglomerados edificados pré-existentes no seu tecido urbano, bem como duas importantes artérias de traçado recente, mas em todo o caso pré-existentes ao plano: a avenida de Roma, já traçada desde finais da década de 1930[50], e a avenida dos Estados Unidos da América, projetada em 1941 e em construção quando iniciou o plano de urbanização[51].

Esta última artéria, de acordo com os estudos para o plano De Gröer em curso, seria uma das mais importantes vias de circunvalação da cidade, ligando MonSanto à Doca do Poço do Bispo, e com continuidade numa futura ponte sobre o Tejo a construir entre aquela zona portuária e o Montijo[52]. A sua existência condicionaria fortemente toda a definição do plano[53] e também a própria natureza das edificações a construir no local[54].

Outro importante condicionamento decorreu da proximidade do aeroporto e do facto de parte do bairro ocupar a zona de proteção sob o canal de aterragem da pista Sul, circunstância que implicou, nessa área, a implantação de moradias unifamiliares, contrariamente à construção em altura praticada no resto do bairro. As áreas de proteção ao aeroporto, juntamente com o Campo Grande (então 28 de Maio), foram ainda levadas em conta como importantes espaços livres que, nas imediações, complementariam a densidade do edificado[55].

O princípio de Unidade de Vizinhança

A versão definitiva do plano de urbanização de Alvalade (finalizada em 1944 e aprovada no ano seguinte) demarcava-se das anteriores estudos por integrar o "*novo conceito*" de unidade de vizinhança. Tratava-se de uma ideia-chave do urbanismo

residencial moderno, desenvolvido no âmbito da sociologia urbana[56], na primeira metade do século XX nos Estados Unidos da América, onde conhecera as primeiras aplicações práticas[57].

O princípio da unidade de vizinhança tinha por metas a salvaguarda da vida social das zonas residenciais e a sistematização de padrões de relação entre população, equipamentos e serviços. Abordagem moderna, partia da habitação como unidade mínima, para o agrupamento racionalmente ponderado e dotado dos equipamentos e espaços necessários, a unidade habitacional. Esta, era por sua vez entendida na sua dupla natureza: simultaneamente unidade autónoma e parte de uma cidade maior, que necessariamente a complementava.

Genericamente a ideia adotada era a de delimitar unidades edificadas com base num número de habitantes e numa extensão consideradas ideais para gerar e potenciar as relações sociais, ameaçadas pela anomia da vida citadina. O conceito de unidade de vizinhança implicava uma atenção inédita ao provimento de um mínimo de equipamentos e espaços considerados indispensáveis, na medida em que deles dependeria a riqueza da vida coletiva[58]. No seu modelo canónico, cada unidade de vizinhança teria como núcleo aglutinador a escola primária, sendo também servida de comércio básico e de parques de recreio[59]. A locomoção humana – da criança e do adulto - era um fator determinante no dimensionamento da unidade de vizinhança, no agenciamento dos equipamentos e espaços livres e no próprio sistema viário.

Pela sua racionalidade e clareza o conceito de unidade de vizinhança foi rapidamente integrado nos programas da reconstrução europeia do pós-guerra. Versátil, foi usado como instrumento de planificação em experiências urbanas conceptualmente tão díspares como as que se baseavam no modelo da cidade-jardim[60], as que se reclamavam do racionalismo[61] ou ainda as que se filiavam no urbanismo formal francês, onde o enunciado da cidade tradicional ainda não havia desaparecido[62].

Este era o caso do plano de Alvalade, em que o princípio da unidade de vizinhança foi o conceito operativo usado na definição de cada célula e do equipamento a ela vinculado, a escola primária. Aqui, cada célula, que equivale a uma unidade de vizinhança, acolhe cerca de 5000 habitantes - a população que utilizaria aquele estabelecimento de ensino, de acordo com as previsões da época. [imagens 48]

É em torno da escola que se faz gravitar o quotidiano dos moradores, reservando para a criança um lugar de destaque. A sua deslocação no percurso casa-escola era a preocupação fundamental. Assim, tomando a escola primária como o centro de cada célula, fez-se inscrever o seu limite num raio de 500 metros, distância considerada máxima como percurso diário dos seus pequenos frequentadores[63].

A adoção do critério orientador da unidade de vizinhança e a segurança do peão nas suas deslocações, constituiu também uma importante premissa no estudo do sistema viário[64], ao estabelecer-se, no tocante à circulação automóvel, que o interior das células seria eximido de vias de atravessamento e apenas servido por acessos locais ou mesmo as ruas de saco[65] [*cul-de-sac*] ou impasses. Se no interior das células só se admite o trânsito local (portanto lento e controlado), o seu limite é geralmente definido por vias de muito maior importância e de circulação mais rápida – vias estruturantes e de atravessamento do bairro.

Contrapunham-se fluxos e ritmos diferenciados, respondendo a necessidades específicas: a calma no interior das unidades de vizinhança, com o espaço para as brincadeiras das crianças e para o repouso dos mais velhos, e o bulício e a agitação citadina das grandes artérias, as zonas de circulação, que acolhiam também o comércio e os serviços.

O zonamento funcional

O plano do bairro de Alvalade previu a edificação de uma área eminentemente residencial, embora com carácter de intensidade urbana e sem perda de qualidade de vida em relação à restante cidade. Assim, encarou-se desde o primeiro momento que a função residencial devia ser acompanhada da oferta de equipamentos e serviços de vária ordem, superando em muito as exigências mínimas de uma área exclusivamente habitacional[66].

Além desta diversidade de equipamentos e serviços que à partida se contemplaram, o plano do bairro de Alvalade foi pensado de modo a acolher ainda algumas funções não diretamente relacionadas com a habitação, como a pequena indústria ou o artesanato. Essas atividades foram localizadas em espaços bem demarcados, isolados das células habitacionais, onde de um modo geral apenas os equipamentos escolares se consentiram. O zonamento, conceito moderno por excelência, é claramente invocado na conceção do plano de Alvalade[67], embora a sua aplicação seja moderada.

Na sua definição original o zonamento visava a afetação das áreas a funções predeterminadas, sem mistura de usos. Cada zona seria atribuída a uma função determinada, compartimentando-se a conceção do plano urbanístico em sistemas independentes[68]. Em Alvalade, a distribuição das funções habitação e indústria obedeceu de algum modo a um critério de zonamento, mas este é mitigado pela presença de áreas mistas. Existem assim células exclusivamente residenciais, a que acresce apenas a escola primária como equipamento - células 1,2,4,7 -; existem células com áreas mistas de habitação e comércio e onde também se aloja a indústria - células 3,8. [imagens 44] Os equipamentos de interesse geral - como liceus, escolas técnicas, igreja, comércio e serviços que comporiam o centro cívico - alojam-se ao longo das vias de maior importância.

O sistema viário

O bairro de Alvalade está circunscrito entre a linha-férrea, a sul, e três importantes artérias: a avenida do Brasil – Avenida Alferes Malheiro, a norte; a Avenida do Aeroporto, a nascente; e o Campo Grande/Rua de Entrecampos, a poente. |ver plantas de localização do sistema viário, anexo 3| Como se referiu, além destas vias de limite, que simultaneamente conectavam o bairro com o resto da cidade, uma outra artéria de grande importância atravessava a nova unidade residencial no sentido leste-oeste: a avenida dos Estados Unidos da América, que então se previa ser uma das grandes vias de circunvalação da cidade com ligação a uma futura ponte sobre o Tejo, entre o Poço do Bispo e o Montijo (nunca construída).

Além das vias envolventes e desta artéria de grande movimento, que estabeleciam ligação com o exterior, no plano de Alvalade definiu-se um sistema de vias claramente hierarquizadas e funcionalmente diferenciadas, que evidenciava, além da própria lógica da cidade tradicional, a adoção de alguns princípios modernos influenciados pela teoria da cidade-jardim, ou da unidade de vizinhança[6970].

Estabeleceu-se uma rede interna constituída por três vias estruturantes: a avenida de Roma (também pré-existente ao plano, e que liga a avenida do Brasil à praça de Londres, atravessando em viaduto a linha do comboio); a avenida do Rio de Janeiro (que parte perpendicularmente da avenida do Brasil e desemboca na avenida dos Estados Unidos da América); e a avenida da Igreja (que liga em linha reta o Campo Grande à igreja de S. João de Brito, o grande equipamento religioso da unidade, a que se concedia lugar de destaque). Contornando o edifício religioso, esta avenida prolonga-se, num troço curvilíneo e noutro reto – mais tarde designados avenida de Santa Joana Princesa e D. Rodrigo da Cunha, respetivamente – até entroncar finalmente na avenida do Aeroporto[71]. Este enfiamento funcionava, no entanto, como uma só grande artéria, no plano de urbanização. [imagens 44]

Estas vias principais subdividem o bairro em oito células, cuja planificação obedeceu ao princípio de unidade de vizinhança. Assim, se as células se envolviam e delimitavam por essas vias de grande intensidade de tráfego, no seu interior, onde se desejava um abrandamento da velocidade e da frequência dos automóveis, apenas se desenharam estreitas ruas de acesso local e impasses.

Os imperativos de economia que marcam toda a conceção do plano evidenciam-se significativamente no traçado das vias. As grandes artérias de grande movimento viário, que requeriam a realização de dispendiosas terraplanagens, limitaram-se em número e complexidade. Estas vias, geralmente retilíneas, distribuíram-se ponderadamente na extensa área do bairro[72]. No interior das células os arruamentos adaptam-se mais ao terreno, reduzindo-se quando possível a faixa de rodagem e a área dos passeios.

Por outro lado, as vias interiores das células, retomando o modelo da cidade-jardim[73], assumem muitas vezes a forma de impasse, em particular nas células 1,2,4,6 e 8, que se apresentam geralmente retangulares em planta e marginados por edifícios.

Esta forma urbana - o *cul-de-sac* - já desenvolvida pelos teóricos da cidade-jardim[74], estava também relacionada com o princípio de unidade de vizinhança, na medida em que restringia fortemente a entrada de veículos na unidade (o automóvel só lá iria intencionalmente, porque não tem saída). Possibilitava ainda a criação de circuitos pedonais totalmente segregados dos de automóveis (passando por exemplo pelo fundo dos impasses).

O sistema viário do plano de Alvalade revela uma clara preocupação de hierarquização das vias, com soluções diferenciadas de desenho urbano que decorrem essencialmente da localização e utilização prevista, resultando numa grande variedade tipológica.

O sistema pedonal

Como se referiu, o andar a pé e a comodidade da locomoção no acesso a todos os equipamentos foi um critério chave na definição do plano de Alvalade. Preocupação sempre presente, foi determinante quer no dimensionamento das células – inscrito o seu perímetro num raio máximo de 500 metros em relação à escola primária – quer no agenciamento dos equipamentos e espaços de interesse geral do bairro, todos localizados "*de forma a poderem ser alcançados pelos habitantes de cada célula mediante percursos cómodos e pouco extensos, cruzando os arruamentos principais de trânsito apenas na medida indispensável*"[75].

A conceção e definição do sistema de circulação pedonal foi, naturalmente, objeto de particular cuidado. Além dos espaços de passeio, naturalmente reservados aos peões ao longo das vias de circulação automóvel, o plano de Alvalade previa desde logo caminhos exclusivamente pedonais.

Estes, no interior das células[76] aparecem de um modo geral relacionados com as vias em saco [*cul-de-sac*] ou impasses – atravessando o fundo do impasse perpendicularmente ao sentido de circulação dos automóveis -, ou no interior dos espaços de logradouro, atravessando-os também. Estas pequenas "veredas" estavam particularmente destinadas às crianças, garantindo a sua deslocação, em segurança, de casa à escola[77], opção de desenho urbano que se filia na moderna linhagem de defensores da segurança da criança na cidade[78] e que neste caso terá por referência os princípios da cidade-jardim e da unidade de vizinhança[79].

A habitação

O plano de Alvalade compreendia duas modalidades genéricas de habitação: habitação subvencionada e livre. A alegada complementaridade social dos bairros tradicionais de Lisboa[80] e a efetiva necessidade de assegurar com a venda de lotes de terreno no mercado livre a viabilidade económica do plano de urbanização, eram as justificações dadas oficialmente para essa coexistência[8182]. No entanto, o plano estabelecia, à partida, uma distribuição hierarquizada dos diferentes grupos sociais no espaço do bairro:

> "*Como é óbvio, destinaram-se à construção de casas de maiores rendas os terrenos marginais das artérias principais. E, dentro das casas de renda económica distribuíram-se as diferentes categorias consideradas consoante a importância dos respetivos arruamentos*"[83]

Para as habitações de renda livre reservaram-se portanto os lotes das vias estruturantes, as zonas mais valorizadas, cuja alienação financiaria os custos de urbanização e edificação de casas de renda económica. Estas, alojar-se-iam maioritariamente no interior das células, onde se distribuíam também em função da renda cobrada.

Existe grande sintonia entre o plano de urbanização e os projetos de arquitetura das casas de renda económica, realizados em simultâneo no decorrer de 1945[84]. O plano viria mesmo a ser publicado juntamente com anteprojetos de nove tipos de casas de renda económica[85].

O equipamento escolar

Seguindo o conceito de unidade de vizinhança, o plano de urbanização de Alvalade previa como equipamento principal de cada célula, o grupo escolar básico. Equipamento de proximidade das populações, alojado no coração de cada célula, seria o centro polarizador do quotidiano dos habitantes.

Das oito células de Alvalade, apenas duas – as células 3 e 5 – não teriam escolas primárias no seu interior, acolhendo no entanto outros estabelecimentos escolares. Com efeito, o plano compreendia uma oferta diversificada de vários níveis de ensino, como convinha à "parte de cidade" que se pretendia edificar. Previram-se dois liceus, um masculino e outro feminino com espaços livres arborizados e campos desportivos anexos, localizados no interior das células 6 e 5, respetivamente[86]. Embora não prevista no plano, seria edificada também uma escola técnica elementar sobre uma das vias estruturantes da unidade, a avenida de Roma (célula 3). [imagem 44]

O equipamento comercial

Como se referiu, no plano de Alvalade houve alguma influência do conceito moderno de zonamento ou de segregação funcional, razão pela qual a maior parte das células é exclusivamente residencial, apenas com o equipamento escolar básico e as zonas livres de apoio. Influentes foram também, por outro lado, as propostas de Unwin, que recomendava a disposição dos estabelecimentos comerciais ao longo das artérias de circulação [87] . Em Alvalade o comércio localiza-se preferencialmente nas vias estruturantes, que congregam maior movimento e que operam as "junções" das células.

O equipamento comercial previsto no plano consistiu essencialmente em dois tipos de oferta: os referidos estabelecimentos comerciais que ocupam pisos inferiores de prédios de habitação, existentes ao longo de algumas das principais artérias – avenida de Roma, avenida da Igreja, avenida Rio de Janeiro – e de algumas áreas específicas - zonas comerciais das células 3 e 8 -; e também dois mercados, que se dispuseram no plano na proximidade dessas zonas comerciais. O mercado norte localizou-se na célula 3, sobre a avenida Rio de Janeiro; um "*mercado sul*", que deveria servir também os habitantes do vizinho bairro do Areeiro[88], nunca viria a ser construído. [imagem 44]

O centro cívico e o centro social

O plano de urbanização de Alvalade previa a instalação de serviços públicos diversificados na praça de cruzamento das Avenida de Roma e Igreja, atual praça de Alvalade, que era descrita como o "*centro cívico*" do bairro[89]. Este, complementava logicamente o "*centro social*" alojado no largo que acolhe a igreja (largo Frei Heitor Pinto), na proximidade.

O equipamento religioso

Para a igreja, o único equipamento religioso previsto no plano[90], foi reservado um espaço particularmente importante no enfiamento visual de uma das novas artérias, a avenida do Rio de Janeiro. A igreja a edificar assumiria uma posição de destaque na estrutura do bairro, realçada pela criação de um largo, no espaço fronteiro. Aqui situar-se-ia também o referido "*centro social*", provavelmente acolhendo instituições de assistência social diretamente relacionadas com a igreja.

O equipamento desportivo, outros equipamentos e serviços

O plano admitia ainda a construção de variadas instalações de modo a conferir à nova unidade residencial, o carácter da cidade entendida como "*complexo ser vivo*" [91]. Estavam previstos dois recintos para a prática desportiva – células 5 (o futuro "*parque de jogos da FNAT*", atual Inatel) e 6 -; e admitia-se a implantação de estações de correios, estabelecimentos bancários, postos de polícia, serviços municipais, equipamentos administrativos, casas de espetáculos, etc.

Embora o carácter geral do bairro fosse residencial, reservaram-se algumas zonas para "*indústria ligeira*" e "*pequeno artesanato*" nas células 3 e 8[92]. Tal como o princípio de zonamento propunha, estas funções específicas inseriram-se em espaços bem demarcados das áreas habitacionais. [imagem 44]

Os espaços livres

O plano de urbanização de Alvalade assentava numa clara contraposição entre o interior das células habitacionais e as grandes vias de circulação. Se estas últimas estruturariam todo o conjunto, permitindo o atravessamento da unidade e a conexão desta à cidade, o interior das células teria um carácter eminentemente residencial, vinculado ao quotidiano dos moradores e aos próprios ritmos da escola primária.

Esta lógica tinha correspondência na natureza dos espaços livres existentes em cada um desses universos: nas zonas de circulação, avenidas e praças (com respetivas áreas de passeio e placas centrais); no interior das células, ruas de acesso local, impasses, áreas de permanência associadas ao equipamento escolar e ainda os espaços interiores dos quarteirões, considerados espaços livres de uso coletivo.

Os espaços livres apresentam grande variedade formal, em função da sua localização e utilização prevista. A sua conceção faz-se em cada situação segundo modelos urbanísticos diferenciados, não deixando de traduzir a lógica de hierarquização que permeia todo o plano.

O plano contemplava ainda os referidos recintos a céu aberto para a prática desportiva, bem como áreas verdes arborizadas para "recreio público", localizadas a sudeste (célula 8 em torno da Quinta dos Lagares d'El Rei?)[93] e a nordeste (célula 6). Esta última situou-se na zona de proteção ao aeroporto, onde a construção estava interdita, e onde, "*por interessante coincidência*", as condições do terreno eram particularmente favoráveis a essa utilização[94]. [imagem 44]

As grandes artérias e praças urbanas

As vias estruturantes da unidade foram cuidadosamente agenciadas configurando uma malha simples, com amplas avenidas de pavimento regularizado – como se referiu, apenas para estas se previram terraplanagens – e de traçado claro, seguindo o vocabulário urbano tradicional.

Estas avenidas – do Rio de Janeiro, de Roma, da Igreja, dos Estados Unidos da América e do Aeroporto – são de um modo geral ruas-corredor, onde a retilinearidade acentuaria os enfiamentos visuais, facilitando leituras perspéticas sobre eventuais elementos arquitetónicos de destaque, recurso comum no urbanismo formal da escola francesa, claramente assumido no plano. |ver plantas de localização do sistema viário, anexo 3|

Uma exceção se abria ao modelo da rua-corredor. Tratava-se da avenida dos Estados Unidos da América, onde a implantação de edifícios se previa perpendicular à via, no seu lado norte. Como já se referiu, esta cedência dever-se-ia ao facto de então se considerar esta avenida uma futura artéria de circunvalação da cidade, prevendo-se grande intensidade de trânsito.

As vias principais estabelecidas pelo plano são assim entendidas como espaços de circulação automóvel e pedonal, que permitem a deslocação dentro e para fora do bairro. De um modo geral destinam-se a acolher edifícios de habitação de escalão superior (habitação não subvencionada), por vezes com estabelecimentos comerciais no piso térreo.

A retilinearidade do traçado, a amplitude das avenidas, o porte dos edifícios residenciais e a eventual presença de equipamentos e comércio, conferiria a estes espaços um carácter urbano e cosmopolita, que seria a imagem do bairro.

Nos cruzamentos e entroncamentos destas avenidas com outras de igual importância geravam-se praças, espaços próprios do urbanismo formal e da cidade tradicional. O plano prevê a existência de três grandes praças. Duas delas – o cruzamento da avenida de Roma com a avenida da Igreja, e o entroncamento desta última com a avenida do Rio de Janeiro – estavam já destinadas a acolher o centro cívico e o centro social. O plano revelava uma intencionalidade óbvia para com estes espaços: o facto de acolherem equipamentos de destaque daria o mote para neles se erguerem edifícios significativos e arquitetonicamente marcantes[95]. A outra importante praça situar-se-ia no cruzamento da avenida de Roma com a avenida dos Estados Unidos da América.

Previa-se ainda a criação de outras praças de menor importância e dimensão – por exemplo no entroncamento da rua Ricardo Jorge com a avenida do Rio de Janeiro, no entroncamento desta com a avenida dos Estados Unidos da América ou no entroncamento da avenida Dom Rodrigo da Cunha com a avenida Santa Joana Princesa (então troços da mesma avenida da Igreja) – que nem sempre teriam expressão urbana depois de edificado o bairro.

O plano sugere-as como praças muito desenhadas, que adotam configurações regulares e simétricas em planta. As praças principais gerariam pontos de centralidade na malha, reforçados pela presença de importantes equipamentos. Por outro lado, o conjunto de referências subjacentes à formação de Faria da Costa, designadamente o gosto pelos traçados clássicos, mas também, provavelmente, pelo pitoresco *sittiano*, não dispensaria a presença de estatuária como elemento morfológico a levar em conta na composição

urbana. Estes espaços de centralidade, deixados em aberto no plano, parecem apelar de algum modo a essa marcação simbólica que só tardiamente fará a sua aparição.

As ruas locais e impasses

Se as vias estruturantes e os espaços livres a elas vinculados se caracterizam pela grandeza e monumentalidade no traçado, os espaços interiores das células tiveram diferente tradução no plano. Além da intenção de pacatez e resguardo adequados ao quotidiano dos moradores, a menor escala das vias interiores não deixa de acusar também os imperativos de economia, que se evidenciam particularmente nas zonas de casas de renda económica (blocos coletivos - células 1,2; moradias - célula 4). [imagem 44]

Estas vias servem essencialmente os acessos locais às residências e, indiretamente, os edifícios escolares, que sempre se mantêm afastados da circulação automóvel. São de um modo geral retilíneas, excetuando as da zona de moradias da célula 4, cujo serpentear se aproxima ao modelo de cidade jardim que assumiam como referência.

Retas ou curvilíneas, as ruas interiores das células de Alvalade seguem também o clássico modelo da rua-corredor, arquétipo urbano que prevalecerá na construção do bairro[96], e geram malhas regulares nas várias células.

Além das ruas de circulação local, o plano de Alvalade previa ainda uma nova tipologia urbana, tomada dos ensinamentos de Unwin e da experiência de Radburn, o impasse (*cul-de-sac*, ou rua de saco). Os impasses, vias exclusivamente locais, cumpriam simultaneamente vários fins práticos: garantiam a segurança dos peões – ao possibilitar a criação de caminhos pedonais e ao fazer a transição para as vias de trânsito mais intenso –, conferiam um carácter de privacidade e intimidade aos conjuntos edificados[97] e encorajavam o desenvolvimento de contactos sociais entre os moradores. O plano previa a conjugação de ruas de circulação e impasses nas células 1,2,4,6 e 8, como se referiu. [imagem 44]

Os espaços verdes locais e os logradouros – o interior dos quarteirões

Também o interior das células acolhe pequenas centralidades e espaços públicos de permanência. Bem diferentes das praças que surgem nos cruzamentos das artérias estruturantes, estas áreas são geralmente associadas ao equipamento escolar e viriam a ser caracterizados pela presença de vegetação. Além de enquadrar e proteger a escola, interpondo-se entre esta e as vias de atravessamento, estas áreas verdes apresentavam óbvias vantagens em termos de salubridade, além de promover o convívio entre moradores, na senda das propostas da cidade-jardim.

Uma outra importante inovação urbanística incentivada pelo plano de Alvalade era o uso do interior dos quarteirões. Em vez dos tradicionais saguões ou dos quarteirões fechados, o plano previra áreas amplas, melhorando a insolação e ventilação dos edifícios. Os logradouros convertiam-se em espaços públicos particularmente seguros, sem acesso automóvel e apenas atravessados por caminhos de peões que, além do mais, encurtavam os percursos no bairro. Este princípio inovador, influenciado pelas experiências holandesas e alemãs realizadas no primeiro terço do século XX[98], estava

sub-repticiamente implicado no plano, mas não chegaria a concretizar-se na prática, como se verá.

iv. a edificação do bairro de Alvalade

A construção da então chamada zona a sul da avenida Alferes Malheiro iniciou-se em Outubro de 1945, após a aprovação, pelo Governo, do Plano de Urbanização[99]. |ver linha de tempo, anexo 4|[imagens 45]

A conveniência em aliciar a iniciativa privada na edificação do bairro levou a que o Município se lançasse imediatamente nos trabalhos de urbanização da ampla área ocupada pelo plano. A sua efetivação permitiria a breve trecho a venda de lotes de terreno a particulares, que deveria custear o investimento já feito e a construção das casas de renda económica, também da responsabilidade do Município.

Em 1947, já com a maior parte do sistema viário traçado[100], a CML dava início à construção das primeiras casas de renda económica, num processo que se prolongaria por cerca de uma década. Para além de atuar como motor de arranque da construção do bairro, esta iniciativa camarária tinha por objetivo experimentar novos métodos construtivos, sensibilizar os construtores civis e demonstrar a viabilidade do programa.

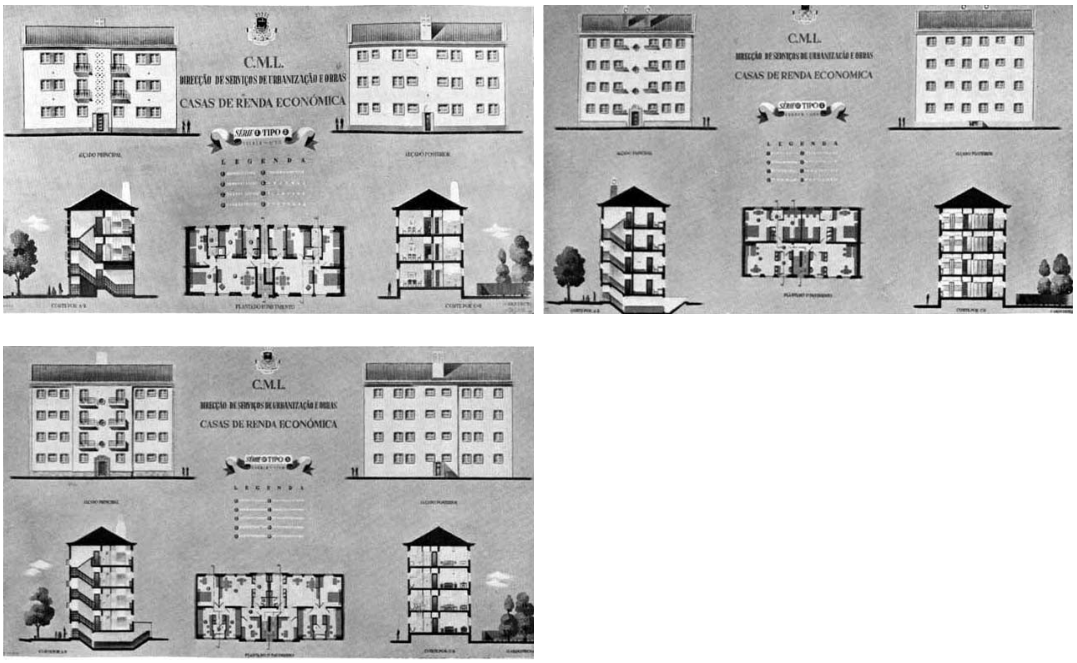
Sem a adesão pretendida dos privados, criou-se a modalidade das casas de renda limitada. Seria este programa a envolver efetiva e duradouramente os construtores particulares na produção de habitação subvencionada, paralelamente aos investimentos que faziam em "prédios de rendimento".

Mudadas embora as coordenadas do programa, e alterado o leque de destinatários, nem por isso se modificaram inicialmente as premissas do plano em termos de desenho urbano. Os serviços municipais coordenaram sempre de perto os processos de urbanização, loteamento e projeto das casas de renda limitada, e as realizações efetuadas nos primeiros anos de vida do bairro não se afastarão significativamente do estipulado no plano.

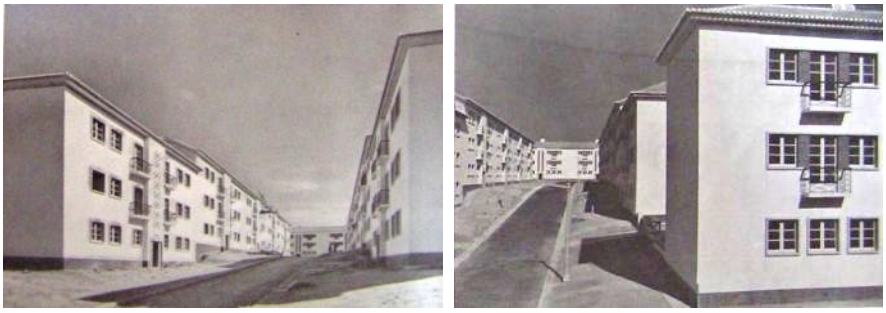
Também estritamente controlados pelos serviços municipais e obedecendo às premissas do plano de urbanização, foram surgindo os equipamentos, por ordem de necessidade ou em função da disponibilidade das instituições que os tutelavam. Deu-se prioridade às escolas primárias, que fizeram a sua aparição, célula a célula, integrando os programas camarários nessa matéria [1948, 1950, 1954, 1955, 1956, 1959]. Os liceus surgem mais tarde [1961,1965], mas uma escola técnica elementar, não prevista inicialmente no plano de urbanização, é construída nos primeiros anos do bairro [1950]. Inaugura-se um cinema [1953], ergue-se a igreja [1955], o quartel dos bombeiros [1958], o recinto desportivo da FNAT [1959] e o mercado norte [1964]. Um avançado bloco com hotel, teatro e cinema [1969] e um complexo de ateliers para artistas [1971] acrescentam-se, já fora do período em estudo, ao conjunto de equipamentos deste bairro, que amadurece e se consolida num arco temporal lato.

À medida em que o bairro de Alvalade se foi edificando, e em particular a partir da década de 1950, entraram em cena propostas arquitetónicas e de desenho urbano diferentes das inicialmente previstas. Ver-se-á que o plano de urbanização teve grande capacidade para assimilar essa evolução, sem perder no essencial as linhas gerais lançadas em 1945, e mantendo forte identidade em relação ao que definira inicialmente.

À medida em que se edifica o bairro vão se projetando os espaços públicos que sofrem igualmente, ao longo do tempo, uma evolução nos seus pressupostos, quase sempre



49


50

imagens 49 | Projetos-tipo de casa de renda económica Série I, tipo 3; Série II, tipo 4 e Série II, tipo 5
imagens 50 | Arruamentos de casas de rendas económicas da série I; grupos de casas de renda económica em construção ladeando a futura avenida da Igreja

em sintonia com os edifícios que os marginam.

A habitação

Como se referiu, o plano estabelecia áreas distintas para a construção de habitação apoiada e de habitação a custos não controlados, pelo que durante todo o processo de construção do bairro, o Município foi disponibilizando lotes para a construção de prédios de rendimento. Paralelamente empreendia esforços no sentido de promover o programa de casas de renda económica e, numa fase posterior, o de casas de renda limitada.

Estava assim garantida à partida uma certa variedade de modalidades de habitação, que efetivamente se veio a concretizar. Uma importante linha de atuação já contida no plano era a de que o espaço se trataria por unidades de urbanização, consagrando-se áreas específicas às várias modalidades de edificação. Desta forma, as casas de renda económica, os prédios de rendimento e as casas de renda limitada edificaram-se em áreas de limites bem definidos, não havendo muita interpenetração entre elas. Para mais, no caso da habitação subvencionada – casas de renda económica e limitada – estas unidades de intervenção são cometidas a arquitetos que não apenas fazem os projetos de arquitetura, mas também os estudos de conjunto, gerando áreas de grande coesão formal.

Contrariamente a Olivais Norte (e de certo modo Olivais Sul), Alvalade edifica-se ao longo de um largo período de tempo. Os seus pressupostos urbanos e arquitetónicos iniciais evoluem, adaptam-se a outros paradigmas. Os edifícios e espaços que caracterizam o bairro inicialmente vêem-se forçados a coexistir com propostas bem diversas e o plano de urbanização funciona como uma estrutura subjacente que, ao longo do tempo, demonstra a sua flexibilidade e adaptabilidade.

A variedade de edifícios é grande e trará consequências na natureza das obras de arte pública que os irá acompanhar. Por isso, contrariamente a Olivais Norte e Sul, analisar-se-á com algum detalhe a produção arquitetónica do bairro de Alvalade, o que não acontecerá na análise relativa a Olivais Norte e Sul.

Casas de renda económica

Como se referiu, o Plano de Urbanização de Alvalade, (ou da Zona a Sul da Avenida Alferes Malheiro) publicara-se com a inclusão dos anteprojetos de nove tipos de casas de renda económica a edificar (ampliando para nove, os três tipos estabelecido pela Lei nº 2007). [imagens49] Estes anteprojetos tinham sido desenvolvidos pelo arquiteto Miguel Jacobetty na CML [DSUO – 5ª Repartição - Obras Municipais] numa abordagem que se queria moderna, assumindo fazer tábua rasa do passado:

> *"No que respeita à conceção arquitetónica procuramos, pois, tomar a posição o mais objetiva possível, libertando-nos de preconceitos e sujeições a fórmulas por vezes impostas por tradições seculares que representam um peso morto inibidor de uma emancipação de tudo quanto possa, na matéria, ser inútil ou até prejudicial"*[101].

Mais do que reduzir indiscriminadamente a área das habitações, ou suprimir materiais dispendiosos, "racionalizou-se" o seu espaço interior assumindo-se como "postulado" de todo este processo "*aumentar o valor da habitação reduzindo ao mínimo compatível a área da mesma*" [102].

Este estudo acompanhava de perto experiências realizadas no estrangeiro, que os autores conheciam e de que tomaram de empréstimo alguns métodos "*tanto quanto possível objetivos*"[103]. Era o eco, entre nós, da lógica de eficiência do pós-guerra na produção de habitação em quantidade. Paralelamente ao estudo do plano de urbanização, com todos os problemas que se levantavam à escala do bairro e na sua articulação com a cidade, uma investigação sistemática desenvolvia-se também num sentido inverso, partindo do alojamento racionalizado como célula base do crescimento urbano, estabelecendo os fogos-tipo, o seu agrupamento em edifícios-tipo e o seu agenciamento no espaço.

Além da conceção rigorosa dos edifícios, seria também a CML a incumbir-se diretamente da construção das primeiras casas de renda económica. Optou-se arrojadamente pela prefabricação como procedimento construtivo, com o apoio de estudos experimentais e de investigação em laboratório [LNEC][104][105]. O conhecimento existente sobre a nova tecnologia aprofundou-se com viagens de estudo especificamente realizadas para o efeito a Inglaterra[106], onde também se adquiriram os equipamentos e os materiais necessários[107].

Iniciava, em Janeiro de 1947 a construção de casas de renda económica nas células 1 e 2 do bairro de Alvalade, no extremo noroeste do bairro, área estrategicamente escolhida de modo a valorizar os terrenos a sul, a vender aos construtores privados [108]. [imagens50] A construção destes primeiros grupos habitacionais de casas de renda económica tinha por outro lado uma finalidade pedagógica, a de demonstrar na prática as possibilidades de novas técnicas e a rentabilidade daquele tipo de construção. A CML esperava convencer os construtores particulares das vantagens do uso de peças prefabricadas para que, melhor informados, ajudassem a resolver o problema da habitação, envolvendo-os também na construção de casas de renda económica[109]. Se efetivamente se lograram importantes avanços nos métodos construtivos, esse aliciamento da iniciativa privada para o investimento neste programa não teve sucesso, como se referiu.

A construção de casas de renda económica foi sempre conduzida pela CML, com o financiamento da FCP-HE – Federação de Caixas de Previdência – Habitações Económicas [110], beneficiando, por outro lado, da colaboração do MOP e do Comissariado do Desemprego, para o abastecimento de cimento, material que escasseava no pós-guerra[111].

Quanto aos projetos propriamente ditos, pode afirmar-se que se adaptavam aos imperativos de racionalidade e economia superiormente impostos. Seguiram o tipo de plano em esquerdo-direito e apresentam plantas retangulares com empenas laterais cegas, apropriadas à conjugação em banda. A inexistência de edifícios de canto evidenciava uma lógica da construção por mera adição de partes, afirmação inequívoca de modernidade.

Exteriormente, os edifícios seriam no entanto algo datados. Os responsáveis elogiavam o seu "*elevado valor estético*" e as "*soluções singelas e sóbrias*" [112], mas as suas fachadas evidenciavam uma linguagem em clara sintonia com o gosto oficial. Tratava-se de uma modernidade "de compromisso" – tal como decerto modo o próprio plano de urbanização – que mascarava os rasgos de inovação sob uma aparência tradicionalista.

A modernidade que pautava a lógica de conceção do interior das habitações não tinha equivalência na sua aparência exterior, nem, em parte, na sua implantação urbana. Com efeito, as casas de renda económica foram agrupadas de forma algo monótona em conservadoras ruas-corredor e nos referidos impasses – segmentos terminais de rua, perpendiculares às vias e envolvidos por edifícios. No plano, a esta inovação no desenho urbano – o impasse – somava-se outra, a de utilizar o interior dos quarteirões como espaço público. No domínio arquitetónico esta opção implicava um tratamento particularmente cuidado das fachadas posteriores, que assim qualificavam o espaço interior dos quarteirões[113].

A inauguração do bairro

É com o primeiro grupo de casas de renda económica e apenas com uma das escolas primárias pronta a entrar em funcionamento, que o bairro se inaugurava simbolicamente em 23 de Setembro de 1948[114].[imagens 51]

Os primeiros moradores do bairro de Alvalade foram cerca de quinhentos agregados familiares, vindos de zonas demolidas por operações urbanísticas conduzidas pela CML – como o Caneiro de Alcântara, ou a zona entre o Socorro e o Rossio – e ali realojados, justificando discursos oficiais particularmente auto elogiosos[115].

Depois desse momento inaugural, a construção de casas de renda económica prosseguiu e em Junho de 1950 já tinham sido edificadas, nas células 1 e 2 do bairro de Alvalade, quatro grupos de casas de renda económica com cerca de 302 edifícios[116]. Tinha entretanto surgido, em 1947, o programa de casas de renda limitada, que catalisaria a participação da iniciativa privada na construção do bairro. O programa de casas de renda económica sofria em 1951 uma "*transitória suspensão*"[117], para se retomar, em 1952, com o lançamento do quinto e último grupo nas células 5 e 6[118]. Este seria dado por concluído em 1956 (célula 6), embora sem cumprir na totalidade a construção prevista[119]. Neste momento o programa de casas de renda económica havia já perdido o protagonismo[120][121], ultrapassado pela vitalidade do programa de casas de renda limitada e comprometido pela falta de financiamento da FCP-HE[122].

As casas de renda económica (habitações coletivas), apesar de apenas concretizadas em cerca de 38% da expressão prevista no plano de urbanização, correspondem a uma importante área edificada no bairro[123]. Estão na génese do bairro de Alvalade, em profunda sintonia com os princípios do seu plano de urbanização, de que são como que um prolongamento no domínio da arquitetura. Apresentam grande coerência e unidade formal, não deixando de evidenciar a característica monotonia dos processos construtivos em que parcelamento, urbanização e edificação ocorrem em conjunto[124]. A repetição de edifícios-tipo e a uniformidade das suas fachadas repelem quaisquer elementos distintivos, como poderiam ser os chamados "motivos decorativos". Um

51

52

53

imagens 51 | Bairro de Alvalade, inauguração

imagens 52 | Edifícios de casas de renda económica a substituir na avenida de Roma [embocadura das ruas Violante do Céu e António Patrício]; Fotomontagens dos volumes dos novos edifícios a construir em substituição das casas de renda económica a demolir na avenida de Roma [cruzamento da avenida de Roma com a rua António Patrício e embocadura da rua Violante do Céu]

imagens 53 | Casas de renda limitada; Casas de renda económica na célula 7, "bairro de S. Miguel"

relevo com um pelicano alimentando os filhos com a própria carne, num dos edifícios de casas de renda económica da célula 5 parece ser a exceção que confirma esta regra[125]. [imagens 121]Trata-se de um projeto dos arquitetos Vítor Palla e Bento de Almeida para a Caixa de Previdência do Montepio Geral, instituição que, precisamente, tinha por símbolo a referida ave e a sua conhecida simbologia[126].

É curioso notar que mais tarde os próprios serviços camarários sentirão algum desconforto com a aparência das casas de renda económica edificadas por exemplo na avenida de Roma, ao lado de edifícios de outro porte e presença.

> *"Estas edificações, em relação às restantes da mesma avenida, formam um flagrante contraste, não só quanto à sua expressão arquitetónica, como também no que respeita ao seu volume, o que leva este Município a encarar a hipótese da sua transformação, de forma a melhorar as condições estéticas de uma das principais artérias da cidade."*[127]

Chegou-se inclusivamente a averiguar se seria viável a demolição de alguns destes edifícios [128] e a sua substituição por outros com oito andares, estabelecimentos comerciais ao nível da rua e eventuais pisos recuados ou enterrados [proposta de 1964]. Não se levaria por diante essa intenção, aliás integrada num conjunto de melhoramentos a efetuar no bairro que também ficaram no papel, permanecendo ainda estes edifícios na avenida de Roma. [imagens52]

Casas de renda limitada

Apenas um mês depois da publicação do Decreto-lei nº 36212 de 7 de Abril de 1947, que implementava o regime de casas de renda limitada, a CML dava início à venda de lotes de terreno com esta finalidade[129]. Em Alvalade as primeiras casas de renda limitada localizaram-se na zona comercial da célula 3, estando já em construção, naquele local e no ano seguinte, cerca de cem edifícios[130].

Inicialmente o discurso oficial fazia-se em tom entusiasmado, com estas construções "*quase só por si a satisfazerem o aumento das necessidades habitacionais de Lisboa*"[131]. Pouco depois, no entanto, tornava-se forçoso reconhecer os limites dos interesses privados na solução do problema da habitação[132]. [imagens53]

> "*Verificou-se que, se o Município facilita a edificação de casas de renda limitada vê invalidada a sua boa intenção, ou porque os proprietários pedem quantias extraordinárias sob vários pretextos, ou porque sofismam a finalidade destinando os prédios a modalidade de propriedade horizontal. Excetuando algumas instituições particulares, só o Município ou o Estado têm interesse na construção de casas de baixa renda, uma vez que o lucro que pretendem é apenas tomar felizes as famílias que as habitam*"[133].

Pese embora as eventuais subversões do programa em proveito dos construtores, e apesar de uma interrupção entre 1953 e 1955, o programa de casas de renda limitada prorrogava-se, em 1957, por mais dez anos – até 31 de Dezembro de 1967 alegando-se o

"sucesso" da iniciativa[134]. Em Alvalade, as casas de renda limitada tiveram grande expressão, substituindo a breve trecho as casas de renda económica, cuja construção, interrompida entre 1951 e 1952, terminaria em 1956[135].

Esta transição de programas – de casas de renda económica para casas de renda limitada – trouxe consequências a montante e a jusante do processo administrativo. Ao ser transferida a responsabilidade da construção do Município para os privados[136], mudava a gestão do plano, a metodologia e mesmo os locatários, que deixavam de ser necessariamente filiados em instituições de previdência e cuja seleção passava a ser feita exclusivamente pelos proprietários/construtores dos imóveis[137].

Apesar destas alterações programáticas, o procedimento instaurado pelo programa de casas de renda limitada – também usado em projetos de renda livre promovidos pela CML – garantiu um controle relativamente eficaz da edificação do bairro por parte dos serviços camarários. Com efeito, os lotes de terreno vendiam-se já com projetos de arquitetura aprovados, sendo os seus autores arquitetos externos escolhidos pelos serviços municipais.

Por outro lado revelou-se muito importante a opção de privilegiar a construção do bairro por unidades urbanísticas e não por edifícios isolados. Sempre que possível, confiava-se a esses arquitetos contratados, não apenas os projetos dos edifícios, mas também os estudos de conjunto da área de intervenção em que estavam inseridos – praças, troços de avenida, etc. – de modo a criar zonas uniformes e coerentes.

Depois da construção intensiva de casas de renda económica, o espaço do bairro de Alvalade continuava assim a pensar-se por unidades de intervenção com lógica intrínseca, e o alcance do controlo camarário era muito maior do que o que era feito na edificação lote a lote, na lógica avulsa dos prédios de rendimento.

O discurso oficial louvou ao longo dos anos a unidade formal e a harmonia dos conjuntos das zonas de casas de renda limitada (em particular as de Alvalade) e o seu contributo para a elevação do "*nível artístico*" da cidade, contrapondo-se à "*vulgaridade característica da maioria das soluções particulares*" (em Benfica, por exemplo)[138]. No já referido debate [parte 1 - breve contextualização] sobre a "*fisionomia arquitetónica da cidade*", ou o "*mau gosto nos bairros novos*", que ocupou presidente e vereadores nas reuniões de câmara entre novembro de 1952 e fevereiro de 1953, o modo de procedimento seguido nas casas de renda limitada de Alvalade foi inclusivamente apontado como uma das possíveis soluções para o problema, na medida em que garantia uma aferição permanente da qualidade dos projetos e das construções da cidade[139].

Ao longo da construção do bairro de Alvalade, a coerência formal nas unidades urbanísticas de casas de renda limitada foi efetivamente uma característica constante, mesmo quando novos modos de entender arquitetura e espaço urbano vieram matizar e transformar os pressupostos iniciais, renovando linguagens e opções estilísticas na edificação do bairro.

Inicialmente os projetos das casas de renda limitada seguiam de perto, embora ampliando áreas internas, as suas congéneres de renda económica. O modernismo de compromisso, próximo da arquitetura de regime, marcava ainda o aspeto exterior das primeiras unidades que, por outro lado, também não se afastavam dos pressupostos do plano, no tocante à implantação no espaço e às soluções de desenho urbano. Este era o

caso dos dois primeiros conjuntos de casas de renda limitada construídas na zona comercial da célula 3[140][141] - onde se permitiam lojas no piso térreo -, e na célula 7, no chamado bairro de S. Miguel[142]. [imagens 53]

À medida em que a concretização das várias unidades urbanísticas se distanciavam no tempo deste momento inicial, todo o processo deixou de se fazer de forma unitária[143] e o plano deixou de sobredeterminar o aspeto do edificado. O desfasamento no tempo entre plano de urbanização, a realização do projeto de arquitetura e a sua edificação propriamente dita, permitiu aos vários agentes envolvidos a adoção de novos códigos estéticos e de novos paradigmas arquitetónicos e urbanísticos.

A semelhança que inicialmente se podia apontar entre os conjuntos de casas de renda económica e os de casas de renda limitada, desaparece com o passar do tempo. Os arquitetos contratados pelo Município e mesmo Faria da Costa e seus colaboradores próximos, vão-se tornando permeáveis às correntes racionalistas do movimento moderno.

Toda a lógica moderna que já presidia à conceção do interior das habitações começa então a transparecer nas fachadas dos edifícios e nas soluções de desenho urbano. Com efeito, se o primeiro conjunto de edifícios de feição moderna – o conjunto habitacional da célula 8, dos arquitetos Joaquim Ferreira e Orlando Avelino[144] – se cingiu parcialmente ao estipulado no plano de urbanização quanto a implantação urbana e espaços livres resultantes, numa fase imediatamente posterior vai evidenciar-se uma adesão mais abrangente e interiorizada ao ideário da Carta de Atenas, com consequentes implicações na arquitetura, e na natureza dos espaços livres, mantendo-se no entanto a coesão dos conjuntos.

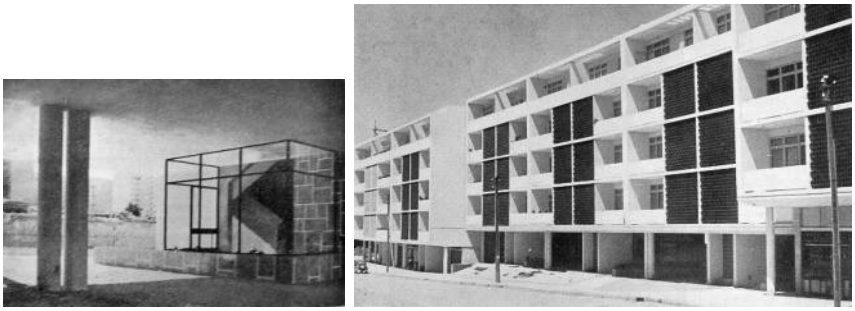
É ao abrigo do programa de casas de renda limitada que o moderno irrompe a olho nu no bairro de Alvalade. Esta viragem, que tem por marco o ano de 1949, traduz-se em três unidades de intervenção: o referido conjunto habitacional da célula 8[145]; o conjunto habitacional da avenida D. Rodrigo da Cunha[146] e o celebradíssimo "bairro das estacas", na zona comercial da célula 8[147]. [imagens 54; 55]

Este último, de autoria dos arquitetos Ruy d'Athouguia e Formosinho Sanches, é aquele em que a arquitetura é mais afirmativamente moderna. A descrição que os próprios autores faziam do projeto era bem elucidativa da proposta:

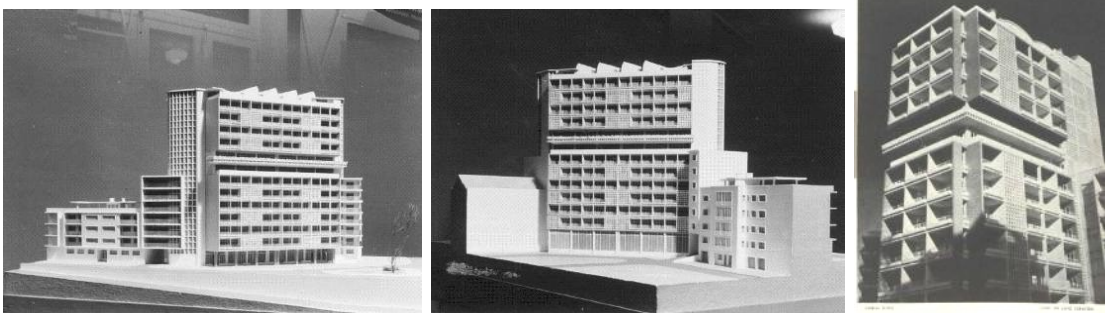
> *"O aspeto arquitetónico é resultado da simplicidade de processos plásticos empregada. Não há um artifício, tudo é claro e direto. (…) Assim, jogando unicamente com os elementos construtivos e com o contraste entre cheios e vazios, planos em luz e em sombra, e contrastes de cores e materiais diferentes, criamos um conjunto, obedecendo aos mais puros princípios da arquitetura dos nossos dias"*[148].

Articulando convictamente e com à-vontade o vocabulário moderno, os arquitetos dissimularam as coberturas com muretes, favorecendo a leitura dos volumes paralelepipédicos, usaram *pilotis* e libertaram os pisos térreos, apenas ocupados por vestíbulos de entrada, habitações de porteira e algumas lojas. A proposta implicava

54



55



56

imagens 54 | Conjuntos residenciais da célula 8, arquitetos Joaquim Ferreira e Orlando Avelino e da avenida D. Rodrigo da Cunha, arquiteto Joaquim Ferreira

imagens 55 | Conjunto residencial do "bairro das estacas", arquitetos Formosinho Sanches e Ruy d'Athouguia

imagens 56 | Maqueta e bloco no cruzamento entre as avenidas de Roma e dos Estados Unidos da América, arquitetos Filipe Figueiredo e Jorge Segurado

todo um novo entendimento do próprio espaço público e representava um passo decisivo no abandono do quarteirão e na adoção dos princípios da Carta de Atenas. Objeto de importantes premiações dentro e fora de portas em 1954[149], o conjunto tornou-se rapidamente uma referência na imprensa da especialidade[150].

São estas as primeiras situações em que os conjuntos edificados refletem a adoção de ideários modernos, iniciando um afastamento relativamente aos princípios do plano e à arquitetura que o acompanhava. Alvalade evoluía nos seus pressupostos urbanos, absorvendo novos paradigmas. Realizações informadas por diferentes ideários coexistiam: enquanto prosseguia a construção das mais conservadoras casas de renda económica nas células 5 e 6, a influência do ideário racionalista passa a caracterizar a construção de casas de renda limitada e livre (de encomenda municipal) ao longo da década de 1950.

A afirmação da arquitetura moderna na arquitetura residencial de projeto municipal - casas de renda limitada e livre.

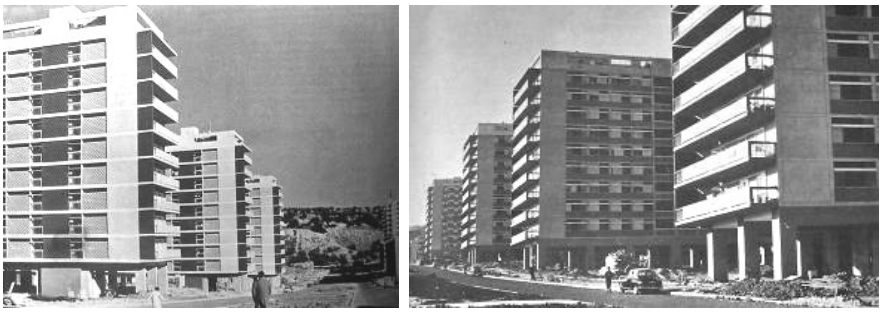
Esta arquitetura residencial de projeto municipal e construída por particulares – casas de renda limitada ou livre – constituiu um campo privilegiado de introdução do movimento moderno na arquitetura e no desenho urbano na cidade de Lisboa. E é em Alvalade que se concentram muitos dos exemplos consensualmente referenciados como momentos charneira nessa viragem – o "bairro das estacas", a avenida dos Estados Unidos da América, ou a avenida do Brasil [troço da célula 3].

E não será por acaso. Alvalade está em construção no início da década de 1950, quando se reúnem as condições para a aceitação do ideário moderno que o Congresso Nacional de Arquitetura de 1948 consagrara pouco antes. E tudo parece articular-se na sequência já descrita neste estudo. Desde havia muito que CML ia apelado à iniciativa privada para a solução do problema de habitação: o programa de rendas limitadas não era mais do que uma das formas encontradas para transferir para os construtores particulares o encargo da edificação da nova unidade residencial, garantindo ao Município o controlo dos projetos e das construções. Generalizara-se a prática de vender lotes de terreno municipal a particulares, com os projetos de arquitetura residencial já aprovados – procedimento comum para casas de renda limitada, mas também de renda livre.

Em 1953 o presidente determinava que apenas arquitetos pudessem assinar esses projetos[151] – o que gera acesa polémica com os engenheiros civis[152] – e instaurava-se uma situação recorrente na construção de Alvalade: o presidente Álvaro Salvação Barreto, porventura aconselhado pelos serviços camarários (DSUO?), passa a designar, diretamente e sem concurso, arquitetos modernos, alguns bastante jovens[153], para execução desses projetos municipais de equipamento ou de habitação.

No domínio da arquitetura residencial, a opção de trabalhar por unidades urbanísticas permitiu novos ensaios de implantação de edifícios e novas soluções de desenho urbano e paisagismo moderno. Particularmente importante para este estudo é ainda o facto de pelo menos um destes conjuntos ter beneficiado do despacho de 1954, que instituía a inclusão de "motivos decorativos" nos edifícios.

Alvalade é por isso, nos seus conjuntos de encomenda municipal – casas de renda



57

58

59

imagens 57 | Blocos na avenida dos Estados Unidos da América , arquitetos Pedro Cid; Manuel Laginha e João Esteves - lado norte da avenida, troço nascente
imagens 58 | Maqueta do Lote 937, avenida dos Estados Unidos da América, 1966
imagens 59 | Conjunto residencial da avenida do Brasil, arquiteto Jorge Segurado

limitada ou livre, mas também nos seus equipamentos, como se abordará adiante – a área da cidade onde o esforço reivindicativo do congresso de 1948 – e em parte, do congresso da UIA de 1953 – apresenta os seus primeiros frutos[154].

Uma primeira oportunidade para pôr em prática a doutrina da Carta de Atenas, numa escala urbana que subia de tom relativamente ao precedente "bairro das estacas", foi como se referiu a avenida dos Estados Unidos da América. De traçado anterior à construção do bairro [1941], já tinha sido prevista no plano de urbanização uma implantação dos edifícios perpendicular à via no lado norte da avenida, solução que no decorrer da construção do bairro acabou por se aplicar também no lado sul. Aquela artéria acabaria por ser preenchida em quase toda a sua extensão com edifícios de grande porte, onde se introduziam inovações no plano arquitetónico.

No início da década de 1950 arrancam os estudos para a avenida dos Estados Unidos da América, com o importante conjunto que assinala o cruzamento com a avenida de Roma, abordado mais à frente[155]. [imagens 56] Para a avenida, os vários arquitetos contratados vão propor de um modo geral implantações de grandes blocos com mais de dez pisos perpendiculares à via – por vezes intercalados com outros, paralelos a esta, de menor altura – e recorrer frequentemente ao uso de pilotis e ao vazamento do piso térreo. [imagens 57]

Além de uma linguagem definitivamente moderna, instaura-se uma escala massiva nos edifícios de habitação, entre os quais se geraram espaços ajardinados de maior dimensão relativamente aos do "bairro das estacas" e que, tal como aqueles, viriam a beneficiar de interessantes projetos de paisagismo moderno.

O lado norte da avenida, cujos estudos se iniciam em 1954, seria dividido em três troços: poente[156], central[157] e nascente[158]. No lado sul, após uma primeira proposta que não teria seguimento[159], arrancava em 1955 o conjunto definitivo para o seu tramo poente, que adotava uma implantação oblíqua dos edifícios em relação à avenida e introduzia inovações na organização dos espaços interiores (galerias, duplex)[160].

A extensa área que margina a avenida dos Estados Unidos da América do lado sul, entre a avenida de Roma e a do Aeroporto só seria estudada mais tarde, a partir de 1962[161]. Compreenderia também implantações perpendiculares dos blocos em relação à via, mas previa, no enfiamento da avenida Rio de Janeiro um grande edifício de mais de vinte pisos, que testemunha uma nova intenção de aumento de escala do edificado. [imagens 58] Esta era a última das grandes unidades urbanísticas da avenida dos Estados Unidos da América e uma das últimas realizações em matéria de habitação, no bairro de Alvalade.

Outras áreas, ainda edificadas na década de 1950 adotaram soluções racionalistas, com qualidade e presença marcantes no espaço do bairro, quase sempre por encomenda camarária. Podem apontar-se o remate da avenida D. Rodrigo da Cunha com um edifício de planta em U com dez pisos de altura que pontua o cruzamento com a avenida do Aeroporto[162], ou o conjunto de três lotes na célula 8, com projeto dos arquitetos Ruy d' Athouguia e Formosinho Sanches[163], onde se torna patente o aumento de dimensões relativas ao "bairro das estacas" na proximidade imediata, dos mesmos autores. Mantendo embora o vocabulário racionalista, ambiciona-se

60

61

62

63

imagens 60 | Urbanização dos Lagares d'El Rei, arquiteto Fernando Ressano Garcia; edifícios da praça Alvalade

imagens 61 | Avenida de Roma nº 38, Prédio de rendimento em lote particular, arquiteto Sérgio Botelho de Andrade Gomes, 1952; avenida de Roma nº 54, prédio de rendimento em lote municipal, arquiteto Cassiano Branco, 1951

imagens 62 | Moradias na avenida do Aeroporto

imagens 63 | Moradias na célula 4; moradia na zona envolvente da igreja S. João de Brito

progressivamente uma maior presença urbana. Este é ainda o caso do referido conjunto residencial da avenida do Brasil [troço da célula 3], com os seus oito blocos de oito pisos, perpendiculares à via[164].[imagens59]

Durante a década de 1960 completa-se, em termos genéricos, a edificação do bairro de Alvalade [165]. As últimas realizações no domínio da arquitetura residencial de encomenda camarária incorporarão já outras influências no plano da arquitetura e do desenho urbano. Na urbanização da Quinta de Lagares d'El Rei, do arquiteto Fernando Ressano Garcia, ou nos edifícios que delimitam a atual praça de Alvalade, abdicar-se-á dos *pilotis*, e da regularidade dos volumes edificados, o clássico paralelepípedo que caracterizava as realizações racionalistas[166]. [imagens 60]

Contrariamente às casas de renda económica, caracterizadas por uma marcada uniformidade das fachadas, e sem margem para qualquer elemento diferenciador, as casas de renda limitada e as de renda livre – quer se concebam integradas em unidades urbanísticas, quer isoladamente – vão acolher intervenções com maior ou menor ambição artística. De entre a toda a habitação de encomenda camarária, é nas casas de renda limitada ou livre que os "motivos decorativos" surgem, como elemento demarcador do nível de renda cobrado no edifício em que se inscrevem e em sintonia com o princípio de hierarquização espacial que o plano de urbanização já continha. O despacho do presidente de 1954, relativo à obrigatória inclusão de obras de artistas em projetos municipais, se efetivamente aplicado, teria trazido resultados sensíveis em todo o bairro, embora apenas se possa dar como exemplo um dos conjuntos da avenida dos Estados Unidos da América, adiante abordado.

Prédios de rendimento e outra edificação parcela a parcela

Além das unidades urbanísticas com grande coesão formal, como as zonas de casas de renda económica, ou limitada, já referidas, o plano de Alvalade contemplava também a construção de edifícios parcela a parcela, entregue a particulares.

Estes podiam resultar de diferentes circunstâncias: projetos avulsos para construção de habitação de rendas livres (ou limitadas) encomendados pela CML, e vendidos em hasta pública com os lotes de terreno municipais – mas não integrados nas unidades anteriormente referidas[167] –; projetos promovidos por particulares em lotes de terreno municipais adquiridos sem projeto[168]; ou ainda projetos promovidos por particulares, a edificar em lotes também particulares[169].

Pese embora o empenho da CML em fornecer projetos de arquitetura, também nesta modalidade de construção lote a lote, os construtores privados pareciam dar preferência à construção com projetos particulares. Apenas condicionadas pelo RGCU e pelo RGEU (desde 1951), tomavam como referência os seus requisitos mínimos, exponenciando os lucros[170]. Com este mesmo intuito lucrativo, era também frequente, no decurso da construção, os proprietários solicitarem a mudança das rendas livres para o regime de rendas limitadas, ponderados os benefícios concedidos em termos fiscais, o que acabava por subverter os propósitos do programa, como se referiu.

Em Alvalade foram construídos prédios de rendimento parcela a parcela a partir do início de 1950 – com a edificação da avenida de Roma, iniciada pelo seu topo sul – prolongando-se durante essa década e na seguinte. Toda a cidade começava a ser

atingida pelo incremento da construção especulativa, beneficiada pelos poderes públicos, com consequências irreversíveis decorrentes da ampliação indiscriminada – em altura e profundidade – dos edifícios e das demolições sucessivas em áreas consolidadas[171].

Embora ocupassem pontualmente ruas de menor importância no interior das células, estes edifícios avulsos alojaram-se essencialmente ao longo da avenida de Roma, [imagens 61] mas também nas avenidas dos Estados Unidos da América ou do Brasil, preenchendo espaços entre as unidades urbanísticas de casas de renda limitada.

Como se referiu, apesar de toda a zona de Alvalade se integrar na *Zona exterior de construção da cidade* prevista no RGCU, estas artérias tinham diferente estatuto. A avenida de Roma e a dos Estados Unidos da América eram consideradas *Primeira zona de construção*, em pé de igualdade com as áreas mais importantes da cidade, como o Terreiro do Paço ou o Rossio. Aqui devia portanto salvaguardar-se a nobreza de materiais e a qualidade arquitetónica do projeto, que em teoria só poderia ser assinado por arquitetos. Considerando a variedade de edifícios existentes nestas artérias, nem sempre de autoria de arquitetos, é difícil acreditar que o estipulado no regulamento se cumprisse efetivamente. No entanto, e em virtude das premissas do plano de urbanização, os edifícios que marginam estas avenidas são de maior altura relativamente ao restante bairro e nelas há preocupação em evidenciar o maior nível de renda cobrado. Ao serviço desta intenção de demarcação hierárquica concorrerá a presença de relevos e painéis mosaicados, como se verá.

Moradias do bairro de Alvalade

Embora o plano de Alvalade, pretendendo-se essencialmente urbano e afirmando-se como "*parte de cidade*", privilegiasse a habitação coletiva, previa também algumas áreas exclusivamente destinadas a moradias. É o caso da avenida do Aeroporto, artéria considerada "de representação", cujos lotes a CML vendeu a clientes endinheirados, e onde se ergueram, com projetos particulares, várias moradias de luxo. O chamado estilo "português suave", ausente do bairro de Alvalade, caracteriza ainda muitas destas construções que, respondendo a imperativos sumptuários, recorrem largamente à presença de elementos decorativos de cantaria ou metálicos, dentro da gramática decorativa habitual daquele estilo arquitetónico. [imagens 62]

Um outro tipo de moradias surgiu no interior da célula 4, interdita à construção em altura por ser esta uma zona de proteção ao aeroporto. Neste caso tratava-se de moradias de renda económica, em correspondência de programa com os blocos coletivos desenvolvidos de acordo com a Lei nº 2007 e obedecendo aos mesmos critérios de economia e simplificação construtiva[172]. O estudo parcial de urbanização desta zona iniciou-se em 1948, realizando-se depois os nove projetos-tipo de moradias económicas de dois pisos, na sua maior parte geminadas[173], com jardim e quintal. Os lotes terão sido cedidos, por pequenos grupos, a diversas cooperativas de habitação e caixas[174]. [imagens 63]

Nesta célula, a eventual uniformidade visual dos primeiros tempos ter-se-á perdido, uma vez as várias moradias foram pintadas de cores diferentes entre si, e vedadas de diversos modos pelos seus proprietários. A presença das vedações é aliás marcante,

anulando, na perceção local, eventuais semelhanças com o modelo da cidade-jardim com que geralmente esta área se relaciona ao comentar apenas a sua configuração em planta[175].

Na mesma célula 4 inclui-se ainda um outro conjunto de moradias, posteriores a estas, de diferente programa e direcionadas a outros grupos sociais. Trata-se das moradias existentes na chamada zona de proteção à Igreja de S. João de Brito, com projeto de Faria da Costa (única intervenção de arquitetura realizada pelo autor do plano de urbanização no bairro de Alvalade) de 1957. Este conjunto compreende o arranjo exterior do lado sul da igreja e os projetos das moradias multifamiliares, com três pisos. Diferentemente das moradias anteriormente mencionadas, torna-se aqui patente a introdução da linguagem moderna nas fachadas, que não obstante se mantêm fiéis ao plano de urbanização em termos de implantação e desenho urbano[176]. [imagens 63]

Em muitas das moradias do bairro existem relevos semelhantes aos "entalados" dos prédios de rendimento, abordados seguidamente.

O equipamento escolar

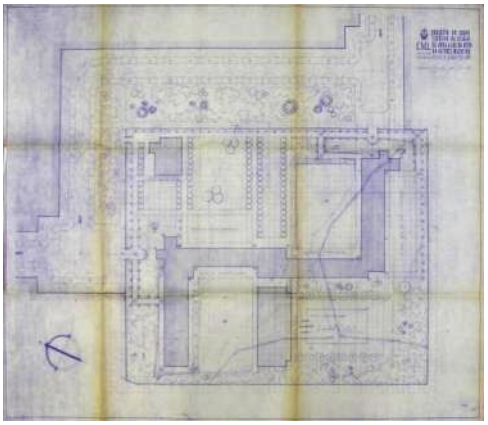
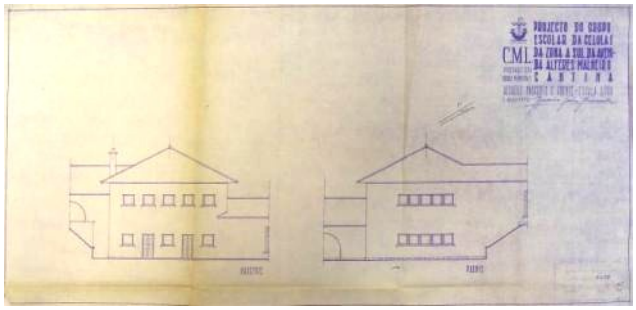
O plano de urbanização, ao tomar como princípio orientador o conceito de *unidade de vizinhança*, concedia à escola primária uma importância capital: a escola, no centro de cada célula, seria o seu polo dinamizador. O plano previa assim escolas primárias em todas as células, à exceção das células 3 e 5, que viriam, não obstante, a receber estabelecimentos de outros graus de ensino: uma escola técnica elementar (não prevista inicialmente) e o liceu feminino, respetivamente. A célula 6 acolheria, além do estabelecimento de ensino primário, o liceu masculino. [imagem 44]

De entre todos os equipamentos do bairro (escolares e não só), às escolas primárias foi dada total prioridade, estando a primeira escola – célula 1 – já concluída quando se inaugurou a nova unidade residencial[177].

Por outro lado, a construção dos seis equipamentos escolares para o ensino primário de Alvalade, que decorreu entre 1945 e 1959, acompanhou um momento particularmente florescente nesta matéria. A CML tinha lançado em 1944 uma *primeira fase de construção* de grupos escolares [1944-1950], graças ao apoio financeiro do MOP ao abrigo do Plano dos Centenários[178]; e em 1953 arrancara uma *segunda fase de construção* [1953-1956], em virtude de um novo apoio do MOP e do impulso paralelo do MEN, com as campanhas de luta contra o analfabetismo encetadas em 1952[179]. Estes subsídios estatais permitiriam ainda à CML, durante a década de 1950, promover uma *terceira* [1956-1958] e uma *quarta fases de construção* de grupos escolares [1958-1961]. [quadro 1]

Todas as escolas primárias de Alvalade integraram alguma destas fases de construção, e obedecem a um programa inicialmente estabelecido: são "grupos escolares", integrando uma escola feminina e uma escola masculina, refeitórios e os recreios em separado, e tendo apenas em comum as zonas de serviço. Em Alvalade, tal como noutras zonas da cidade, a CML rejeitou soluções arquitetónicas tipificadas confiando a arquitetos externos, e quase sempre diferentes, a execução dos vários projetos de grupos escolares[180]. [quadro 1]

64

65

66

imagens 64 | Grupo escolar da célula 1, *primeira fase de construção*
imagens 65 | Grupo escolar da Célula 1 - Projeto da cantina e regularização de terrenos, arquiteto Inácio Peres Fernandes, 1947, CML- DSUO – 5ª Rep.- Obras Municipais, alçado nascente e poente
imagens 66 | Grupo escolar da célula 2, *primeira fase de construção*

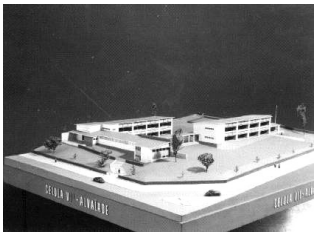
À medida em que se foram construindo, os grupos escolares foram naturalmente acompanhando às lógicas de cada uma das fases de construção camarária, realizações de vanguarda que protagonizaram as mudanças no pensamento municipal neste sector. Os dois primeiros grupos escolares do bairro de Alvalade – células 1 e 2 – integraram a *primeira fase de construção*; os três grupos escolares construídos seguidamente – células 7, 4 e 6 – fizeram parte da *segunda fase de construção*; e o último grupo escolar a edificar-se no bairro – célula 8 – enquadrou-se já na *terceira fase de construção*.

Como se referiu, é na *segunda fase de construção* que se processa a decisiva viragem para uma arquitetura inequivocamente moderna e para um novo entendimento do espaço escolar. Descartam-se os resquícios de monumentalidade ou regionalismo e as novas propostas dos arquitetos revelam uma visão humanizada do edifício, adequando-o ao universo infantil e aos critérios modernos de orientação solar[181]. Os arquitetos "modernos" que se ocupam dos projetos dos grupos escolares da *segunda fase de construção* em diante, tendem a abordar o projeto com uma visão global, que abrange todos os detalhes do interior e exterior da escola. Sentem, por outro lado, um renovado interesse por técnicas e materiais caracteristicamente portugueses, como o azulejo ou a calçada mosaico, que procuram atualizar com reportórios formais contemporâneos, acusando a influência dos modernos exemplos brasileiros. Além da exploração expressiva desses revestimentos há a assinalar todo o cuidado posto no desenho dos mais variados elementos, desde o interior das salas aos bebedouros de exterior, que assumem muito frequentemente qualidades escultóricas, e em que se incorpora formalmente a gramática geometrizante da década de 1950.

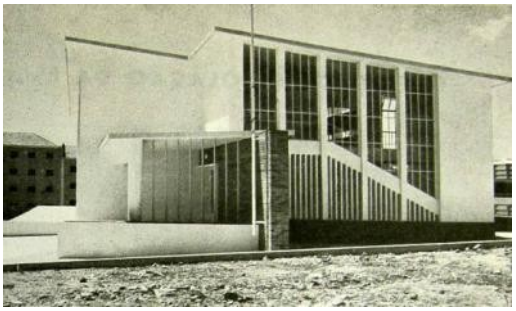
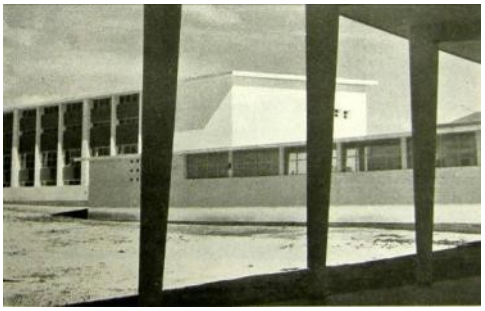
A *segunda fase de construção* é também o momento a partir do qual se institui a norma de salvaguardar despesas limitadas para a execução dos chamados "motivos decorativos" a colocar nos edifícios (exteriores e interior dos refeitórios)[182], obras doravante entregues a artistas, que geralmente são sugeridos pelos próprios arquitetos. À semelhança do que acontecia de forma muito menos controlada na arquitetura residencial, iniciava então uma participação sistemática de artistas neste tipo de edifícios municipais, nos moldes estabelecidos pelo despacho presidencial de 1954.

Os outros estabelecimentos de ensino – escola técnica elementar e liceus – são da responsabilidade do MOP e já não da CML. Curiosamente, dois deles – escola técnica elementar Eugénio dos Santos e liceu rainha D. Leonor – foram as primeiras realizações, à escala nacional, de programas e reformas então lançados – a reforma do ensino técnico de 1947/1948 e o plano de liceus de 1958 – o que atesta a importância dada ao bairro de Alvalade na época da sua construção.

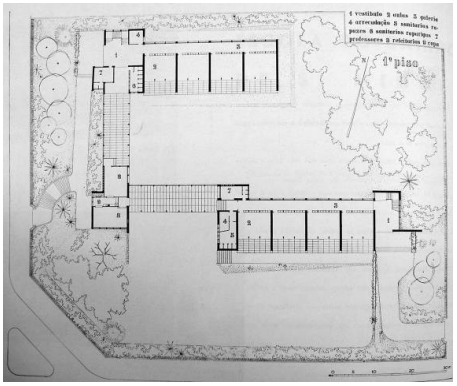
Arquitetonicamente, estes edifícios seguem com relativo desfasamento temporal a evolução sofrida nos grupos escolares primários. À escola técnica elementar Eugénio dos Santos inaugurada em 1951, ainda de acordo com o figurino do regime, irão contrapor-se os liceus de linguagem assumidamente moderna, de que se destaca o liceu masculino Padre António Vieira, concluído em 1965, interpretação pessoal e diferenciada do programa fornecido. Como se verá, os edifícios escolares foram o veículo principal de introdução de obras de arte pública no bairro de Alvalade.

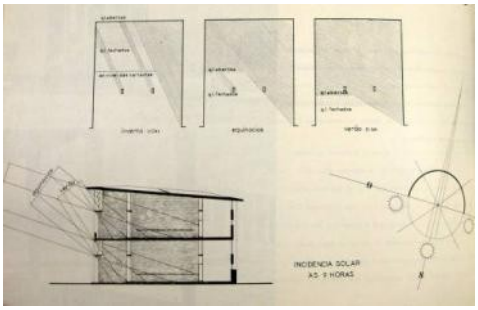


67

68





69

imagens 67 | Maqueta do grupo escolar da célula 7; grupo escolar da célula 7
imagens 68 | Grupo escolar da célula 7
imagens 69 | Grupo escolar da célula 7 - planta do primeiro piso; estudos de insolação, arquiteto Rui Athouguia

Grupos escolares primários

Célula 1

No momento em que se inaugura o bairro, em 23 de Setembro de 1948, havia apenas único equipamento concluído, o grupo escolar da célula 1, com dezasseis salas de aula. O seu projeto, de autoria de Inácio Peres Fernandes, data de 1945-1946, tendo sido edificado entre 1947 e 1949[183].

O edifício mantém-se afim ao estilo conservador de evocação ruralista que caracteriza todos os grupos escolares da *primeira fase de construção*, com a sua cobertura de telha e beirado à portuguesa, as pesadas cantarias bujardadas e o torreão de relógio, muito destacado do corpo de aulas. Esta aparência exterior é no entanto contrariada, em certa medida, pela racionalização do espaço interior, que revela já uma intenção de adequação à exposição solar[184].

Em 1948, e novamente ao abrigo do Plano dos Centenários, a CML procede à regularização dos terrenos envolventes e constrói o refeitório, que serve como elemento de ligação entre as escolas feminina e masculina. O projeto destas instalações segue a mesma linguagem arquitetónica do edifício escolar e é também de Inácio Peres Fernandes[185]. O conjunto de edifícios apresenta-se em sintonia formal com o grupo de casas de renda económica em que se integra, estando hoje em dia bastante ocultado pela vegetação envolvente. [imagens 64; 65]

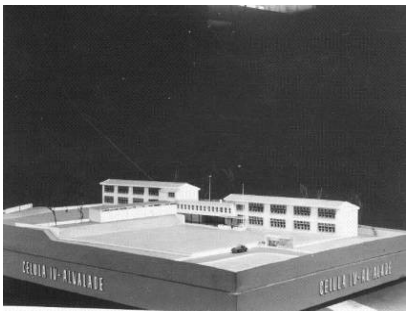
Célula 2

O grupo escolar da célula 2, também de 16 salas e cumprindo o projeto-tipo estabelecido, concluiu-se em 1950[186]. O projeto, do arquiteto Luís Américo Xavier data de 1946, e a sua construção, iniciada em 1949[187], revestiu-se de particular importância, por ter sido a primeira a realizar-se com blocos de betão, o que se traduziu numa significativa redução dos custos de construção[188].

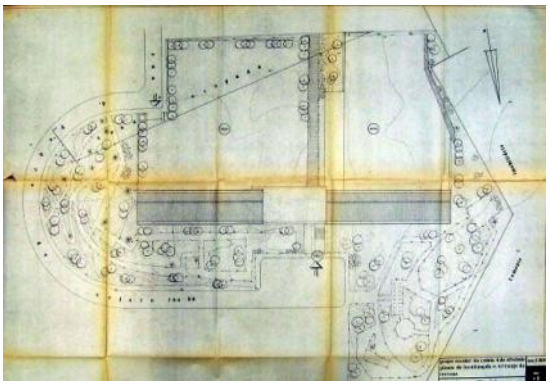
A construção deste grupo escolar, pese embora a aparência tradicionalista, beneficiava do esforço moderno de experimentação de processos construtivos e materiais empreendida pela CML para a construção de casas de renda económica. No entanto, exteriormente, tal como no caso anterior, o grupo escolar da célula 2 insere-se no universo estético das casas de renda económica que o circundam. O torreão pronunciado quase como se de uma igreja se tratasse, a cantaria pesada e excessiva com a pedra de armas de grande dimensão e destaque, assim como o próprio letreiro e as coberturas de telha de quatro águas conferem ao edifício um aspeto musculado, e porventura demasiado pesado para um espaço infantil. Seria o último grupo escolar em Alvalade a edificar-se de acordo com estes pressupostos. Os edifícios construídos seguidamente acompanhariam a abertura à arquitetura moderna que já fizera a sua aparição no domínio da habitação. [imagens 66]

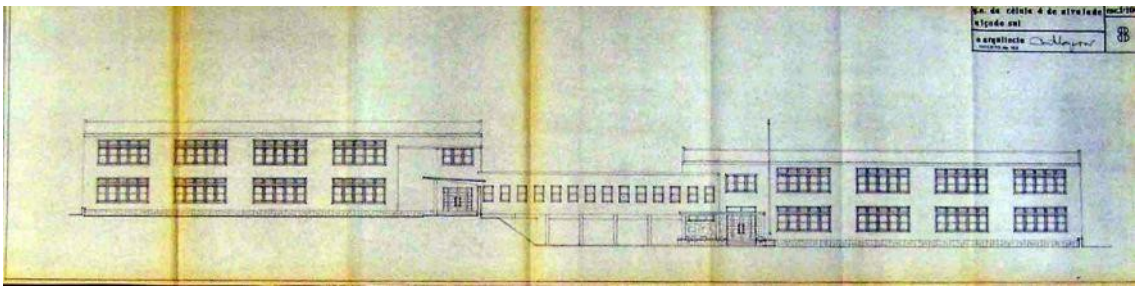
Célula 7

O grupo escolar da célula 7, construído entre 1953 e 1955 [189], integraria administrativamente a *segunda fase de construção*, apesar de o projeto ter sido aprovado



70





71

72

imagens 70 | Maqueta do grupo escolar da célula 4
imagens 71 | Grupo escolar da Célula 4 - Projeto de arquitetura, arquiteto Manuel Coutinho Raposo, planta de localização, alçado sul
imagens 72 | Grupo escolar da Célula 4

anteriormente aos subsídios do MOP que possibilitaram aquele novo conjunto de edifícios escolares. Este edifício era a primeira materialização da viragem na orientação camarária relativa aos padrões arquitetónicos dos grupos escolares [190] . Fora encomendado a Ruy Jervis d'Athouguia em 1949[191] por uma comissão municipal que, como se referiu, era dirigida pelo vereador Oliveira Ramos, o único vereador que pugnava abertamente por uma arquitetura moderna.

Todo o projeto assenta inequivocamente em diferentes premissas conceptuais e formais relativamente aos dois grupos escolares anteriormente construídos em Alvalade, e também em acentuado contraste com os edifícios envolventes: as casas de renda limitada do chamado bairro de S. Miguel, caracterizadas por um modernismo contido.

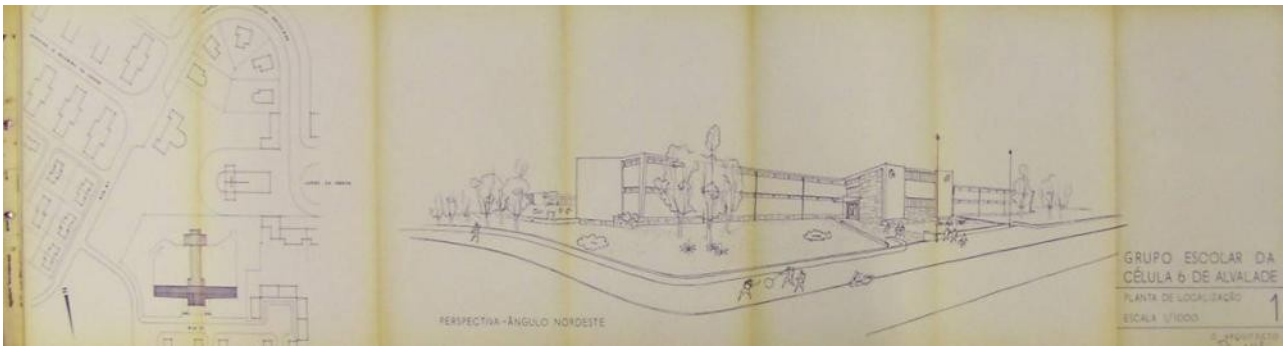
A horizontalidade dos edifícios que, assimetricamente dispostos, se articulam acompanhando o terreno; as coberturas planas; o despojamento formal dos volumes, apesar do colorido dos tons com que foram inicialmente pintados, afirmam na célula 7 o carácter de modernidade que começava a surgir no domínio da habitação, noutras zonas do bairro de Alvalade, pela mão do mesmo arquiteto (por exemplo no "bairro das Estacas"). Uma grande inovação foi neste projeto o estudo da insolação do edifício seguindo preceitos modernos de influência brasileira, estudo que então justificou a introdução de um novo dispositivo de obscurecimento e proteção térmica: um sistema de placas pivotantes nas janelas das salas de aula. [imagens67; 68; 69]

Aberto aos ritmos da natureza, na sua clareza racional, o grupo escolar da célula 7 do arquiteto Ruy Athouguia, instaurava um gosto moderno e uma lógica diferente, doravante favorecidos nas encomendas camarárias para estes edifícios. O grupo escolar da célula 7 passa a exemplificar desde logo o progresso municipal em matéria de construção escolar, com ele se ilustrando algumas das publicações oficiais[192]. Seria também prontamente elogiado em revistas da especialidade, por ter posto de parte "*antigas fórmulas tidas como invioláveis*"[193]. Junto do grupo escolar, mas em local alheio ao edifício, num canto, sobre um talude, mais virado para a rua do que dialogando com o edifício, seria colocada tardiamente uma escultura de Stela de Albuquerque.

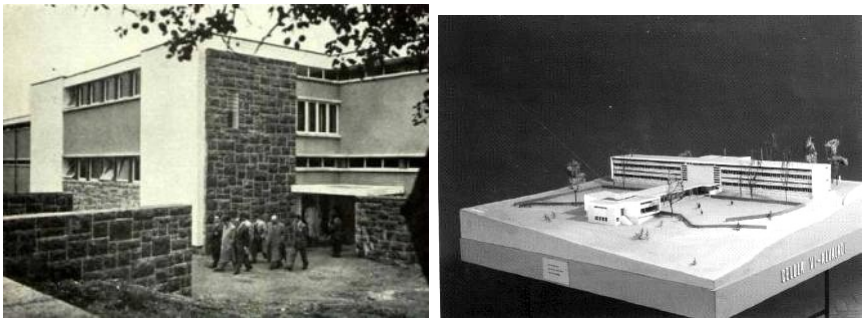
Célula 4

O grupo escolar da célula 4, tal como o da célula 6, beneficiou diretamente do subsídio do MOP que conduziu ao arranque da *segunda fase de construção*. O edifício, concebido pelo arquiteto Manuel Coutinho Raposo em 1953[194] foi edificado entre 1954[195] e 1955, ano da sua conclusão[196]. Na conceção do projeto houve a preocupação de reduzir, dentro do possível, as áreas cobertas, por razões de economia[197]. Tirou-se partido do terreno, agenciando os três corpos do programa-tipo – escola feminina, masculina e refeitórios – em plataformas desniveladas o que, além de separar eficazmente edifícios e zonas destinados aos dois sexos, imprimiu um certo dinamismo ao conjunto.

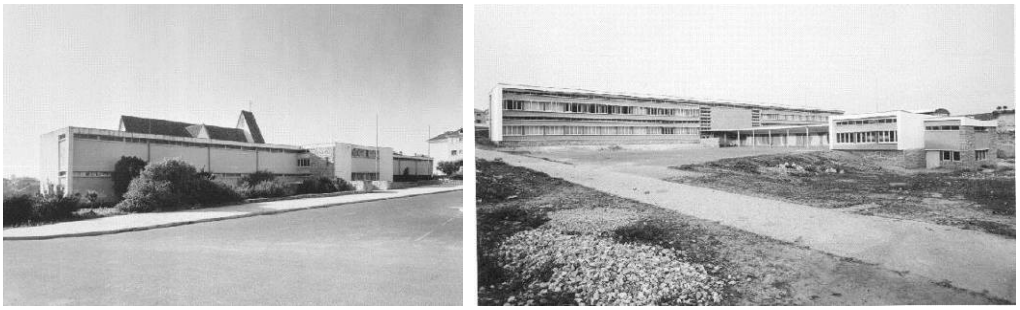
O edifício, embora se distancie claramente da linguagem dos grupos escolares das células 1 e 2, não demonstra o arrojo formal do grupo escolar da célula 7[198]. Mantém-se ainda num moderno de compromisso, com os seus telhados de duas águas, a marcação vertical dos vãos e o peso das cantarias. Na sua construção recorreu-se, como na célula 2, ao uso de blocos de cimento [199] .O edifício acolheria, nas suas entradas, duas intervenções de Stela de Albuquerque, colocadas em data próxima da conclusão do



73



74



75

imagens 73 | Grupo escolar da Célula 6 - Projeto de arquitetura, arquiteto Cândido Palma de Melo, planta de localização e perspetiva

imagens 74 | "Visita da vereação à escola da célula 6 – Alvalade"; maqueta do grupo escolar da célula 6

imagens 75 | Grupo escolar da Célula 6; painéis em cimento colorido no muro do recreio e no interior, arquiteto Cândido Palma de Melo

grupo escolar[200]. [imagens 70; 71; 72]

Célula 6

O projeto do grupo escolar da célula 6 foi encomendado ao arquiteto Cândido Palma de Melo em 1953[201], integrado por isso na *segunda fase de construção*. Edificado entre 1954 [202] e 1956, denota claramente os seus referentes modernos, pese embora o agenciamento simétrico do conjunto. Com efeito, tal como no grupo escolar de Campolide [parte 1 - breve contextualização], este projeto toma como eixo de simetria o plano que passa pelo muro divisório do recreio, e que neste caso une os edifícios de salas de aula aos refeitórios. [imagens 73; 74; 75]

O plano funciona como uma membrana simbólica, materializando a separação de universos masculino/feminino. Todo o edifício se desenvolve simetricamente a partir desse eixo. Se nele se alojam, na zona próxima da entrada, os serviços comuns; este elemento transforma-se depois, no recreio, em muro divisório e desemboca finalmente nos refeitórios, simetricamente dispostos em cada lado, de que é parede comum.

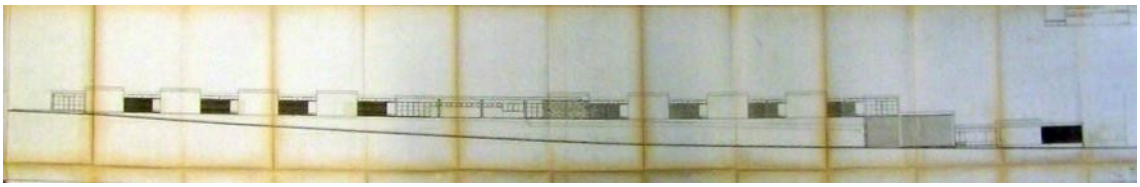
À fachada principal, confinante com a rua, não se concede grandeza nem monumentalidade. Por se localizar a norte, assume-se como uma fachada quase cega, com muito pequenos vãos. O eixo central acusa-se como grande corpo saliente nessa fachada, onde lateralmente se situam as duas entradas. No topo frontal desse corpo, o arquiteto previra, no projeto, o adossamento de dois relevos simetricamente dispostos e que não se viriam a concretizar. A sul, longe da vista da rua, abrem-se as salas de aula, sobre os recreios, através de fiadas de janelas em comprimento que acentuam a horizontalidade do conjunto.

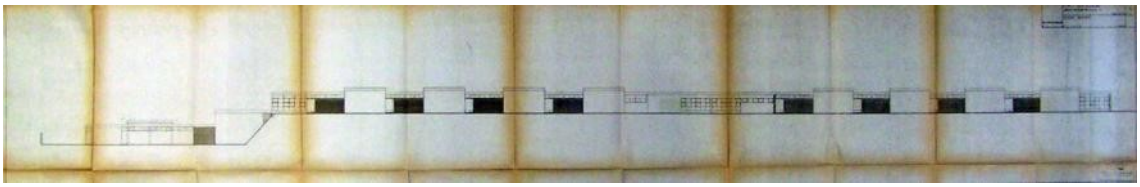
Sensível, o arquiteto concebeu animações parietais abstratos que integram o plano de simetria, elemento preponderante no conjunto arquitetónico. Estas intervenções surgem no muro divisório do recreio e nas paredes dos acessos verticais (escadas), no interior. Incluídas no projeto e na respetiva maqueta, talvez encaradas como meramente decorativas, terão dispensado a apreciação da CMAA.

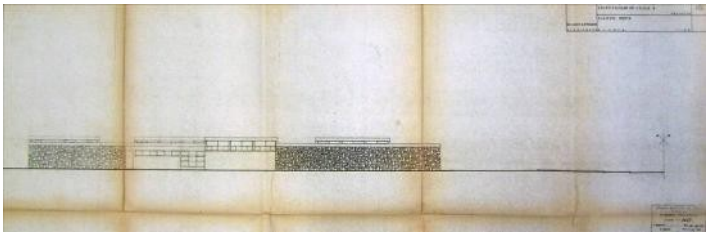
As intervenções parietais traduzem-se em painéis alongados em cimento colorido (marmorite) na parte do muro que atravessa os recreios. Aí surgem motivos abstratos de sugestão vegetalista, em tons de verde, vermelho, branco e preto. Completa o tratamento do espaço, na zona coberta pela a laje, o pavimento em calçada mosaico, tirando partido do contraste entre vidraço preto e branco, com um padrão de losangos.

No interior da escola, nas paredes que ladeiam as escadas, surgem os referidos desenhos incisos no próprio suporte parietal (marmorite monocromático) com um padrão de algarismos e letras de alfabeto, enquanto o pavimento interior retoma, noutros materiais e cores, os losangos do recreio.

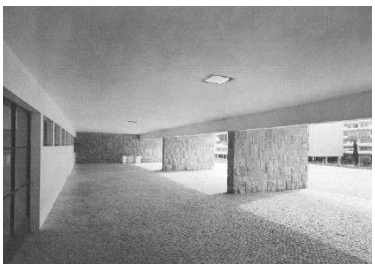
Este seria o primeiro grupo escolar de Alvalade em que se tenta conciliar a expressão arquitetónica com a artística. Além destas intervenções em notável e diálogo com o espaço construído, convidaram-se também Martins Correia e Maria Keil, artistas bem conhecidos do arquiteto Cândido Palma de Melo, que muito provavelmente os sugeriu junto da CML e cujas obras se abordarão adiante.







76



77

78

imagens 76 | Grupo escolar da Célula 8 - Projeto de arquitetura, arquiteto Ruy Jervis d'Athouguia, alçado poente, nascente e norte

imagens 77 | Grupo escolar da Célula 8

imagens 78 | Grupo escolar da Célula 8, extensões de sala de aula, recreio e bebedouro

Célula 8

O grupo escolar da célula 8, encomendado em 1956 ao arquiteto Ruy Jervis d'Athouguia – que havia já realizado o projeto da célula 7 e que viria a realizar o projeto do liceu masculino de Alvalade – integraria já a *terceira fase de construção* de grupos escolares [1956-1958][203]. Este grupo escolar incorporava assim inovações entretanto introduzidas no programa tipo e ausentes dos blocos escolares anteriormente construídos no bairro[204]. [imagens 76; 77; 78]

Por outro lado, este seria o primeiro grupo escolar a desenvolver-se num só piso, desde logo elogiado por "*corresponder a uma nova tendência arquitetónica e pedagógica, embora à custa de uma maior ocupação do terreno*"[205]. De facto esta era uma das soluções já recomendadas pela UIA na *Carta das Construções Escolares*, pelo "*conchego da sua escala*" e pela "*relação harmoniosa que permite estabelecer entre a classe e o jardim*"[206].

O projeto desenvolve-se apenas no piso térreo tirando partido dessa intimidade entre sala e espaço exterior[207]. De forma inédita, o arquiteto concebeu cada sala de aula com um complemento de espaço a céu aberto – solução que seria retomada no grupo escolar de Olivais Norte, de 1958. Este pequeno recinto ao ar livre, onde se podiam prolongar as atividades da sala de aula, é, por outro lado, um espaço fechado, delicadamente encerrado com um pano de grelhagens semitransparentes, que permitem alguma permeabilidade visual entre interior e exterior. Os estudos relativos à incidência solar e o cuidado com iluminação e proteção térmica do edifício, já realizados para o grupo escolar da célula 7, retomaram-se aqui.

O edifício está estruturado em dois corpos de oito salas de aula, agrupadas quatro a quatro, e com um corredor pelo meio. Os corredores dos dois corpos de aulas conduzem, paralelos entre si, a uma zona central que aloja os serviços comuns.

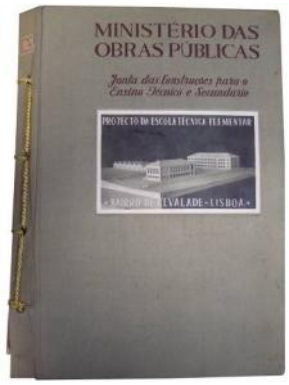
Este grupo escolar seria edificado entre 1958[208] e 1959[209], ano em que se dá por concluído. Nesse momento o arquiteto tem em mãos o anteprojeto do liceu masculino do bairro, para o qual se valerá de algumas conclusões retiradas desta experiência relativamente à iluminação natural das salas de aula.

No ano seguinte, 1960, a CMAA avalia propostas de painéis de azulejo decorativo para os refeitórios e uma painel exterior para o edifício anexo, da autoria da pintora Menez [Maria Inês Ribeiro da Fonseca][210]. Este último não seria realizado, mas existe todavia o revestimento de azulejo padronado nos refeitórios, datando muito provavelmente daquela época e da autoria da referida pintora.

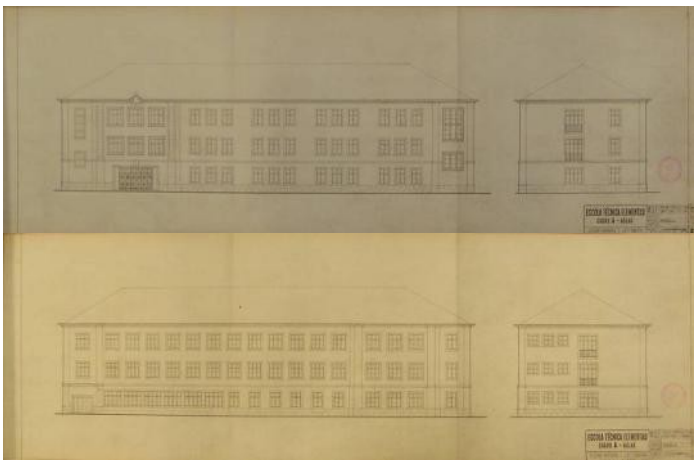
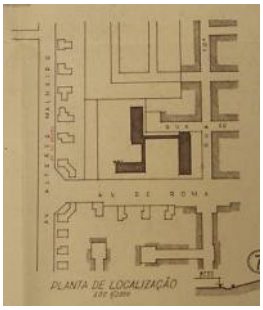
Estabelecimentos de outros níveis de ensino

A escola Técnica Elementar Eugénio dos Santos

A escola técnica elementar Eugénio dos Santos – edificada em simultâneo com o grupo escolar da célula 2, e concluída no mesmo ano de 1950 – foi o primeiro estabelecimento para um grau de ensino que não o primário a construir-se no bairro de Alvalade. Diferentemente dos edifícios escolares até aqui abordados, atribuição exclusiva da CML, a construção deste estabelecimento assim como a dos do ensino secundário competia ao MOP, e em particular à JCETS – Junta das Construções para o Ensino



79

80

81

imagens 79 | Escola Técnica Elementar do bairro de Alvalade, dossier do projeto; maquetas
imagens 80 | Escola Técnica Elementar do bairro de Alvalade, projeto de arquitetura, arquiteto José Costa e Silva, alçado principal e lateral direito, planta de localização.
imagens 81 | Escola Técnica Elementar do bairro de Alvalade

Técnico e Secundário[211].

A escola Eugénio dos Santos foi na época uma realização emblemática do regime, e é significativo que se tenha escolhido Alvalade para acolhê-la. Surgia como primeira experiência de uma importante reforma do ensino levada a cabo em 1947/1948, a reforma do ensino técnico profissional[212]. Este, passava a ministrar-se em dois graus: um, o ensino técnico elementar, então criado, e que consistia num ciclo preparatório com a duração de dois anos; e o ensino técnico propriamente dito, constituído pelo conjunto de cursos profissionais, industriais e comerciais. Note-se que o ensino técnico, que mobilizaria os esforços do MEN na década seguinte, era uma via alternativa ao ensino liceal – mais reservado às elites – e de algum modo socialmente estigmatizado como inferior àquele[213].

Embora o plano de urbanização de Alvalade previsse a construção de dois liceus, estes tardariam a edificar-se e foi esta escola técnica elementar não prevista inicialmente a construir-se em Alvalade, justamente a tempo de acolher o primeiro grupo de alunos que realizara a instrução primária no recém inaugurado grupo escolar da célula 1. Pensada para uma frequência de 1000 alunos, a escola Eugénio dos Santos, era exclusivamente masculina, mantendo a separação dos sexos em vigor no ensino primário.

A escola implantou-se na proximidade da zona de indústria ligeira e de artesanato do bairro e o seu projeto foi elaborado em 1949 por um arquiteto dos serviços técnicos da JCETS, José Costa e Silva[214] adaptando um anteprojeto tipo já elaborado[215]. Seria construída nos anos de 1949 e 1950, tendo sido oficialmente inaugurada a 6 de Janeiro de 1951[216]. [imagens 79; 80; 81]

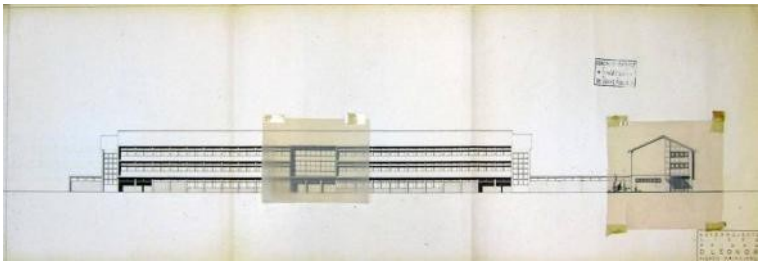
A escola compreende três corpos principais – edifícios de aulas (três pisos), de educação física (dois pisos) e de oficinas (6 salas justapostas com um piso) – que se conectam entre si por zonas de recreio e galerias abertas. Os acidentes do terreno condicionaram o seu desenvolvimento em vários níveis, o que implicou a realização de terraplanagens e o tratamento cuidado dessas galerias de ligação.

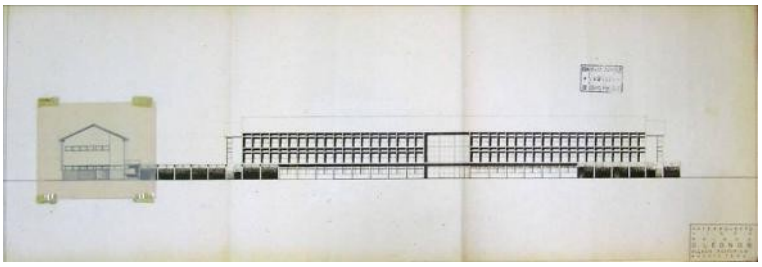
A opção seguida, no tocante à implantação dos edifícios, não foi a de favorecer a rua-corredor, com edificado contínuo de ambos os lados da rua, mas sim a de agenciar os três edifícios em separado no espaço: um edifício de educação física, marginando a avenida de Roma; um edifício de aulas, marginando a rua Luís Augusto Palmeirim e um edifício de oficinas, junto do impasse da rua Marquesa de Alorna, a nascente.

Talvez pelo facto de se estar cumprindo um anteprojeto tipo, ou pelo facto de a escola não se implantar em lote previsto para o efeito, não houve pruridos em deixar que, sobre o lado confinante com a artéria de maior importância, a avenida de Roma, se mostrassem apenas fachadas laterais – do corpo de aulas e do de educação física – e o próprio recreio dos alunos, considerado "*verdadeiro elemento arquitetónico*". Justificou-se então a essa opção porque "*a vida escolar que decorre nesse amplo páteo aberto sobre a via pública é sempre um quadro de interesse, sobretudo num bairro moderno com a fisionomia do de Alvalade*" [217].

A fachada de representação correspondente à entrada principal da escola foi orientada para uma rua de menor movimento, a rua Luís Augusto Palmeirim. A sua expressão

82





83

84

imagens 82 | Liceu Feminino de Alvalade, dossier do projeto; Liceu Feminino de Alvalade
imagens 83 | Liceu Feminino de Alvalade, anteprojeto de arquitetura, arquiteto Augusto Brandão
imagens 84 | Liceu Feminino de Alvalade

arquitetónica mostra-se ainda presa ao cânone instaurado pelas construções liceais da década de 1940 [plano de 1938], que a mesma JCETS concebia e edificava, apesar de o projeto tipo as descrever e apresentar como uma importante simplificação.

> "*Ao exterior do edifício procurou a Junta dar um tratamento simples, valorizando-se unicamente do nível da sua natureza e função e não se esquecendo que se trata de uma escola elementar, onde quaisquer efeitos arquitetónicos, de pompa e de representação, se consideravam deslocados por serem estranhos à índole do tema e não se ajustarem ao espírito da criança*"[218]

Com efeito, exteriormente, a escola técnica elementar Eugénio dos Santos mostrava-se até mais conservadora do que os grupos escolares construídos no bairro até então [células 1 e 2]. Nos edifícios principais da escola encontram-se os telhados de quatro águas com telha e beirado à portuguesa e os vãos pesadamente guarnecidos com cantaria – a de Cascais "*por ser a pedra de mais baixo preço correntemente empregada em Lisboa, e estar largamente utilizada em Alvalade*" [219]. A entrada é imponente, com uma longa escadaria de acesso que, embora sirva para solucionar economicamente a diferença de nível relativamente ao passeio, eleva bastante a porta principal do plano do transeunte, enfatizando o peso da instituição. Nessa frontaria todos os detalhes – as cantarias, o ferro forjado – agudizam o aspeto tradicionalista do conjunto, destacando-se um escudo com as armas de Portugal de autoria do escultor Álvaro de Brée. Desse escudo e de outros dois relevos adossados nas fachadas laterais dos corpos edificados confinantes com a avenida de Roma – como que compensando o aspeto modesto sobre a grande artéria – se falará adiante.

O liceu feminino Rainha D. Leonor

Transcorridos cerca de dez anos desde a inauguração da escola técnica elementar masculina e construídos todos os novos grupos escolares primários - células 7, 4, 6 e 8 - do bairro de Alvalade, chegara a vez de edificar, em lote já destinado para o efeito no plano de urbanização, o liceu feminino, a quem se atribuiu como figura tutelar a rainha D. Leonor, fundadora das Misericórdias. [imagens 82; 83; 84]

A construção deste edifício coincidia com uma viragem nas políticas de construção escolar, que voltavam a favorecer o ensino liceal, em detrimento do ensino técnico, que tinha marcado toda a década anterior [reforma de 1947/48]. Retomava-se a construção de liceus no país, mas já estava longe o "tempo forte" da década de 1940 [Plano de 1938], que brindara muitas das cidades do país com edifícios de aspeto historicista.

A experiência de construção de escolas para o ensino técnico [reforma de 1947/48] - e de que a escola Eugénio dos Santos de Alvalade fora a primeira realização - possibilitara um lento processo de libertação daqueles enunciados formais, no sentido de uma maior simplificação conceptual e racionalização construtiva, que atinge resultados aparentemente "modernos" no fim da década de 1950[220].

Um novo plano de construção de liceus era instituído em 1958, prevendo a construção de dezasseis novos edifícios – número posteriormente aumentado – a realizar-se noprazo de oito anos[221]. O liceu feminino D. Leonor integra este plano e seria um dos

primeiros a concluir-se. Uma vez mais, tal como há dez anos, Alvalade, bairro modelar da capital, volta a figurar na lista dos locais contemplados com os edifícios escolares pioneiros dos programas em marcha.

O liceu, com projeto de 1958, foi a primeira obra de vulto do arquiteto Augusto Brandão na cidade de Lisboa[222]. Edificou-se num lote de terreno que já pertencia à CML, entre 1958 e 1961, ano da sua inauguração[223]. Previsto para uma frequência de 1000 alunas, o liceu seguia o "programa de 24 turmas", pelo que se compunha inicialmente de dois edifícios – o de aulas e o do ginásio/refeitório – que o arquiteto dispôs em ângulo reto, respeitando o declive do terreno[224].

A conceção do edifício de aulas, com três pisos, seguiu também um modelo preestabelecido: o de dois núcleos de aulas separados por um corredor central. Bastante alongado, acompanha todo o lado norte do terreno, marginando a rua Maria Amália de Carvalho, e liga-se ao edifício do ginásio/refeitório, a poente, através de um recreio coberto. O recreio ao ar livre, abrigado e enquadrado pelos edifícios de aulas e do ginásio, é exposto a sul.

Toda a lógica de conceção do edifício assentou em pressupostos de racionalização construtiva, recorrendo, em particular, à modulação. As medidas padrão de uma sala de aula foram tomadas como o ponto de partida para encontrar o módulo, a partir do qual se geraram múltiplos e submúltiplos que dimensionaram todo o edifício.

> "*Por existiram em todos os pavimentos aulas de dimensões constantes, procuramos basear a modulação num submúltiplo de comprimento dessas aulas. Assim, dividimos cada sala normal a meio e obtivemos o módulo que foi por sua vez dividido em duas partes para se obter uma posição dos nembos das janelas que facilitasse o desenvolvimento dos pequenos serviços do 1º pavimento.*
>
> *Adoptamos pois uma modulação de estrutura de 4,15m e uma subdivisão para os nembos de 2, 075m*" [225].

Exteriormente, o liceu seguia, mais à letra do que a escola técnica e elementar Eugénio dos Santos, a recomendação superiormente estipulada, que "*condenava*":

> "*…o recurso a efeitos estéticos rebuscados e somente se admite nas frontarias (…) a sobriedade de composição que melhor traduz o espírito funcional dos serviços a que estas instalações se destinam*" [226].

A linguagem moderna, efetivamente despojada de pormenores decorativos, era no entanto justificada como "*absolutamente clássica*", dado o sistema modular adotado. O edifício afirma-se como expressão de modernidade, contrastando bastante com os edifícios da vizinhança imediata (rua Maria Amália Vaz de Carvalho) onde prosseguia a edificação de casas de renda económica. Seria colocado no átrio do edifício de aulas – para o qual o mesmo programa aconselhava "*sóbria decoração*" [227] – um grande relevo, datado de 1961, executado pelo escultor Domingos Soares Branco e representando a rainha D. Leonor, patrona do liceu. Esta obra respondia à regra tácita de inclusão de

obras de arte nos edifícios escolares, com verba reservada para o efeito no orçamento da construção.

Em 1966 o edifício seria ampliado com a construção de mais um edifício de três andares (quinze aulas) arquitetonicamente semelhante aos preexistentes. Este novo bloco foi disposto perpendicularmente em relação ao corpo de aulas e paralelamente ao corpo do ginásio.

O liceu masculino Padre António Vieira

Em 1961, ano em que se inaugurava o liceu feminino rainha D. Leonor, era aprovado o projeto do liceu masculino de Alvalade – previsto pelo plano de urbanização na célula 6 – e de autoria do arquiteto Ruy Jervis d'Athouguia. O novo estabelecimento escolar, cuja construção iniciava no ano seguinte, seria concluído em 1965[228]. [imagens 85; 86; 87]

A figura tutelar do liceu identificava-se uma vez mais com os valores cristãos, tratava-se do Padre António Vieira, distinto padre jesuíta, conhecido pelo seu brilhantismo intelectual e excecionais dons de oratória. Liceu exclusivamente masculino, para mais de 1000 alunos, seguia um programa idêntico ao rainha D. Leonor. Este projeto demarcava-se no entanto, inequivocamente, dos liceus seus contemporâneos pelo arrojo formal e pela interpretação imaginativa do programa – o que já acontecera, aliás, nos projetos realizados pelo arquiteto Ruy Jervis d'Athouguia para dois grupos escolares primários no bairro, nas células 7 e 8.

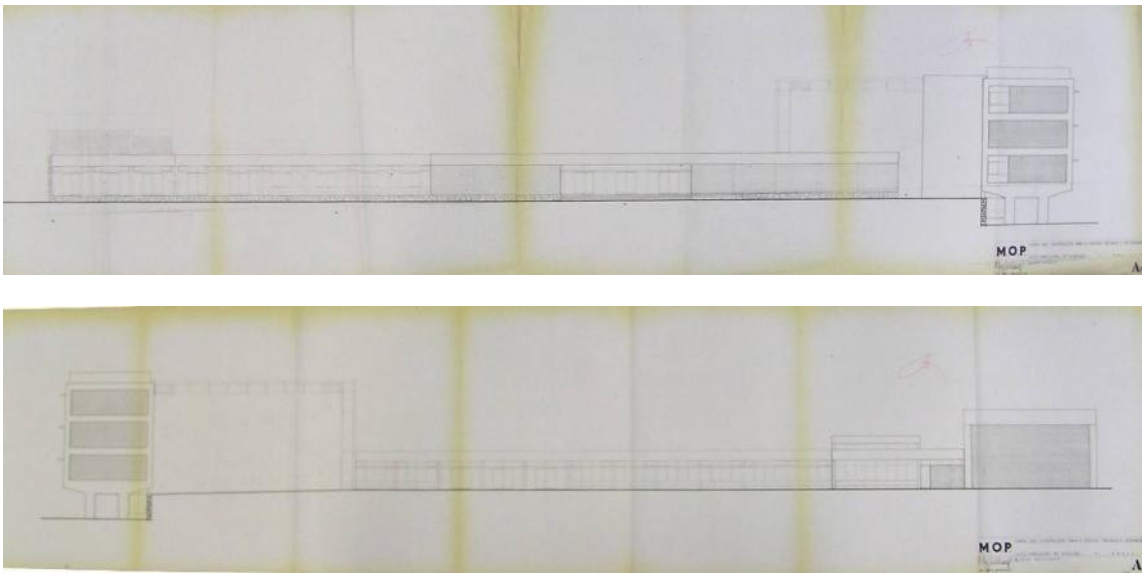
Ainda mais do que o liceu feminino D. Leonor, este liceu surgia em gritante dissonância estética relativamente às edificações existentes nas redondezas, com que o arquiteto se mostrava particularmente desagradado. Criticava abertamente o traçado "*mesquinho*" dos arruamentos de acesso ao liceu e as edificações na vizinhança, que considerava "*de uma aflitiva mediocridade*"[229].

Num esforço de adequação do edifício a construir à envolvente urbana, o arquiteto realizou assim o arranjo urbanístico da zona, em conjunto com os serviços municipais, propondo por exemplo um novo perfil transversal para a rua Marquês de Soveral[230], rua em cujo topo localizou a entrada do liceu, envolvido por uma área verde, "*a moldura que a sua importância justifica e impõe*" [231].

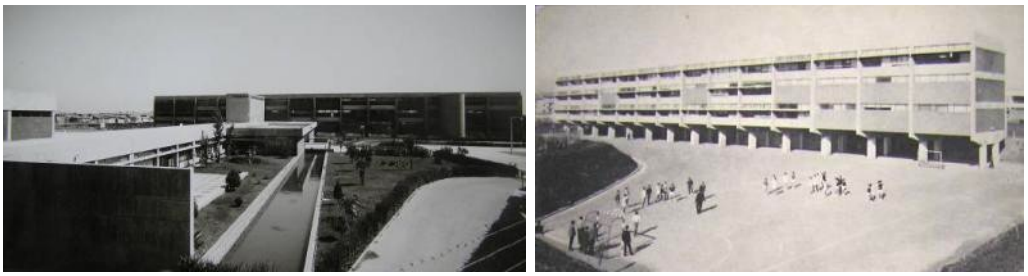
O liceu compõe-se de dois edifícios, perpendicularmente dispostos, articulados por um acesso vertical em rampa. O grande edifício de aulas, assente em *pilotis*, apresenta quatro pisos e é um corpo alongado, paralelo à referida rua Marquês de Soveral, ainda que dela bastante afastado. O edifício de serviços ocupa apenas o piso térreo e acolhe a entrada principal, comunicando com o corpo de aulas através de uma galeria que se prolonga na referida rampa.

O edifício da rampa constitui neste conjunto um elemento preponderante: um grande paralelepípedo, perpendicular ao corpo de aulas, erguendo-se à sua altura. No seu interior, a rampa vence cada piso em dois grandes lanços, e nas suas paredes abrem-se, em intervalos irregulares, pequenos vãos quadrados que, surgem, quer no interior, quer no exterior, como elementos inesperados e de grande efeito visual.

Assumidamente moderna, a conceção do corpo de aulas atendeu aos ciclos naturais de insolação. Uma vez mais, o projeto foi acompanhado por estudos relativos à incidência



85



86

87

imagens 85 | Liceu Masculino de Alvalade, projeto de arquitetura, arquiteto Ruy Jervis d'Athouguia, alçado poente e nascente
imagens 86 | Liceu Masculino de Alvalade
imagens 87 | Liceu Masculino de Alvalade

solar nas duas fachadas. Um "*princípio de iluminação-proteção*" justificou o sistema de proteção solar e térmica proposto: "*estores metálicos como elemento difusor*" e uma "*laje protectora da maior parte do envidraçado*", na fachada a sul/sudoeste e "*proteção vertical*" na fachada orientada a norte. Estas e outras soluções tinham sido já experimentadas nas escolas anteriormente projetadas pelo arquiteto em Alvalade[232].

Todo tratamento do conjunto se pautou por "*considerações de ordem funcional (…) e outras de ordem puramente plástica*", numa abordagem moderna e humanizada. Relativamente ao aspeto exterior do edifício:

> "*Procurámos evitar o recurso a efeitos de pseudo-monumentalidade e recorremos ao jogo da composição arquitetónica: o contraste dos volumes, dos vazios e dos cheios, da luz e da sombra e dos materiais.*
>
> *Julgamos ter conseguido uma solução simultaneamente simples, acolhedora e digna, sem severidade, como convém a um estabelecimento de ensino"* [233].

O conjunto edificado é dotado de grande plasticidade e inesperada poesia. Em frente à entrada, por exemplo, existe um alongado espelho de água, que se deve transpor sobre uma passagem para aceder ao edifício. Esta língua de água deveria ser, nas palavras do arquiteto, "*uma base nítida [n]este corpo de edifício, recortando-o e dando-lhe grandeza*" [234].

Pese embora as objeções à funcionalidade da rampa por parte da Comissão de Revisão da JCETS, nos dois pareceres emitidos para aprovação do anteprojeto e do projeto[235], o arquiteto nunca abdicaria desse elemento, que dá afinal sentido a todo o conjunto.

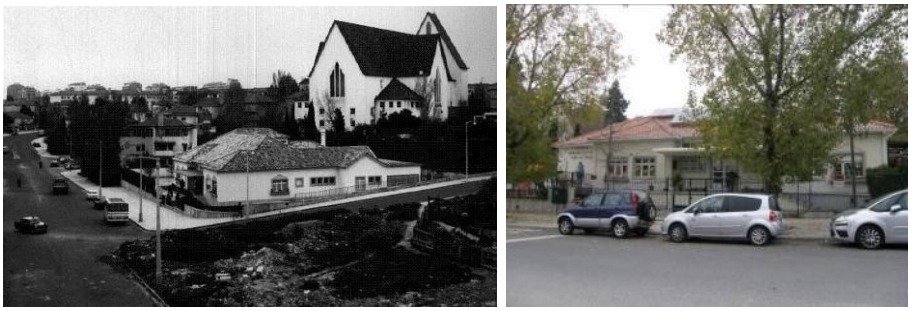
Provavelmente em resposta à prática instituída de encomenda de obras de arte para edifícios públicos - uma prática diferente e anterior à instaurada pelo despacho de março de 1954, em vigor apenas nos edifícios municipais - surge, apenas em anteprojeto, a indicação de que no espelho de água deveria colocar-se um motivo escultórico, tendo como pano de fundo a parede lisa do edifício[236]. O referido motivo escultórico – que surge graficamente apontado como um relevo abstrato – nunca seria realizado e, talvez em sua substituição, foi executado um fresco no átrio do edifício de entrada. A obra, da pintora Estrela Faria[237], eventualmente alusiva à vida e obra do Padre António Vieira, está ocultada por um painel de colocação recente.

Outros estabelecimentos escolares

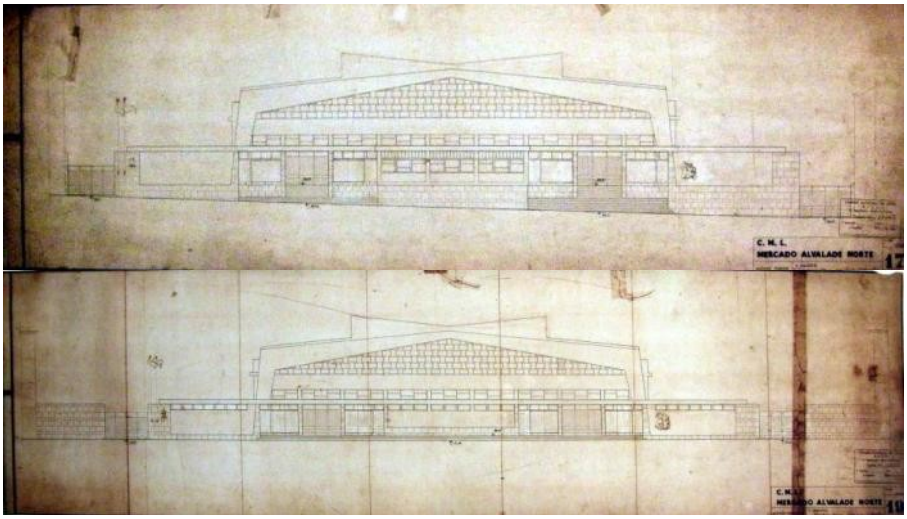
O jardim-escola João de Deus

Outros edifícios escolares de promoção privada vieram estabelecer-se no bairro de Alvalade, sem que o plano de urbanização os tivesse previsto[238]. Entre estes pode destacar-se o jardim-escola João de Deus. [imagens 88] Este colégio privado, localizado na célula 6, nas traseiras da igreja S. João de Brito, foi projetado em 1959 por Raul Lino, arquiteto que era, aliás, o autor de todos os estabelecimentos daquele movimento pedagógico, desde o inaugural jardim-escola inaugurado em Coimbra, em 1911.

Transcorridos praticamente cinquenta anos, e depois de construídos jardins-escola em



88



89

90

imagens 88 | Jardim-Escola João de Deus, arquiteto Raul Lino
imagens 89 | Mercado de Alvalade Norte, projeto de arquitetura, arquiteto Fernando Costa Belém, alçado poente e nascente
imagens 90 | Mercado de Alvalade Norte

várias cidades do país de acordo com o programa e modelo arquitetónico inicial[239], erguia-se o jardim-escola de Alvalade, também fiel àqueles pressupostos [240]. Internamente, o jardim-escola estruturava-se como sempre em torno de uma área central chamada "*Museu*", de onde se acedia a todas as dependências e na sua aparência exterior - onde o arquiteto salientava a "*entrada acolhedora e abrigada*"[241] - o conjunto mantinha uma linguagem tradicionalista, com os seus telhados de quatro águas muito pronunciados, vãos ricamente paramentados e alpendres.

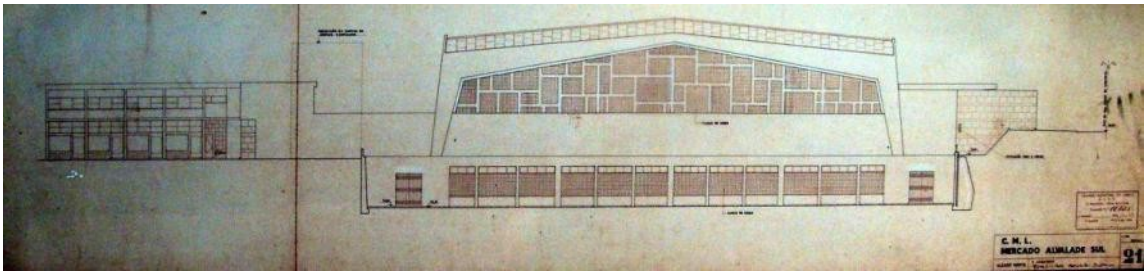
Em 1959, completamente assimiladas as linguagens modernas na arquitetura dos estabelecimentos escolares construídos pelo Município no bairro de Alvalade, o jardim-escola João de Deus era um elemento necessariamente anacrónico, demarcando-se do moderno grupo escolar da célula 6, do arquiteto Palma de Melo, existente nas proximidades, numa atitude de obstinado repúdio perante a adoção de "*ideias estrangeiras*". Precavendo-se contra acusações dos seus contemporâneos, Raul Lino afirmara então:

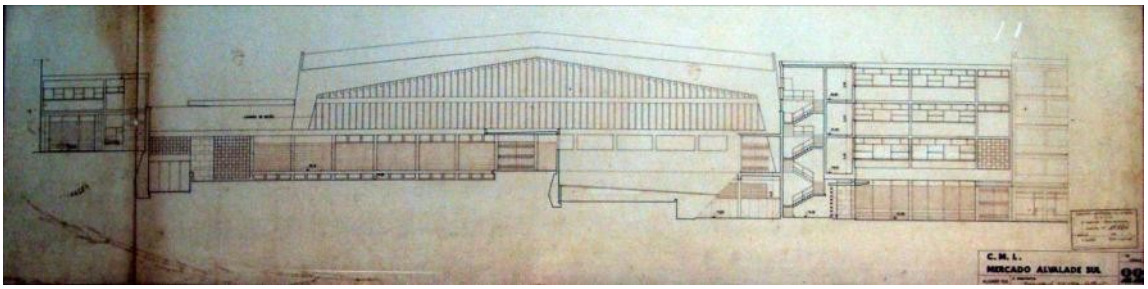
> "*…não se compreenderia que para uma instituição tão portuguesa como é a que foi criada por João de Deus, para um sistema educacional tão estreitamente adequado à nossa índole, para um edifício que vai ser erigido no continente português (…) que fossemos buscar para exemplo o que, em casos semelhantes, se está construindo um países estrangeiros, copiando, no espírito e na matéria, o que se faz na Bélgica, na Finlândia, no Canadá ou seja lá onde for.- Se outro motivo não houvesse para evitar o figurino estrangeiro cosmopolita, bastavam uns resquícios de independência e uns vislumbres de considerações de ordem climática, paisagística e material, para não precisarmos nem nos apetecer imitar especulações Corbusierescas ou invencionices brasilianas de última moda*" [242].

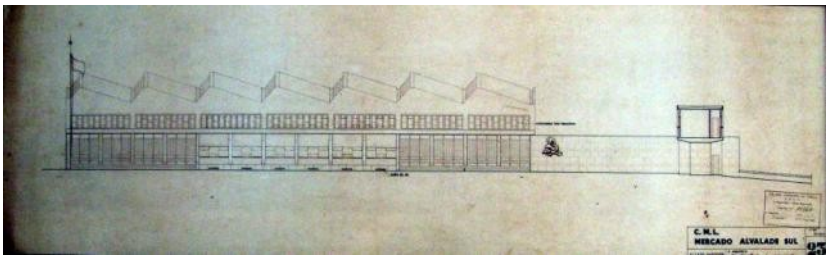
Obra-manifesto neste contexto, o jardim-escola evidenciava o entendimento que Raul Lino fazia da atividade da DSUO e do presidente da CML, que confiavam os projetos dos grupos escolares a jovens arquitetos, para quem a arquitetura moderna – precisamente de Le Corbusier vinda pelo exemplo brasileiro – era referência. Pode também a partir daqui, e uma vez mais, vislumbrar-se a suspeição com que o arquiteto, enquanto membro da CMAA, encarava as propostas de obras de arte para os espaços escolares. Para o exterior do edifício o arquiteto concebeu, aliás, um pequeno relevo com uma flor, materializando as recomendações por si formuladas em 1955 sobre as "decorações" e natureza dos espaços escolares. Não realizado, seria substituído por um relevo policromado com a representação de uma professora ensinando uma criança a ler, símbolo da instituição.

O equipamento comercial

Além do equipamento escolar, de grande importância no plano de urbanização, outros equipamentos necessários ao quotidiano do bairro estavam previstos, designadamente os que garantiam o abastecimento de géneros alimentares. Este seria feito por lojas, nos pisos térreos dos edifícios das zonas comerciais e por dois grandes mercados a norte e







91

92

imagens 91 | Mercado de Alvalade Sul, projeto de arquitetura, arquiteto Fernando Costa Belém, planta de localização, alçado norte, sul, nascente

imagens 92 | Inauguração da igreja de S. João de Brito, arquiteto Vasco Regaleira, 1955; igreja de S. João de Brito

a sul. É importante notar que desde os primeiros anos de vida do bairro, era a venda ambulante – sempre mal vista pelos vereadores e técnicos camarários – a assegurar parte desse abastecimento[243], vindo posteriormente a entrar em concorrência com aquelas estruturas comerciais. Logo nos primeiros anos arrancam estudos para disciplinar esse comércio ambulante e resolver a questão do abastecimento[244].
Como se previam demoras na construção dos mercados, instala-se uma estrutura provisória em 1949, que funciona primeiramente a céu aberto, transformando-se no ano seguinte em mercado coberto[245]. Sempre aumentando o número de clientes, o mercado provisório tornou-se, de ano para ano, insuficiente, "*ultrapassando em importância tudo o que poderia esperar-se*" [246] e, mais de dez anos volvidos sobre a inauguração do bairro, a CML era pressionada a promover a construção dos dois mercados previstos no plano de urbanização, ou a ensaiar soluções alternativas. Como parte de um *plano geral de construção de mercados* para toda a cidade, aprovado em 1960[247], iniciam estudos para os esses dois equipamentos e, em Setembro de 1958 instalava-se na zona sul um mercado de levante, então considerado provisório[248].

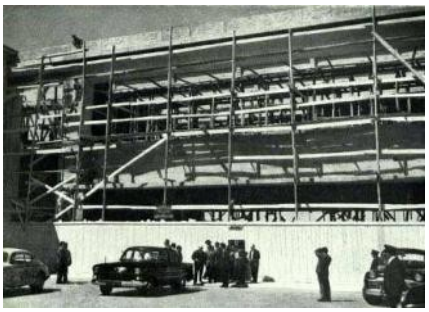
Os projetos dos dois mercados – Alvalade norte e sul – foram encomendados ao arquiteto Fernando Costa Belém, assim como os da Encarnação Norte e Sul sensivelmente na mesma data e integrando o mesmo *plano geral* [parte 3 - Olivais Norte]. Aprovados em reunião de Câmara em 1960[249], os dois projetos traduzem pressupostos definitivamente modernos na sua expressão arquitetural e ambos integram graficamente a inclusão de "motivos decorativos" nas fachadas, em cumprimento da sempre referida norma instituída por despacho em 1954. [imagens 89; 90; 91]

Lança-se imediatamente a empreitada de construção do mercado de Alvalade Norte, que inicia em março de 1961[250]. O edifício compõe-se de uma ampla nave central, em torno da qual se dispõem pequenas lojas. Tem duas entradas, claramente assinaladas, uma sobre a praceta da Rua José Duro e outra, a principal, sobre a avenida Rio de Janeiro, onde o recuo dos edifícios fronteiros, gera uma área de descompressão e enquadramento do edifício[251]. O pavimento, em calçada-mosaico a vidraço preto e branco, apresenta um padrão baseado na bandeira municipal e o arquiteto parece sugerir, através de um esboço à mão levantada sobre os alçados, a colocação de dois relevos nas fachadas principais, ladeando, pela direita, as entradas. Estas intervenções não terão lugar, como se verá.

O mercado da zona sul, que ocuparia sensivelmente a mesma área que o seu congénere a norte, deveria localizar-se no topo poente da rua Doutor Gama Barros, na esquina com a rua Conde de Sabugosa. No entanto, dificuldades na expropriação de algumas parcelas de terreno na sua área de implantação, inviabilizaram a construção do edifício, para o qual também estava previsto o adossamento de um relevo[252]. O referido mercado de levante, a sul, tornava-se a solução definitiva até hoje.

O mercado de Alvalade Norte seria inaugurado em 31 de Julho de 1964, demolindo-se no mesmo dia o mercado provisório que o substituía, ato simbólico que também se realiza aquando da inauguração dos dois mercados da Encarnação[253].

Neste mesmo ano de 1964, convida-se o escultor Manuel Bom para realizar um "motivo decorativo" para o edifício. Embora a sua proposta – um baixo-relevo – tenha sido



93

94

95

imagens 93 | Quartel do BSB, arquiteto Rui de Almeida, em construção; fotografia atual
imagens 94 | Parque de jogos da FNAT, atual INATEL
imagens 95 | Cinema Alvalade, arquiteto Lima Franco

anualmente submetida à apreciação da CMAA entre 1964 e 1968[254], não se encontra rasto de qualquer intervenção artística no local, excetuando uma pequena pedra de armas na base do mastro de bandeira.

O equipamento religioso

Equipamento de destaque no plano de urbanização de Alvalade era também a igreja, a construir no topo de uma das suas avenidas mais importantes, a que inclusivamente dava o nome - a avenida "da Igreja". O seu projeto, datado de 1951 é de Vasco Regaleira, arquiteto que, alternando com Raul Lino, pontificava na CMAA e nos debates camarários com a sua conhecida aversão à arquitetura moderna.

O projeto da igreja de S. João de Brito dava continuidade a uma certa tipologia de igreja de imponência monumental e referências pseudo-históricas, iniciada com a sua igreja do Santo Condestável [1946-1951], recentemente erguida no bairro de Campo de Ourique. Heterodoxa, com um vocabulário arcaizante desconexo, em grande composição cenográfica, a igreja remata pesadamente a avenida. É a sua simetria, é a inclinação forçada das águas dos telhados, é a torre sineira encimada por uma cruz de ferro forjado, são os paramentos em granito, é a inscrição em latim[255]: tudo na fachada principal e na volumetria do edifício concorre para a imagem algo opressiva da igreja de S. João de Brito. [imagens 92]

Tal como o jardim-escola João de Deus de Raul Lino, a igreja de S. João de Brito é como que uma obra-manifesto, reificando as teses estéticas de Vasco Regaleira. Permite assim, novamente, entender a perspetiva com que a CMAA avaliava as propostas artísticas, acrescentando ao seu modo de entender pontuação artística como sumptuária, ou legitimadora[256], a sua vertente devocional.

Efetivamente, e afastando-se muito das propostas do MRAR - Movimento de Renovação da Arte Religiosa, e até da proposta avançada com a igreja de Fátima no fim da década de 1930[257], o interior desta igreja está profusamente dotado de obras de arte religiosa então encomendadas[258] e na fachada principal da igreja, foi colocada sobre a entrada uma estátua de S. João de Brito, em granito, executada pelo escultor Joaquim Correia, bem como um "escudo de armas" porventura de significado religioso.

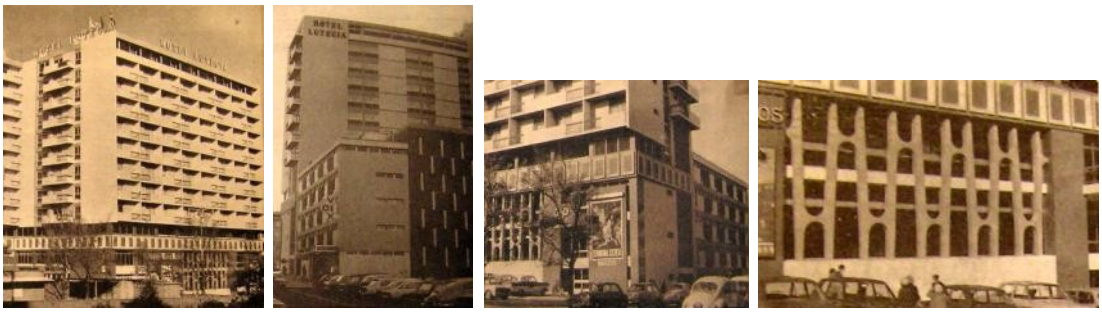
A igreja de S. João de Brito foi construída entre 1952 e 1955, ano em que foi inaugurada. No ano seguinte seria executado o seu enquadramento vegetal com projeto do jovem arquiteto Gonçalo Ribeiro Telles[259]. O aspeto singular da igreja não deixa de concorrer para que se possa considerar o edifício um importante marco urbano no espaço do bairro.

Diferentemente do que o plano previra, criava-se em 1959 mais uma paróquia no bairro, embora sem edifício próprio. Era a paróquia de Santa Joana Princesa, que funcionou provisoriamente nas instalações do grupo escolar da célula 8[260].

Outros equipamentos e serviços

o Quartel do Batalhão de Sapadores Bombeiros de Alvalade

Outro equipamento importante no bairro foi o quartel da 8ª Companhia de BSB. O



96

97

imagens 96 | Hotel Lutécia, cinema Vox e teatro Maria Matos, arquitetos Aníbal Barros da Fonseca, Adriano Simões Tiago, Eduardo Paiva Lopes e J. Alves Ferreira

imagens 97 | Piscina do Areeiro, arquiteto Alberto José Pessoa; bloco de ateliers do palácio dos Coruchéus, arquiteto Fernando Peres Guimarães

projeto do edifício, do arquiteto Rui Pedreira de Almeida[261] foi aprovado em 1957[262], tendo as obras de construção decorrido no ano de 1958. O edifício, dentro da estética do regime, enquadra-se de forma clássica no contexto urbano: situa-se no enfiamento da rua Ricardo Jorge e a sua fachada apresenta um ligeiro recuo relativamente ao plano marginal dos outros edifícios, de modo a criar um enquadramento mais espaçoso para o equipamento coletivo. [imagens 93]

Aqui a interpretação da norma de inclusão de obras de arte cingiu-se, ao que parece, ao costumeiro escudo de armas da cidade, e por um outro relevo, ambos encomendados ao escultor, José Farinha[263].

O equipamento industrial

Os lotes destinados à implantação dos equipamentos de indústria ligeira e pequeno artesanato – garagens e pequenas oficinas – consideradas "*indispensáveis ao bom funcionamento do bairro e ligadas à atividade doméstica*", essencialmente localizados nas células 3 e 8[264] foram postos à venda em 1949. Esses equipamentos, em espaços bem demarcados das áreas habitacionais, terão portanto sido edificados posteriormente a essa data[265].

O parque de Jogos da FNAT

O parque de Jogos da FNAT foi inaugurado a 28 de Junho de 1959, em cerimónia presidida pelo próprio Oliveira Salazar. A inauguração, tendo apenas concluída a sua primeira fase de construção, coincidia com o 24º aniversário da FNAT - Federação Nacional para a Alegria no Trabalho[266]. [imagens 94]

Os cinemas

O bairro foi dotado, logo nos seus primeiros anos de vida, de um cinema. Edificado em 1953 na célula 3[267], o cinema Alvalade fora projetado em 1945 por Lima Franco, um dos arquitetos que mais contribuía com projetos de habitação para aquela zona. [imagens 95] No seu interior, numa das paredes que ladeiam as escadas, o edifício acolhia uma pintura mural – alusiva às artes performativas? – de Estrela Faria, recentemente recuperada[268]. Em 1957, a Sul da via-férrea e já fora dos limites do bairro[269], erguia-se o cinema Roma, com projeto do arquiteto Lucínio Cruz.

Um dos últimos equipamentos construídos no bairro seria o conjunto que compreende o hotel Lutécia, o cinema Vox (atual King) e o teatro Maria Matos, além de comércio, habitação e escritórios. Projetado em 1963 pelos arquitetos Aníbal Barros da Fonseca, Adriano Simões Tiago, Eduardo Paiva Lopes e J. Alves Ferreira, este grande edifício testemunhava já diferentes pressupostos programáticos relativamente aos que haviam até então sido construídos em Alvalade. [imagens 96]

De edifício para habitação albergando um teatro – uso inicialmente previsto para este lote de terreno[270] – passara a bloco de grandes dimensões compreendendo um conjunto heterogéneo e plurifuncional de atividades. Também a escala urbana aumentara, dando continuidade ao edifício existente no lote 1 que lhe era contíguo. A volumetria do conjunto, com 15 pisos, a interpenetração dos volumes edificados e a plasticidade

das grelhas na fachada do teatro, denotam referências outras que não o racionalismo que marcara as realizações da década de 1950[271]. Inaugurado em 1969, o conjunto foi considerado "*único no nosso país e invulgar nas grandes cidades do mundo*"[272].

O gosto pela integração de obras de arte moderna, que se tornara recorrente num contexto de adesão à arquitetura racionalista ultrapassa claramente esse momento de defesa da síntese das artes. Este edifício é ainda testemunho de uma vontade de participação de artistas, cujas obras se distribuiriam pelos três edifícios: uma escultura decorativa em ferro no cinema, de António Paiva; duas máscaras para o teatro em latão colorido e uma coluna, de Martins Correia; um painel cerâmico no teatro de Maria Manuela Madureira; elementos decorativos no snack-bar e entrada do hotel de António Charrua e uma tapeçaria decorativa com desenho de Espiga Pinto[273].

A piscina do Areeiro (fora dos limites do bairro)

Na avenida de Roma, mas a Sul da via-férrea (e portanto já fora dos limites do bairro) construiu-se um edifício de piscinas em 1964, mais tarde designado como "Piscina do Areeiro". Esta piscina, tal como a de Olivais Norte abordada no capítulo respetivo, integrava um plano de construção de sete piscinas municipais, aprovado em 1960[274].

O projeto da piscina da avenida de Roma (tal como todos as outras do mesmo plano) do arquiteto Alberto José Pessoa, seria concluído e aprovado em reunião de câmara em 1962[275]. Era uma piscina coberta, com uma cuva com 25 metros de comprimento por 12,5 m de largura, com bancada para acompanhantes, bar e vestiários de apoio. Foi edificada entre 1963 e 1966[276], ano da sua inauguração[277]. [imagens 97]

As piscinas, novíssimos equipamentos da capital, foram também edifícios e/ou recintos onde a CML aplicou a regra da colocação de obras de arte. Cerca de um ano passado sobre o início das obras, já se submetia à aprovação da CMAA uma proposta de intervenção artística, uma grade de ferro metalizado do escultor Eduardo Loureiro, obra que voltaria a apresentar-se àquela comissão nos dois anos seguintes[278]. Tal como no quartel dos BSB de Alvalade, existe na fachada um escudo de armas da cidade do escultor José Farinha, assinalando o ano da inauguração, 1966.

O bloco de ateliers e palácio dos Coruchéus

Um dos edifícios preexistentes que se salvaguardou durante a edificação do bairro foi o palácio dos Coruchéus, a que se acrescentou a construção de um bloco de ateliers para artistas plásticos na proximidade. Os estudos parecem ter arrancado em 1961[279] e o projeto, confiado ao arquiteto Fernando Peres Guimarães e compreendendo a "*adaptação do Palácio dos Coruchéus a sala de exposições, conferências e biblioteca, ateliers, restaurante, parque infantil e casa do guarda*"[280], estaria concluído três anos depois[281]. As obras estavam ainda em curso em 1968[282], sendo o edifício inaugurado em 1971[283].

De acordo com o testemunho de Laranjeira Santos, a construção destes ateliers ter-se-á devido a uma sugestão feita por um conjunto de jovens artistas, de que fez parte[284].

O complexo de ateliers apresenta uma linguagem moderna, com contraponto com o edifício dos Coruchéus. Curiosamente, mesmo para um edifício destinado a artistas se pensou na inclusão do habitual "motivo decorativo", para o que se terá convidado o

escultor Valadas Coriel. Foi apresentado à CMAA um relevo cerâmico intitulado "Exaltação da Arte" nos anos de 1967 e 1968[285] hoje adossado numa das empenas cegas do edifício. Existe ainda um painel de azulejos num pátio interior do mesmo conjunto de edifícios de João Segurado. [imagens 97]

Os espaços livres

Graças à variedade de modelos urbanos a que Faria da Costa, autor do plano de urbanização, lançara mão, o espaço público de Alvalade resultaria particularmente diversificado. Obedecia, desde logo e como se referiu, à lógica de contraposição entre interior e exterior das células que rege todo o plano, traduzindo portanto dois paradigmas: a intensidade urbana – associada aos eixos de circulação e às praças, onde se situam comércio e equipamentos –; e a permanência e tranquilidade – associadas ao interior das células, onde se localizam áreas residenciais e grupos escolares do ensino primário.

Esta orientação prevaleceu durante a edificação do bairro, embora a introdução dos novos ideários modernos trouxesse soluções de desenho urbano não previstas inicialmente. Objeto de cuidada planificação e desenho, o desenho dos espaços públicos de Alvalade acompanharia a evolução nos paradigmas formais e urbanísticos.

O exterior das células - as grandes artérias e praças urbanas

As grandes artérias ocupavam no bairro edificado um lugar de destaque. Além de acolherem maior movimento de tráfego, estruturam o bairro, configurando uma malha simples a que se conferiu um carácter marcadamente urbano. Foram concebidas como ruas-corredor, e nelas se usou o repertório formal do urbanismo tradicional, com leituras em perspetiva sobre elementos urbanos e arquitetónicos de destaque, favorecendo simetrias e remates cenográficos. Esta conceção clássica manteve a sua preponderância mesmo com a entrada dos ideários modernos, assistindo-se, ao longo da edificação do bairro, ao aparente paradoxo: a avenida "corredor" passa a ser marginada por edifícios perpendiculares à via (implantação "moderna"). O traçado retilíneo predeterminado pelo plano prevalecerá no entanto, mantendo-se a perceção de rua-corredor.

Por outro lado, o facto de as grandes avenidas se destinarem, de um modo geral, a acolher edifícios de habitação de escalão elevado, por vezes com estabelecimentos comerciais no piso térreo, abriu caminho a uma maior escala e variedade formal nos edifícios das avenidas, relativamente aos existentes no interior das células.

Pela sua variedade e relevância no entendimento do espaço público de Alvalade, descrevem-se com algum detalhe estas grandes artérias, análise que não se repetirá no estudo de Olivais Norte e Sul, áreas mais homogéneas nas suas propostas urbanas e arquitetónicas. Abordam-se assim, seguidamente, as avenidas "clássicas" - avenida de Roma, da Igreja e Rio de Janeiro - e as avenidas "modernas" - avenida Dom Rodrigo da Cunha e dos Estados Unidos da América, bem como as praças urbanas edificadas no bairro de Alvalade -largo Frei Heitor Pinto, cruzamento entre avenida de Roma com

98

99

100

imagens 98 | Avenida de Roma
imagens 99 | Avenida D. Rodrigo da Cunha
imagens 100 | Avenida Estados Unidos da América

avenida Estados Unidos da América e largo Frei Luís de Sousa/praça de Alvalade.

A avenida de Roma

De traçado anterior ao plano de urbanização, a avenida de Roma[286] [finais dos anos 1930] consubstancia o exemplo mais "clássico" de rua-corredor do bairro de Alvalade[287]. Ambos os lados desta longa e retilínea avenida se caracterizam por um plano contínuo composto pelas fachadas "principais" dos edifícios que se construíram avulsamente, nas várias parcelas com ela confinantes. [imagens 98]

Como se referiu, a avenida de Roma estava já equiparada no RGCU à "primeira zona de construção" da cidade e portanto a zonas tão importantes como o Rossio ou o Terreiro do Paço[288]. No mesmo sentido, também o plano de urbanização de Alvalade a destinara à construção de edifícios de rendas elevadas. A avenida de Roma preencheu-se assim, desde o início da década de 1950 e começando pelo seu topo sul, com edifícios de renda limitada e prédios de rendimento. Trata-se de edifícios de seis a oito pisos, albergando frequentemente lojas nos pisos térreos, que se apresentam muito variados em termos arquitetónicos. A unidade e coerência da avenida são dadas pela retilinearidade do traçado, reforçado por amplos passeios, pontualmente assinalados com padrões de calçada mosaico a preto e branco[289]. Enquadra, no seu topo norte, o pré-existente edifício do Hospital Júlio de Matos, confirmando uma certa predileção pelas simetrias e perspetivas cenográficas da composição urbana clássica.

À variedade de manifestações no plano arquitetónico aliou-se ainda a prática entretanto estabelecida de incluir obrigatoriamente, como condição para a aprovação do projeto por parte dos serviços municipais, um "motivo decorativo" na fachada principal. Esta "regra" tantas vezes referida, embora não fundamentada por algum documento, à exceção da referida proposta de Vasco Regaleira de 1946, está na origem de um fenómeno que se verifica em toda a cidade, mas que ganha particular relevância na avenida de Roma e será abordada adiante, a colocação de "entalados" nos prédios de rendimento.

A avenida da Igreja

A avenida da Igreja[290], criada pelo plano de urbanização, é também uma rua-corredor, embora obedeça a uma lógica de edificação completamente diferente da avenida de Roma. Esta artéria atravessa as células 1,2,3 e 5, ou seja, os primeiros grupos de casas de renda económica e de casas de renda limitada. Assim, deixa de se tomar a frente urbana de construção, subdividida em parcelas, como critério definidor da edificação, para se percorrer um caminho inverso: parte-se do estudo "racional" do fogo, para a definição de edifícios-tipo, que se alinham ao longo da artéria. Apesar de não a preencher na totalidade, esta opção relativa à implantação dos edifícios concorre com o desenho da avenida, para uma solução de rua-corredor[291].

Se no seu troço poente, a avenida é ladeada por monótonas casas de renda económica - células 1,2 -; no seu troço nascente - células 3,5 - a presença de lojas nos pisos térreos das casas de renda limitada confere-lhe animação e intensidade urbana.

Construída nos primeiros anos de vida do bairro, esta artéria foi definida como perspetiva cenográfica sobre um equipamento de significado, a igreja de S. João de Brito, por sua vez enquadrada por numa área de descompressão (largo Frei Heitor Pinto) onde se situariam equipamentos de cariz assistencial. O tratamento cenográfico da avenida é ainda realçado no ponto de cruzamento com a avenida de Roma, a atual praça de Alvalade, que albergaria os equipamentos relativos ao "*centro cívico*", contrapondo-se ao "*centro social*" representado pelo largo Frei Heitor Pinto. A avenida da Igreja é, de entre todas as artérias previstas no bairro, o exemplo mais evidente da persistência do urbanismo formal, com o favorecimento deliberado de leitura perspética, e da composição simétrica que o projeto da igreja S. João de Brito corrobora.

A avenida do Rio de Janeiro

A avenida do Rio de Janeiro, também criada pelo plano de urbanização, é uma vez mais uma rua-corredor[292]. Marginada por edifícios de renda limitada, acolhe também alguns equipamentos importantes, designadamente o quartel do BSB, o mercado Norte e o "Parque de jogos da FNAT", o grande recinto desportivo do bairro.

Dando continuidade ao que o plano de urbanização já sugeria, houve, nos dois primeiros equipamentos referidos, a preocupação em dar um certo destaque aos edifícios, gerando espaços de descompressão. Observa-se portanto o recolhimento, para o interior, do edifício do quartel relativamente ao alinhamento do edificado e, no caso do mercado, um recuo dos edifícios que lhe estão defronte[293]. Apesar destas pequenas variantes, a perceção de rua-corredor não se altera.

A linguagem urbana clássica que o plano promove mantém-se durante a edificação do bairro e influencia construções na proximidade. O Laboratório Nacional de Engenharia Civil, edificado no topo norte da avenida (fora dos limites do bairro) viria a implantar-se de modo a tirar partido do enquadramento simétrico que esta lhe proporciona.

A avenida Dom Rodrigo da Cunha

A avenida Dom Rodrigo da Cunha foi um dos primeiros espaços do bairro em que se pôs em prática o conceito de cidade moderna, com a implantação dos blocos perpendicularmente à rua. A mudança deveu-se, curiosamente, à intercessão do próprio Faria da Costa junto do arquiteto Joaquim Ferreira, autor do projeto dos vinte edifícios que ocupam a avenida, por se constatar a dificuldade em cumprir o uso previsto no plano para o interior dos quarteirões das casas de renda económica[294].

A disposição perpendicular dos blocos apresentava uma solução formalmente próxima do enunciado da Carta de Atenas, e traria inevitáveis consequências na natureza destes espaços públicos. Se a vegetação se traduzia até aqui sob a forma de arborização em caldeira, nos passeios ou placas centrais das avenidas, com a criação de logradouros ajardinados entre os edifícios, o espaço verde passa a ter maior expressão, com áreas relvadas e arborizadas, onde os caminhos cuidadosamente delineados surgem como um convite ao atravessamento pedonal. Esta é no entanto uma solução algo ambígua, uma vez que, de ambos os lados da via de circulação automóvel permanece o clássico passeio calcetado, e de largura proporcional à importância da avenida. [imagens 99]

Apesar da implantação "moderna" do edificado esta artéria mantém portanto o seu traçado retilíneo, sendo também, de algum modo, percebida como rua-corredor. Mantém-se por exemplo a intenção clássica de assinalar dos remates da artéria. A nascente - assinalando também o cruzamento com a avenida do Aeroporto - existe um edifício de grande porte, de planta em U[295] e a poente, em cota mais elevada, a avenida desemboca num pequeno espaço de descompressão, onde curiosamente se foram acumulando vários elementos comemorativos - bustos e lápides - posteriormente ao período estudado[296].

A avenida dos Estados Unidos da América

A derradeira grande avenida do interior do bairro de Alvalade - a avenida dos Estados Unidos da América - constituiu oportunidade de ensaiar a doutrina da Carta de Atenas, numa maior escala urbana relativamente a todas as experiências anteriores. De traçado anterior ao do plano de urbanização [1941] já este lhe previra uma implantação do edificado perpendicular à via no lado norte (e paralela, no lado oposto). Com o decorrer do tempo e em resultado de vários estudos[297], aquela solução aplicar-se-ia praticamente a toda a avenida, optando-se por outro lado, por um significativo aumento em altura dos blocos edificados - destinados a casas de renda limitada e livre com projetos dos anos 1954-1955 - e das áreas dos logradouros.

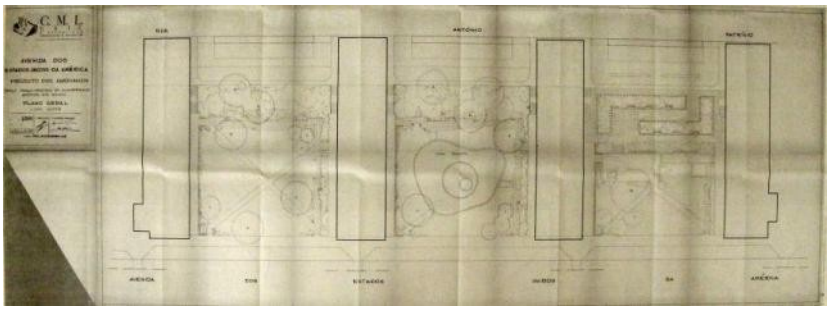
O modelo clássico da rua-corredor, muito vincado pelo plano, manteve a sua influência, apesar das implantações perpendiculares dos edifícios. Surge novamente a grande artéria retilínea com passeios contínuos[298], apesar de ladeada por empenas de topo, alternadas com retângulos ajardinados[299]. Estes, em particular no lado norte da avenida, são objeto de um desenho muito cuidado, gerando um espaço público de grande qualidade urbana[300]. [imagens 100; 101; 102; 103]

A qualidade e a estética "moderna" dos espaços ajardinados é notória, privilegiando-se assimetrias, formas ameboides, de influência brasileira. Porventura integrando este mesmo universo estético e esta intenção de qualificação destes novos espaços públicos, confinados entre blocos modernos, foi ponderada em 1968 a colocação de estátuas nestas dez "pracetas", ao que parece nunca realizadas[301].

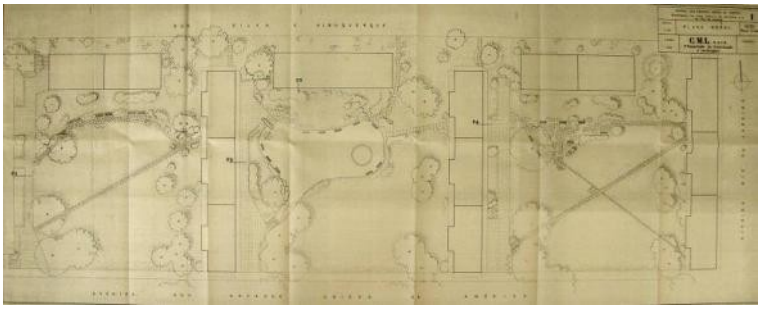
Numa das unidades urbanas construídas no lado norte da avenida – entre avenida de Roma e avenida do Rio de Janeiro – são de assinalar o conjunto de painéis de mosaico de pastilha e o revestimento azulejar dos edifícios, de autoria do pintor Carlos Calvet, que serão abordados mais adiante neste estudo.

Durante a construção do bairro de Alvalade três das praças previstas no cruzamento das grandes artérias, foram concretizadas, correspondendo a três momentos distintos da edificação do bairro: o largo Frei Heitor Pinto, com a sua arquitetura de regime; a praça existente no cruzamento de avenida de Roma com avenida dos Estados Unidos da América, com os seus blocos racionalistas e a praça de Alvalade, que já incorpora propostas arquitetónicas mais tardias.

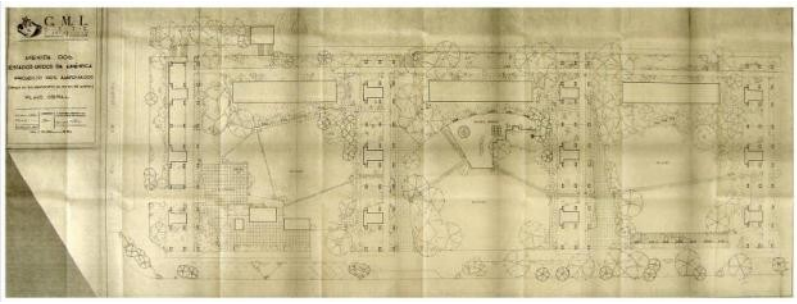
Marcos estruturantes do desenho da cidade, as praças são desenhadas como peças únicas, mesmo quando já é a arquitetura moderna, paradoxalmente, a delimitá-las. O

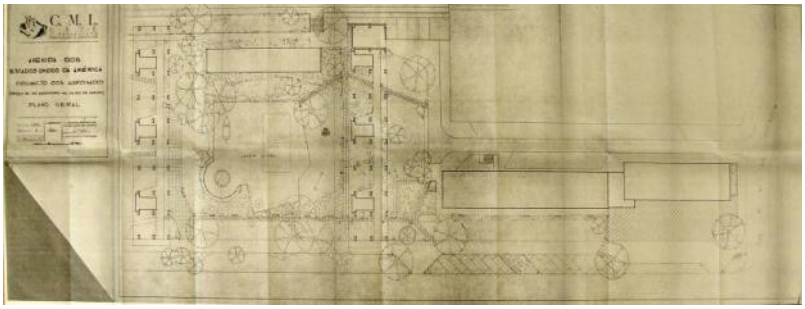


101



102





103

imagens 101 | Avenida dos EUA- Projeto dos ajardinados, troço praça Mouzinho de Albuquerque - avenida de Roma, arquiteto paisagista Gonçalo Ribeiro Telles, 1958

imagens 102 | Avenida dos EUA- Ajardinados, troço avenida de Roma - avenida Rio de Janeiro, arquiteto paisagista Manuel Câmara, 1958

imagens 103 | Avenida dos EUA- Projeto dos ajardinados, troço avenida do Aeroporto - avenida do Rio de Janeiro, folhas 1 e 2, arquiteto paisagista Gonçalo Ribeiro Telles

tratamento dos seus espaços livres é também diferenciado em cada uma delas, embora de um modo geral mais conservador, mantendo a linguagem formal que caracteriza as avenidas "clássicas".

O largo Frei Heitor Pinto

Apesar de se tratar de uma praça no sentido clássico do termo, foi-lhe dado o nome de "largo" [302] e invocada uma vez mais uma figura da cultura religiosa portuguesa. Estes atributos acentuavam de algum modo ruralidade monástica da pesada frontaria da igreja de S. João de Brito, corroborada ainda pela aparência das casas de renda limitada de "primeira geração", dos arquitetos Dário Silva e Lima Franco [1949] que delimitam o largo. [imagens 104]

Além do enquadramento vegetal da igreja[303], gerou-se uma placa central no largo, onde se criou um pequeno jardim formal, com um lago como elemento central. Este, criteriosamente disposto no enfiamento visual da fachada do edifício, reforça as suas linhas de simetria. Para este local chegou a ser pensada uma escultura decorativa com 2 metros de altura de Stela de Albuquerque, proposta que embora apresentada à CMAA em 1957, acabaria por não ter seguimento[304].

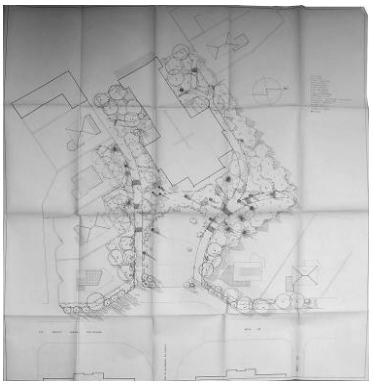
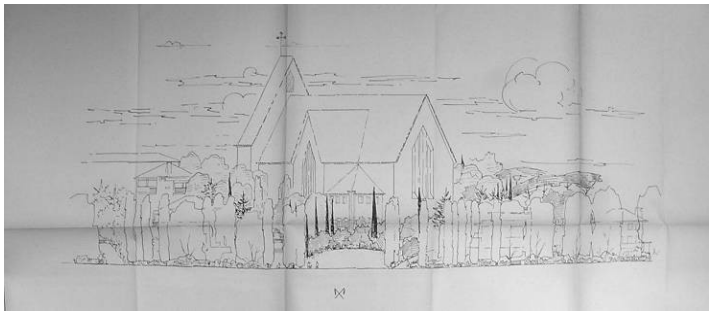
O cruzamento de avenida de Roma com avenida dos Estados Unidos da América

No decorrer da edificação do bairro, acaba por subverter-se, de algum modo, o conceito da praça tradicional, através da implantação de edifícios modernos, insubmissos ao alinhamento convencionado[305]. É o caso do cruzamento da avenida de Roma com a avenida dos Estados Unidos da América, marcado pela presença de edifícios de grande porte e carácter. [imagens 56;105; 106]

Se se mantém a noção de necessária qualidade e coerência dos volumes edificados, confiando-se os projetos de cada praça a uma mesma equipa de arquitetos - neste caso composta por Filipe Figueiredo e Jorge Segurado -, estes sugerem uma solução formalmente arrojada, que reivindicava e assumia como manifesto todo o ideário moderno[306].

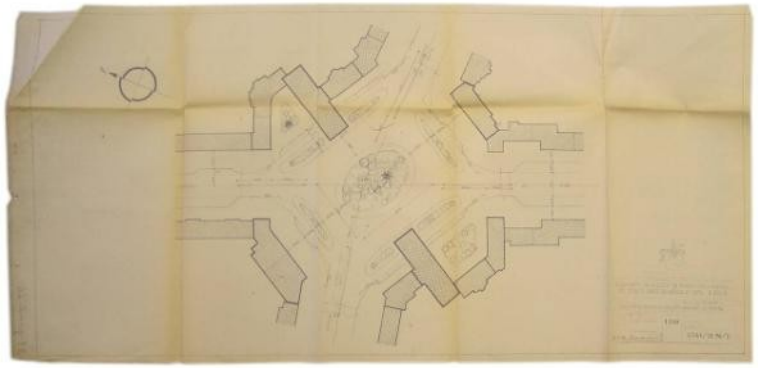
O arrojo da proposta suscitou imediatamente reações dentro da CML, designadamente do vereador Vasco Regaleira, que sustentava vir o conjunto "*perturbar a estética da cidade*", com os seus "*conceitos novos – pode dizer-se revolucionários*" que questionavam a forma da cidade tradicional[307]. As vozes conservadoras não conseguiram no entanto demover o presidente da CML e o conjunto, não apenas se edificou, reinterpretando a praça tradicional, como desde logo as publicações oficiais o publicitaram como imagem de marca da Lisboa moderna.

Os blocos, de doze pisos, assumiam como referência a unidade de Marselha de Le Corbusier. Orientavam-se no sentido da melhor exposição solar, subvertendo o alinhamento do plano, com volumes reentrantes na praça[308], e nem sequer faltava no projeto inicial um piso diferenciado a meio, alojando comércio e serviços, uso de que se abdicaria posteriormente, mantendo embora essa marcação formal no exterior[309]. A policromia das fachadas, as varandas com um tratamento quase escultórico e a própria

104

105



106

imagens 104 | Largo Frei Heitor Pinto, Projeto de enquadramento da igreja de S. João de Brito, arquiteto paisagista Gonçalo Ribeiro Telles, 1956
imagens 105 | Cruzamento da avenida de Roma com a avenida dos Estados Unidos da América
imagens 106 | Cruzamento da avenida de Roma com a avenida dos Estados Unidos da América, arquiteto Mateus Júnior, 1954

volumetria dos edifícios conferem ao conjunto uma presença marcante, que imprime um acentuado carácter no espaço. São verdadeiros marcos urbanos que reforçam o ponto nodal do cruzamento, a que curiosamente nunca se deu nome de "praça"[310].

Este local, que aloja algum comércio e importantes cafés do bairro – como a famosa pastelaria Vá-Vá – terá perdido parte do seu carácter quando se efetuou o já previsto viaduto desnivelado no cruzamento das avenidas, nos anos 1970, com projeto do eng. Edgar Cardoso[311].

Terão havido entretanto soluções para o problema viário neste local, como por exemplo, uma proposta dos serviços municipais de 1954, que revelava um entendimento formalista herdado da tradição clássica. A proposta resolvia o cruzamento de nível com uma placa de giração elíptica, em completo desacordo com a proposta arquitetónica[312], evidenciando assim, desde logo, alguma dificuldade em compaginar uma linguagem arquitetónica moderna e uma proposta de desenho urbano clássico.

A praça de Alvalade – Largo Frei Luís de Sousa

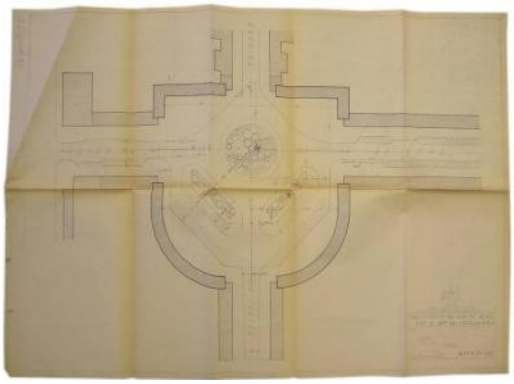
Também inicialmente considerada "largo" [313], a praça de Alvalade é a que se consolida e define mais tardiamente. O racionalismo que caracterizara os edifícios da década de 1950 dá lugar a outros paradigmas da modernidade. O conjunto continua, no entanto, a ser concebido como um todo, mantendo o carácter de coerência e unidade formal que caracteriza as outras praças do bairro. [imagens 107; 108; 109]

A proposta, dos arquitetos Fernando Silva e Ruy Jervis d'Athouguia, realizada no início da década de 1960, divergia bastante do estabelecido no plano de urbanização, e em particular de um estudo do arquiteto Miguel Jacobetty para o local, realizado na década anterior e implicando a reformulação do arranjo paisagístico e de desenho urbano realizado nos primeiros anos de vida do bairro[314]. No lado Norte da praça, e contrariando o alinhamento inicialmente previsto, dispuseram-se dois grandes blocos em Y, que com os seus treze pisos recortam o espaço da praça, favorecendo um encerramento visual particularmente dinâmico.

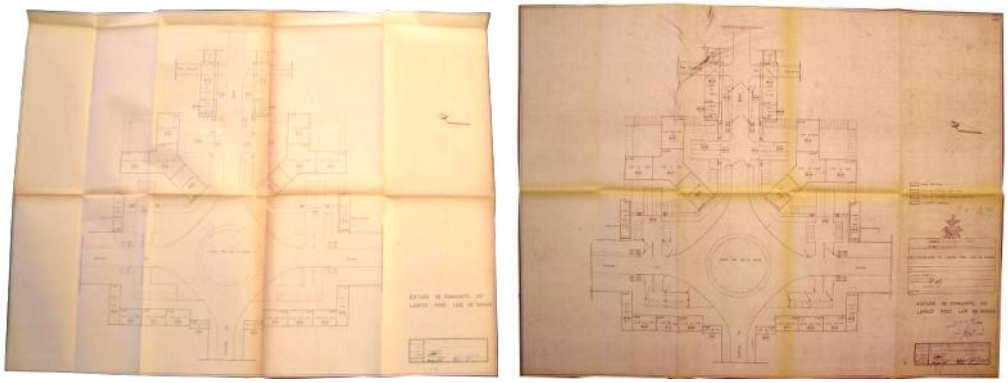
A construção dos edifícios que limitam a praça – onde aliás se deveriam localizar os serviços e equipamentos relacionados com o programado "*centro cívico*" [315] – só se concluiu no fim da década de 1960[316]. No entanto, desde os primeiros anos de vida do bairro que este espaço era um importante nó no sistema viário, impondo-se a realização de estudos de circulação[317].

Muito mais tarde, e fora do arco temporal que este estudo abrange, esta praça seria objeto de uma ambiciosa proposta de tratamento espacial, que integrava o projeto vencedor de um concurso para um monumento a Santo António. Deste projeto, apenas se concretizaria o elemento escultórico central, a estátua, dentro da norma canónica, adiando-se indefinidamente essa intervenção no próprio espaço da praça.

107



108



109

imagens 107 | Praça de Alvalade
imagens 108 | Largo Frei Luís de Sousa [Praça de Alvalade], estudo do arquiteto Mateus Júnior, 1954
imagens 109 | Estudo de conjunto do largo Frei Luís de Sousa, s.d.

O interior das células - ruas locais, impasses, logradouros, áreas verdes, mata de Alvalade

Para o interior das células – e contrapondo-se ao que se passava nas grandes artérias que as envolviam – o plano de urbanização estabelecia espaços bem diferenciados: as ruas de acesso local, os impasses e os pequenos espaços de centralidade junto dos equipamentos escolares, em particular nas células 1 e 2. Lançava ainda, como grande inovação, o uso coletivo/público do espaço interior do quarteirão.

Se este conjunto de espaços inicialmente previstos encontram plena tradução nas primeiras zonas de casas de renda económica, a evolução ocorrida no plano arquitetónico durante a construção do bairro vai condicionar necessariamente as soluções de desenho urbano encontradas e as próprias tipologias de espaços públicos.

As ruas locais e os impasses

Por paradoxal que possa parecer, embora todo o plano pressupusesse uma lógica de edificação definitivamente moderna, que partia da racionalização e estudo do fogo, sua tipificação e agrupamento por "adição de partes" - a inexistência de edifícios nos gavetos das zonas de casas de renda económica, bem o demonstra[318] - a forma como os edifícios se agenciaram no espaço e o seu alinhamento relativo à faixa de circulação viária, acabou por se aparentar, paradoxalmente, à cidade tradicional.

O arquétipo da rua-corredor, que já orientara a definição das grandes avenidas, mantinha no interior das células a sua vitalidade, apesar de aqui se incorporarem importantes inovações, tomadas de várias teorias e modelos urbanos, em resposta a imperativos de economia e salubridade.

Como se referiu, contrariamente às grandes avenidas, as ruas interiores acompanham a natural inclinação dos terrenos, em sintonia com as propostas de desenho urbano sistematizadas por Raymond Unwin[319]. Por outro lado, sem prejuízo do necessário afastamento dos edifícios, reduziram-se ao máximo as áreas da faixa de rodagem e do passeio para os peões, definindo-se zonas verdes de proteção às habitações. Esta solução gerou áreas vegetais, não vedadas, vinculadas a cada edifício, e que permitiam, quando necessário, o ajustamento de cotas com as vias de circulação[320]. A estreiteza dos passeios das ruas interiores e das faixas de rodagem contrapunha-se claramente à largura dos seus congéneres existentes nas grandes artérias, evidenciando, por um lado uma correspondência entre ambos (sistemas viário e pedonal); por outro, o já mencionado princípio de hierarquização que perpassa todo o plano[321].

As ruas existentes no interior das células de Alvalade, e em particular as das primeiras zonas de casas de renda económica, apresentam assim passeios e faixas de circulação reduzidos, embora generosas na vegetação que envolve os edifícios, em faixas contínuas não vedadas. [imagens 110]

Uma proposta diferente, que precisamente se caracteriza pelo predomínio de vedações e muros, é a que se oferece na célula 4, a área reservada pelo plano à edificação de moradias. Aqui, as ruas de circulação local apresentam plantas curvilíneas e, como se referiu, poder-se-ia invocar o modelo da cidade jardim[322], se todo o

110

111

112

113

imagens 110 | Rua local de uma zona de casas de renda económica [célula 1]
imagens 111 | Rua local de uma zona de moradias [célula 4]
imagens 112 | Rua local de uma zona de casas de renda de casas de renda limitada, influência da Carta de Atenas [célula 8, "bairro das estacas"]
imagens 113| | Impasse numa zona de casas de renda económica

espaço público não se houvesse convertido em logradouros privados escrupulosamente delimitados com cercas, muito à imagem do que acontecia nos anteriores bairros de casas económicas. Tal como nesses bairros é o plano definido pela linha de vedações que conforma a rua-corredor, onde se mantêm aliás as dimensões mínimas de passeio e faixa de rodagem. [imagens 111]

A rua-corredor esteve muito presente na definição do interior das células, mesmo a partir da década de 1950, quando os paradigmas racionalistas passam a informar a conceção de algumas áreas do bairro. É o caso do "bairro das estacas", ou de troços das avenidas dos Estados Unidos da América e do Brasil, onde o edificado se dispõe perpendicularmente à via, mas os planos definidos pelas empenas de topo continuam a ladear passeios empedrados contínuos, reforçando a perceção de rua-corredor. O modo como estes espaços são descritos revela a persistência da conceptualização tradicional da cidade: fala-se na "rua" e nas suas "pracetas" (os logradouros ajardinados que dela se avistam, entrecortados pelos edifícios). [imagens 112]

Uma outra forma de agrupamento que o plano propunha e que se ensaiou nos primeiros anos de construção do bairro, foi o impasse, que como se referiu consiste num segmento terminal de rua, perpendicular às vias e muito semelhante a estas quanto à arquitetura. Também envolvido por edifícios-tipo, incluía a mesma área verde de proteção aos edifícios, numa procura de equilíbrio entre cidade e natureza, próxima dos ideais da cidade-jardim. [imagens 113]

As ruas e os impasses, ladeados por edifícios-tipo, não escapam no entanto a uma certa monotonia, que se acreditava colmatar com o jogo contrastante de edifícios de vários tipos[323], com a presença de vegetação, ou ainda com a possibilidade de entrever os topos dos edifícios das escolas primárias[324]. Por outro lado, mesmo decorrendo de uma lógica edificatória absolutamente moderna, o tratamento arquitetónico das fachadas, com a sua linguagem conservadora, empresta a estas pequenas artérias um carácter ambíguo entre a modernidade e a estética de regime.

A economia com que foram pensadas as vias interiores das células é completamente diversa da linguagem monumental e cosmopolita que se imprimiu às vias estruturantes do bairro. O acanhamento dos passeios, a abundância de vegetação, a monotonia das fachadas alinhadas em planos contínuos conferem a estas artérias interiores um carácter despretensioso, seguramente não entendido como contexto para eventual intervenção de artistas.

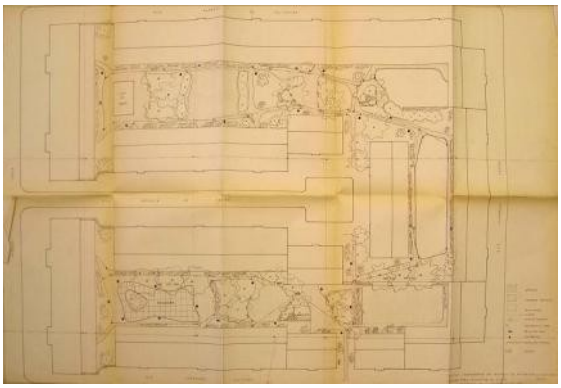
Contrariamente ao espaço dos logradouros, as ruas de interior são pensadas, uma vez mais, como espaços de passagem e não parecem ter mobilizado a participação de artistas. Os relevos de António Paiva, na rua Guilhermina Suggia na célula 8, são a exceção que confirma esta "regra" e serão abordados adiante.

Os logradouros - interiores do quarteirão

Se a evolução dos paradigmas arquitetónicos em Alvalade se reflete necessariamente nos seus espaços públicos, o modo como se vão encarando os logradouros dos edifícios coletivos é particularmente revelador das opções tomadas. Como se referiu, o plano de urbanização concedia ao interior dos quarteirões - em particular o das casas de renda

114

115



116

117

imagens 114 | Escorrega em cimento eventualmente pertencente ao parque infantil experimental do logradouro da célula 1 [1948]

imagens 115 | Aspeto dos logradouros comuns em 1959

imagens 116 | Estudo de arranjo de um logradouro, para estimativa de custos, arquiteto Nuno Teotónio Pereira

imagens 117 | Aspeto atual do logradouro da célula 1, onde se colocou o parque infantil experimental em 1948

económica - um estatuto relativamente ambíguo, e nunca completamente clarificado[325]. Com efeito, o plano previa vagamente a divisão dos logradouros em parcelas correspondentes a cada prédio[326], mas os projetos arquitetónicos das casas de renda económica - com o tratamento cuidado das fachadas traseiras - revelavam a intenção de gerar um espaço qualificado no interior dos quarteirões, cujo acesso era aliás facilitado pela inexistência de edifícios nos cantos. O aproveitamento desse espaço interior para uso coletivo dos moradores, ideia que terá surgido durante a construção das primeiras casas de renda económica[327], estaria assim, de algum modo, latente no próprio plano.

Esta reinterpretação do clássico quarteirão - mantendo-o como elemento definidor da malha urbana, mas utilizando como área coletiva/pública o seu espaço interior - tinha antecedentes diretos em experiências urbanísticas realizadas nas primeiras três décadas do século XX[328]. Criar-se-ia um espaço público de características inéditas no contexto residencial, um espaço arborizado e dotado de mobiliário urbano para usufruto dos moradores de cada quarteirão. Esta conceção moderna - acompanhando aliás a própria lógica de racionalização do fogo e do edifício - iniciava um processo de revisão dos espaços públicos da cidade tradicional, que se viria a desenrolar durante a edificação do bairro.

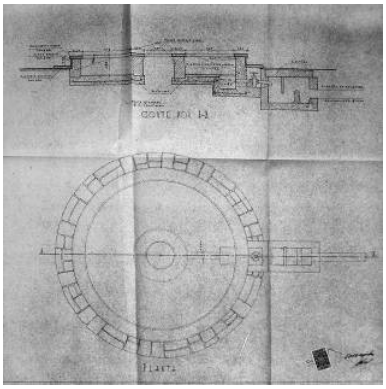
Os serviços municipais realizaram desde logo alguns estudos de arranjo para os logradouros das casas de renda económica, considerando-os "*recintos de recreio*". Seriam ajardinados, mas "*sem preocupação de regularidade de relevo ou de formalismo de arranjo*", com o que se garantiria economia da execução e manutenção[329]. Reservar-se-ia no entanto uma faixa de 5 metros na fachada posterior de cada edifício, a dividir pelos seus vários inquilinos[330].

Embora um dos arranjos propostos pelos serviços municipais se tenha executado a título experimental[331], construindo-se inclusivamente um pequeno parque infantil, a experiência não teve continuidade. [imagens 114] Os demais logradouros, sem tratamento algum - porventura ainda considerados "interiores de quarteirão" pelos serviços municipais (e portanto não tratados como espaços verdadeiramente públicos) - acabaram por ser apropriados pelos moradores, para arrecadação ou cultivo de espécies vegetais. [imagens 115] Todos aqueles espaços foram assim repartidos entre particulares, que os vedaram das mais variadas formas, perdendo-se a hipótese de os converter em áreas qualificadas de uso coletivo. O logradouro onde se colocara o parque infantil experimental escapou a essa apropriação, mas a falta de manutenção levou a que se degradasse rapidamente, estando "*totalmente arruinado, (e) oferecendo um aspeto desolador*" cerca de uma década passada sobre a sua construção[332].

Pensou-se então, em 1959, em reconverter estas zonas interiores nas células 1 e 2[333] restituindo-lhes o carácter coletivo que inicialmente lhe tinha sido destinado[334]. [imagens 116] O tempo demonstraria uma vez mais a dificuldade em levar a cabo essa intenção e os logradouros permaneceriam até hoje como espaços desordenados e pejados de construções abarracadas, em tudo distantes do que Faria da Costa previra para o local. [imagens 117]

E terá sido a insatisfação perante o rumo dado a estes espaços, fosse por razões económicas ou por falta de cultura urbanística, que levou Faria da Costa a abandonar a proposta inicial, acertando ideias com alguns dos autores dos projetos de casas de

118



119

120

imagens 118 | Área de permanência na proximidade grupo escolar célula 4
imagens 119 | Lago no interior da célula 7; Projeto, Pormenores do lago [assinatura ilegível], 1955
imagens 120 | Mata de Alvalade [atual Parque José Gomes Ferreira].

renda limitada na viragem para a década de 1950[335]. Optar-se-ia uma disposição do edificado perpendicular à via, deixando espaços de logradouro intencionalmente abertos e forçando os serviços municipais a dar-lhe um tratamento apropriado.

Pode especular-se que, em matéria de espaços livres, terá sido mais fácil a Faria da Costa convencer as autoridades a tomar a seu cargo espaços inequivocamente públicos, mesmo se vinculados a edifícios que não se submetiam aos alinhamentos tradicionais, do que a assumir como encargo seu os logradouros das casas de renda económica, espaços que não se avistavam diretamente da rua e cujo estatuto era relativamente ambíguo. Parece que importava menos uma mudança de paradigma na produção arquitetónica, desde que mantivesse uma clara demarcação público/privado, do que a produção de conjuntos urbanos aparentemente mais próximos da cidade tradicional, mas em que essa clivagem se esbatia. O processo de transformação do quarteirão tradicional estava em marcha, e, se ainda se construíram logradouros completamente fechados ao exterior, foram-no em situações que paralelamente apresentavam outros subtis sinais de rutura com aquele modelo[336].

É portanto com o acordo de Faria da Costa que a cidade tradicional começa a dar lugar à cidade moderna. Um passo significativo é a construção, na avenida D. Rodrigo da Cunha, de vinte blocos perpendiculares à via, que abandonam em definitiva a proposta inicial do plano de urbanização e se aproximam curiosamente do enunciado da Carta de Atenas. Diferentemente do que acontecera nas zonas de casas de renda económica, realizava-se agora, pela primeira vez um projeto de arranjo de logradouros integrado no estudo do conjunto habitacional[337]. [imagens 99]

Mas também no interior das células se assimilava esta viragem. Era o caso do referido "bairro das estacas" onde - transformando os dois quarteirões fechados do plano de urbanização num único quarteirão - os blocos, assentes sobre pilotis, se dispuseram paralelamente entre si e perpendicularmente às vias que envolvem o conjunto. Nestas, a sequência de empenas de topo acentua ainda uma leitura de rua-corredor, embora se assista, na verdade, ao surgimento de uma nova tipologia de espaço público. É o plano verde contínuo, exclusivamente destinado a peões, que se desenvolve sob o edificado e que resulta da incorporação do ideário racionalista na construção do bairro. Avistado das ruas-corredor que delimitam o conjunto, este plano contínuo é entrecortado pelos próprios edifícios, favorecendo uma leitura de logradouros em sequência, que os documentos administrativos ainda descrevem anacronicamente como "pracetas", como se referiu. [imagens 112]

Acompanhando os blocos edificados, a abordagem possível a estes espaços livres sintoniza-se com o ideário moderno. Os arranjos, confiados a arquitetos paisagistas como Gonçalo Ribeiro Telles, dão a nota de uma nova plasticidade, no agenciamento assimétrico das várias espécies vegetais[338] e no surgimento de um novo tipo de caminho pedonal, serpenteando sob os edifícios, por entre as aberturas nos pisos térreos. Valores como a transparência na leitura do espaço, ou a flexibilidade na escolha de trajetos, entram em jogo e o projeto paisagista contrapõe à ortogonalidade do edificado, a organicidade e a surpresa, que atuam como elementos de enriquecimento visual do percurso e do panorama avistado pelos moradores das suas janelas.

Sinal de um novo investimento estético é, uma vez mais, o facto de se considerar a hipótese de colocar alguns elementos escultóricos neste espaço[339], hipótese ao que parece nunca realizada. Como se referiu, a mesma intenção manifesta-se, sem concretização, nos logradouros modernos da avenida dos Estados Unidos da América.

As áreas verdes de centralidade no interior das células

Cumprindo o desígnio do plano, claramente influenciado pelo modelo de cidade-jardim, edificaram-se no interior das células áreas de descompressão e centralidade, associadas aos equipamentos escolares. Não chegando a ser jardins claramente definidos, trata-se, como se referiu, de zonas verdes de escala modesta e tratamento pouco formal, que por vezes se dotaram de mobiliário urbano. [imagens 118]

Uma vez mais a economia de recursos caracteriza estes espaços de permanência, entendidos essencialmente como enquadramento da escola e lugar de encontro.

Embora pontualmente se preveja um tratamento mais formal - como exemplifica o estudo para o lago da célula 7 na proximidade da escola e enquadrado por casas de renda limitada [imagens 119] - , o conforto simples com que foram pensados corrobora a lógica hierarquizadora que rege o plano e edificação do bairro: os espaços do interior das células são menos grandiosos do que os das artérias que os envolvem.

A mata de Alvalade

Prevista no plano de urbanização estava ainda uma grande área verde - a "mata" de Alvalade - a localizar na zona de proteção ao aeroporto que, como se referiu, beneficiava de excelentes condições para o efeito. Seria a principal zona verde do bairro, complementada por outras áreas também de grandes dimensões já fora dos seus limites, como o Campo Grande. Apesar de se terem realizado várias propostas e estudos para o local, só recentemente foi concluído o arranjo deste espaço. Há a assinalar, no período abrangido por esta dissertação, um primeiro estudo do arquiteto paisagista Gonçalo Ribeiro Telles, de 1957, que compreendia a implementação de vários equipamentos desportivos no local[340]. [imagens 120]

v. a participação dos artistas no bairro de Alvalade

A incorporação de novos paradigmas arquitetónicos e de desenho urbano ao longo da evolução do bairro de Alvalade repercutiu-se necessariamente nas obras de arte que vieram pontuar os seus edifícios e espaços públicos. Da primeira intervenção artística no espaço público da nova unidade residencial – os relevos de Álvaro de Brée nas fachadas da escola técnica elementar Eugénio dos Santos [1949/1950] - à última abordada neste estudo - o truncado projeto do monumento a Santo António com a sua proposta de requalificação da praça de Alvalade [1972] -, pode observar-se uma amostra caleidoscópica de realizações, em espaços muito variados e assumindo expressões muito diferentes. Esta relativa abundância e variedade de intervenções de arte pública em Alvalade, se comparado com Olivais Norte ou Sul, deve-se naturalmente à maior quantidade de agentes envolvidos – artistas, arquitetos, decisores, particulares – e ao maior arco temporal em que se processou a construção do bairro. |ver linha de tempo, anexo 4|

No entanto esta variedade e aparente quantidade não deve ocultar do facto de que muitos dos espaços até aqui descritos terem sido completamente imunes a essa pontuação, como por exemplo na zona industrial, na mata de Alvalade ou no interior das células de casas de renda económica.

Arte pública em edifícios de habitação

As intervenções artísticas integradas ou adossadas em edifícios de habitação variaram bastante durante a evolução do bairro. As manifestações existentes estão, por outro lado, claramente circunscritas a áreas específicas, acompanhando a lógica de construção do bairro por unidades de urbanização (prédios de rendimento, moradias ou casas de renda limitada).

Analisando o bairro nas suas várias fases de construção, e procurando rastrear as intervenções artísticas que se foram integrando ou adossando aos edifícios residenciais, torna-se claro que um fator determinante na existência (ou não) destas intervenções e nas suas diferentes propostas estéticas, foi o programa habitacional ao abrigo do qual cada zona se edificou.

Não existem, por exemplo, intervenções artísticas nas zonas de casas de renda económica, nem das de renda limitada de primeira geração que lhes seguiram o modelo. É nas duas modalidades de construção privada – com projeto avulso (de encomenda particular, ou fornecido pela CML), ou integrando grandes unidades de intervenção (sempre com projeto fornecido pela CML) – que vão pautar a edificação do bairro a partir de meados da década de 1950, que se propiciará o pontual surgimento de intervenções artísticas.

121

imagens 121 | Relevo com pelicano e crias em casa de renda económica na célula 5

Um relevo - arte pública nas zonas de casas de renda económica e casas de renda limitada (primeira geração)

As zonas de casas de renda económica e as primeiras casas de renda limitada caracterizaram-se por uma certa uniformidade nas fachadas, decorrente da austeridade do programa arquitetónico que colocava a tónica na "racionalização" do fogo, na senda de experiências europeias anteriores à Segunda Guerra Mundial. Como se referiu, a eventual monotonia decorrente da repetição de projetos-tipo não se procurou colmatar com elementos "decorativos" ou "artísticos" eventualmente integrados nas suas fachadas, mas sim com vegetação.

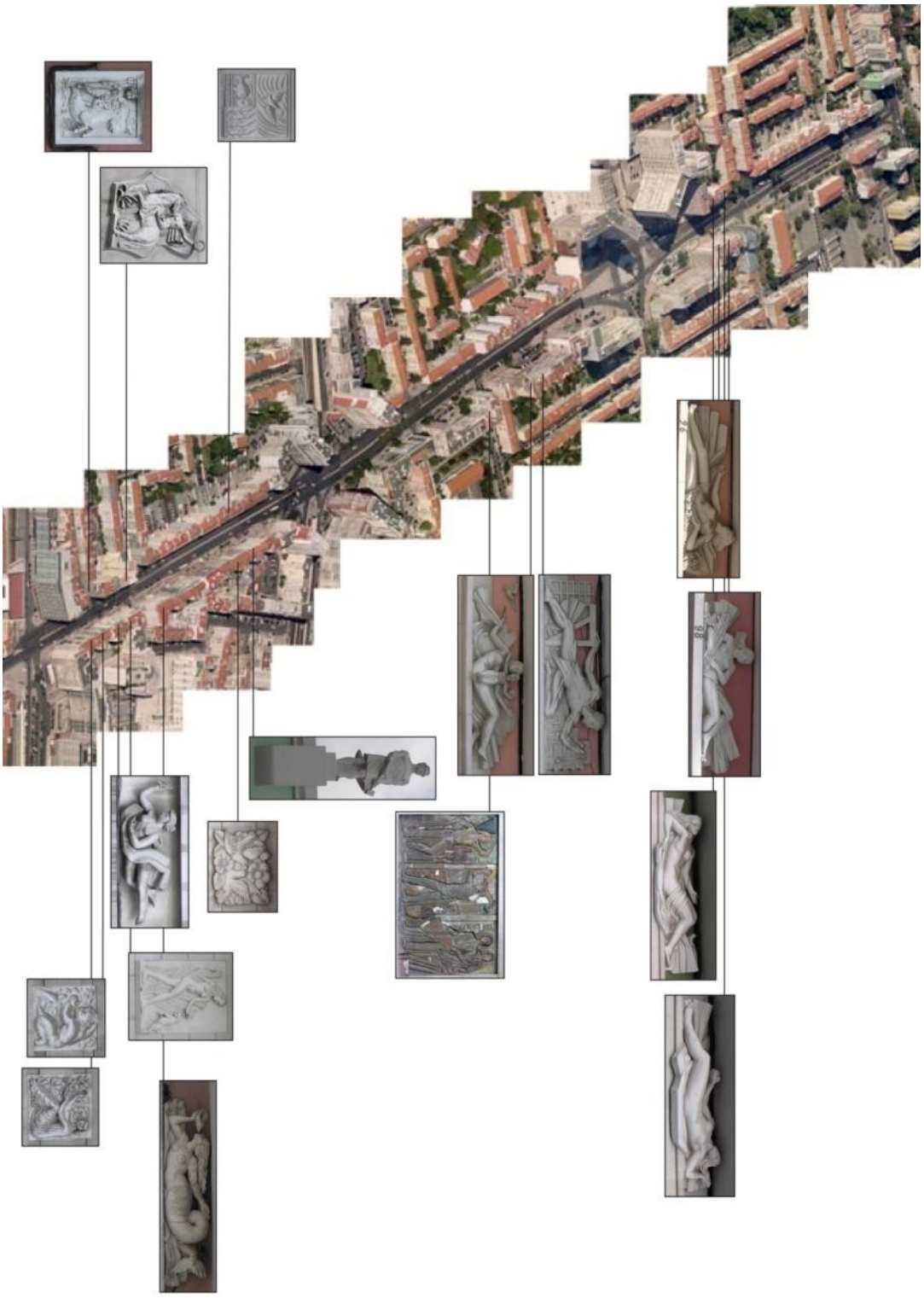
Uma exceção a esta "norma" pode no entanto apontar-se. Em data posterior a 1952[341], num dos edifícios de casas de renda económica construídos na célula 5[342] para a Caixa de Previdência do Montepio Geral foi adossado um relevo numa empena cega. O relevo representa um pelicano alimentando as crias, símbolo daquela instituição, e por esta provavelmente solicitado[343]. [imagens 121] [tabela geral de obras 1] Pode especular-se se terão os arquitetos autores do projeto, Vitor Palla e Bento de Almeida, ambos defensores das ideias de integração das artes e da participação de artistas no suporte arquitetural [parte 1 - breve contextualização; parte 3 - Olivais Norte], intervindo na execução do relevo ou na escolha do seu autor, uma vez que aquele, pese embora a sua estranha articulação com o suporte arquitetural, surge algo diferenciado relativamente à figuração costumeira do símbolo daquela instituição. Outra representação do mesmo símbolo surgiria mais tarde, na unidade que Jorge Segurado projeta também para o Montepio no fim da década de 1960, edificada na avenida do Brasil.

"Entalados" - arte pública na construção privada - prédios de rendimento

Como se referiu, logo no arranque da construção do bairro, o Município lança desde logo a venda de lotes de terreno, para financiar a sua própria atividade construtiva no domínio das casas de renda económica. Estes lotes, localizados essencialmente na avenida de Roma ou em troços das outras grandes artérias, foram frequentemente destinados aos chamados "prédios de rendimento", construções promovidas pela iniciativa privada para o mercado livre de habitação.

Tratava-se de edifícios construídos de forma avulsa, geralmente desligados de qualquer estudo conjunto e apenas sujeitos ao cumprimento de regulamentos de construção [RGCU, RGEU]. Seguiam a implantação tradicional ao longo das vias e a sua aparência exterior dependia essencialmente do gosto e das referências estéticas dos construtores.

As intervenções artísticas que acompanham este tipo de edificação surgem igualmente ao gosto do promotor, autónomas, e não sujeitas a programas conjuntos. Trata-se dos pequenos relevos ou painéis "entalados" entre as portas e as sacadas dos prédios de rendimento - tal como Keil do Amaral ironicamente descreveu[344], e cuja vulgarização,



122

imagens 122 | Localização dos vários "entalados" na avenida de Roma

na década de 1950, se deveu a circunstâncias ainda não completamente esclarecidas, embora seja muitas vezes justificada como decorrente de um suposto requisito estabelecido pela CML para aprovação dos projetos de arquitetura particular:

> *"Então o que acontece era o seguinte: havia uma postura municipal e os construtores só tinham o edifício pronto quando estava tudo, quando aquela postura era cumprida, mas aquilo era um pró-forma"* [345] .

A recorrência desta opinião fundamentar-se-á seguramente em alguma decisão municipal, embora não se tenha encontrado qualquer evidência documental, a não ser a referida proposta de Vasco Regaleira em reunião de Câmara de 15 de abril de 1946 [parte 1 - breve contextualização][346].

Em Alvalade o surgimento de "entalados" teve expressão nas zonas onde se edificaram prédios de rendimento ou casas de renda livre, com projeto municipal ou particular[347]. Os "entalados" marcaram assim de forma determinante a avenida de Roma, e fizeram pontuais aparições noutras grandes artérias, como as avenidas dos Estados Unidos da América, ou do Brasil. [tabela geral de obras 2-23] Intervenções semelhantes, e provavelmente executadas pelos mesmos autores, foram aparecendo ainda em moradias, ao gosto dos ocupantes, embora alojadas com maior liberdade no suporte arquitetural.

Os "entalados" da década de 1950 prolongavam de algum modo a tradição de ornamentação de fachadas da habitação urbana de classes altas do século XIX e início do século XX: as fachadas *art deco* de prédios e moradias urbanas, por exemplo, exibiam frequentemente relevos decorativos integrados nas fachadas, mas a referência recente para o fenómeno dos "entalados" terá sido, muito provavelmente, o conjunto de prédios de luxo das avenidas Sidónio Pais e António Augusto Aguiar, na proximidade do parque Eduardo VII. [imagens 18] [parte 1 - breve contextualização]

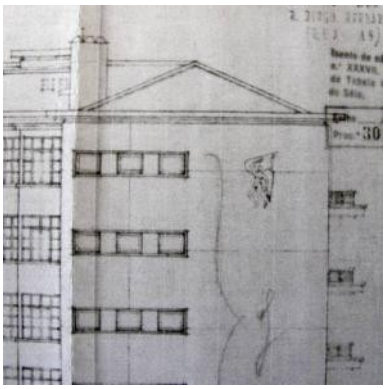
Aquelas avenidas, juntamente com a anterior praça do Areeiro, haviam instaurado o estilo "português-suave", o receituário formal doravante repetido na construção particular de rendimento, em Lisboa e pelo país fora[348][349]. A par da sua conhecida gramática decorativa, tinham surgido também relevos de pedra, ladeando ou encimando portas ou janelas, e não por acaso, todos os prémios Valmor e Municipal de Arquitetura atribuídos na década de 1940 àquele conjunto urbano contemplaram precisamente os edifícios que exibiam esses relevos nas fachadas[350].

O novo "estilo arquitetónico" integrava também esta dimensão da arte pública que demonstraria grande resiliência. Com efeito, se os edifícios construídos na década de 1950 na avenida de Roma, abdicavam já, na sua maioria, dos elementos tradicionalistas do cânone "português suave", herdavam ainda daquele modelo a sobrevalorização da fachada e a intencionalidade de a marcar simbolicamente, o que de um modo geral se traduzia justamente na colocação de um "entalado" sobre a porta. [imagens 122]

Efetivamente, apesar de as memórias descritivas de muitos daqueles projetos louvarem a moderna correspondência entre fachada e planta, ou a simplicidade compositiva e construtiva, talvez o facto de se localizarem numa grande rua-corredor que se

123

124



125

imagens 123 | "Entalado" do escultor José Farinha em edifício da avenida de Roma, nº38, arquiteto Sérgio Botelho de Andrade Gomes, intervenção prevista no projeto, 1952

imagens 124 | "Entalado" de autor anónimo em edifício da avenida de Roma, nº42, arquiteto Sérgio Botelho de Andrade Gomes, intervenção não prevista no projeto, nem representada nas telas finais 1955

imagens 125 | "Entalado" de Domingos Soares Branco em edifício da rua Diogo Bernardes, arquitetos Miguel Jacobetty, Sérgio Botelho de Andrade Gomes, intervenção representada nas telas finais, 1955

pretendia "de representação" e com edifícios de maior escala relativamente ao resto do bairro, tenha levado promotores, arquitetos e construtores a manter esses acrescentos simbólicos que conferiam um certo estatuto ao edifício, contrapesando o progressivo despojamento das fachadas[351]. Essa intenção permanece ainda em edifícios similares construídos no interior das células, embora pelo menos num dos casos - rua Diogo Bernardes, *Ícaro* de Soares Branco - a localização da obra se afaste já da entrada principal. [imagens 123; 124; 125]

Nos prédios de rendimento do bairro de Alvalade os baixos-relevos do "português-suave" reapareciam portanto, em versão empobrecida, mas mais variada no tocante a materiais e temas. Se na década de 1940, os relevos eram exclusivamente de pedra, executados por artistas tão apreciados pelo regime como Leopoldo de Almeida [imagens 18], na década seguinte o conceito "entalado" passa a abranger, além dos relevos propriamente ditos, maior variedade de manifestações, desde painéis cerâmicos a escultura de vulto. Em comum estas intervenções têm no entanto o facto de estarem bem visíveis na fachada principal, evidenciando-se como elemento sumptuário, pese embora a paradoxal modéstia de materiais que, regra geral, as passa a caracterizar na década de 1950.

Com efeito, se ainda subsistiam "entalados" de pedra, torna-se mais comum o cimento, conquanto os seus autores nunca o assumam na sua cor natural, como virão a fazer, em atitude diametralmente oposta, os artistas e arquitetos modernos. O cimento, material barato, era o favorito dos construtores, como recorda o escultor Soares Branco:

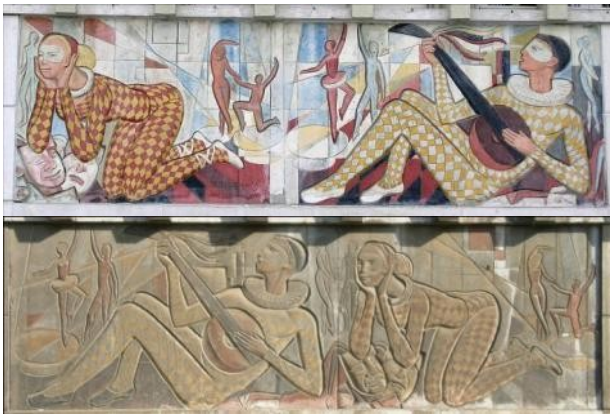
> *"E o que acontece é que esta coisa do cimento era um processo barato, portanto permitia que eu ganhasse os concursos, quer dizer, que me entregassem [as encomendas]"*[352]

No entanto, era sempre pigmentado ou pintado, surgindo a branco (aparentando pedra?) ou policromado na obra final[353].Dissimulava-se portanto a origem humilde do material, fazendo parecer "muito" com "pouco", bem dentro da lógica do prédio de rendimento. Por outro lado, corroborando este mesmo sentido de minimização de custos, também por vezes se reaproveitam moldes, o que se traduzia na repetição de elementos idênticos. [imagens 127; 128]

Quase sempre figurativos, os "entalados" retomavam parcialmente os temas lançados com as avenidas António Augusto Aguiar e Sidónio Pais, onde se havia convocado um certo imaginário mitológico/pagão - as musas, símbolos de fertilidade, a família[354]. No entanto, na avenida de Roma, centro do novo bairro de Alvalade, surgia curiosamente um novo tema: a construção da cidade. Alguns relevos e mesmo esculturas de vulto, tratados com uma retórica que recordava a propaganda oficial, prestavam, à sua maneira, uma homenagem ao esforço de construção do bairro, como memoriais do tempo presente. [imagens 126]

Rapidamente anatemizados pelos artistas e arquitetos modernos, os "entalados" criticavam-se pela sua falta de imaginação e pelo seu "*convencionalismo académico*", mas

126



127

128

129

imagens 126 | O tema da "construção", relevos de Domingos Soares Branco, avenida de Roma nº 74, 82
imagens 127 | Repetição de moldes com alteração da ordem, relevos de Domingos Soares Branco, avenida do Brasil nº 158 e 160
imagens 128 | Repetição de moldes idênticos, relevos de José Farinha, avenida do Brasil,
imagens 129 | O "homem da marreta", relevo do escultor António Santos, avenida de Roma nº 54, um caso polémico

principalmente pelo seu carácter sumptuário: a existência de um "entalado" numa fachada, garantia maiores somas a cobrar na venda ou aluguer de apartamentos. O magro investimento nos "entalados" recompensava chorudamente os seus promotores:

> "*...por intermédio de compradores, que pagam melhor um prédio assim embonecado, ou dos alugadores, para quem aquela distinção justifica mais umas dezenas de escudos nas rendas mensais*"[355]

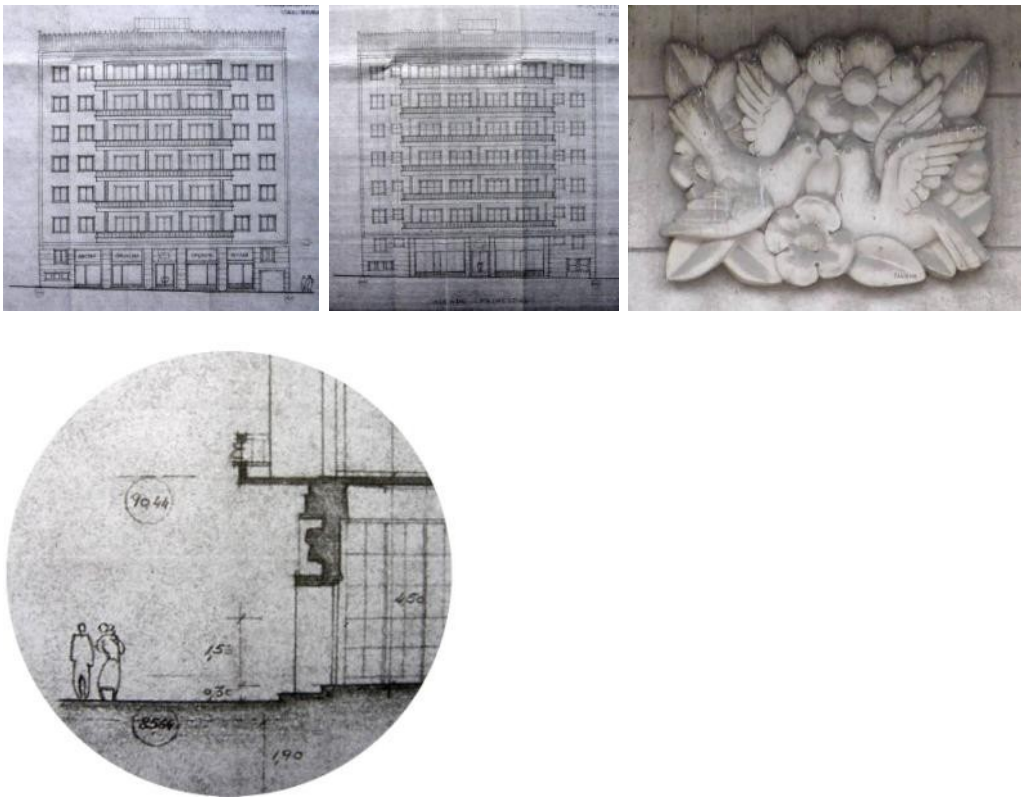
Os "entalados" eram ainda criticados pelo seu carácter decorativo, pela sua lógica de "detalhe apenso à fachada", não derivando de "*de um partido geral em que perfeitamente se integrem*"[356], ideal de que se queriam aproximar artistas e arquitetos modernos. No entanto o "entalado", elemento aparentemente exógeno ao suporte arquitetural, era frequentemente previsto no projeto de arquitetura e articulado na composição da fachada. Nos projetos do prolixo arquiteto Sérgio Botelho de Andrade Gomes - autor de muitos dos edifícios da avenida de Roma - figura sempre um apontamento gráfico abstrato de contorno orgânico, que se destinava seguramente a mostrar que se cumpriam as indicações estipuladas pelo RGCU– Regulamento Geral da Construção Urbana, que conhecera a sua 7ª edição em 1948[357]. [imagens 130]

Com efeito, as dimensões dos eventuais relevos ou outras intervenções similares estavam previstas neste regulamento, no seu capítulo referente às "*condições estéticas*" das edificações[358]. Sempre revelando uma entendimento clássico da forma urbana e dos seus elementos, o entramado regulamentar sugeria (e de algum modo condicionava) a localização e a dimensão das intervenções artísticas. Apenas eram referidas duas localizações possíveis para estas manifestações: acima da cornija dos edifícios – os "*acrotérios…de carácter decorativo, artístico*"[359][art.82º]; ou alojadas na fachada principal, as "*saliências decorativas das entradas principais*" [360] [art.88ºe)]. Neste ultimo caso, as "*saliências decorativas*" deviam localizar-se entre duas linhas horizontais imaginárias, situadas à distância de 2,5m e 3,5m do ponto mais alto do passeio[361] [art.88º a); e)].

O condicionamento regulamentar implícito no articulado do RGCU, limitava portanto estas intervenções – relevos, necessariamente – a uma dimensão máxima de 1m de altura, a uma profundidade de 0,40m[362] [art.88º e)] e à localização preferencial no topo da porta principal de entrada, 2,5m acima do passeio. É interessante verificar que a maioria dos "entalados" da avenida de Roma cumpre estes requisitos, ainda remanescentes do RGCU, regulamentação tornada obsoleta pelo RGEU de 1951, regulamento moderno, praticamente omisso relativamente a estas questões "estéticas".

Se plano de Alvalade incorporava uma série de contributos do urbanismo moderno - zonamento, unidade de vizinhança, etc. - a presença dos "entalados" correspondia a uma lógica anterior de pensar o espaço e a arte pública e não por acaso se situa essencialmente na avenida de Roma, grande rua-corredor de traçado anterior ao do próprio bairro.

O modo como são apresentados nos projetos de arquitetura parece corroborar também, por outro lado, a ideia de que os arquitetos apenas pretendiam a aprovação rápida dos



130

131

imagens 130 | "Entalado" de José Farinha em edifício arq. Sérgio Botelho de Andrade Gomes, projeto; telas finais e pormenor técnico relativo ao relevo, avenida de Roma, nº 52

imagens 131 | "Entalados" de Soares Branco, avenida de Roma nº 96; 98; 103; 105; estudo do escultor

projetos, não arriscando interações menos convencionais entre arte e arquitetura. Keil do Amaral, arquiteto moderno, reprovava estes "*projetos de má qualidade, elaborados sem prazer nem esforço - pedindo muito pouco à imaginação criadora, antes repetindo padrões de baixo nível, mas de agrado certo para quem os encomenda, ou os compra*"[363].

Sintomático é o facto de que o apontamento gráfico que significa no projeto inicial o futuro relevo a colocar se manter quase sempre inalterado nas telas finais, independentemente do relevo efetivamente executado, o que demonstra um certo desinteresse em fazer constar no desenho definitivo uma representação mais fiel ao relevo nele existente. No extremo oposto desta atitude, deve referir-se que alguns projetos incluíam desde o início a indicação clara da intervenção artística a executar, podendo especular-se se algumas intervenções não seriam efetivamente ideadas pelos próprios arquitetos.

Estivessem os relevos previstos ou não nos projetos de arquitetura, não eram os arquitetos a escolher os artistas ou a acompanhar a sua execução. O escultor Soares Branco recorda que:

> *"Os arquitetos, desde o princípio passavam ao lado do problema. Nunca cá veio um arquiteto ver um trabalho, quem vinha era o construtor. Os arquitetos já tinham ganho o dinheiro deles e portanto já estavam de fora"*
>
> *"Não me lembro nunca de ir nenhum arquiteto ver (simula voz de arquiteto) 'Ah, não sei quê, não sei quê'. Não"*[364]

O escultor refere que, no seu caso, eram os construtores que o contactavam diretamente e que lhe faziam as encomendas de relevos ou painéis para edifícios que se encontravam já em fase de acabamento e portanto eram "*metidos no fim*"[365]. Tudo se passava muito rapidamente.

> "*Aquilo era uma coisa muito, muito rápida e muito do contacto com o construtor. E ele queria era lá o boneco para ter o prédio pronto*" [366]

Os construtores apenas " *diziam onde é que queriam*" os relevos; o escultor Soares Branco não se recorda de receber sequer as cópias dos alçados dos edifícios para onde iriam as obras. Por outro lado, o material e os temas ficariam quase sempre ao critério do artista[367]. [imagens 131] Após a encomenda, mas antes da passagem ao material definitivo, os construtores eram chamados a ver o relevo em barro e eventualmente a fazer sugestões. Só depois do seu assentimento, o relevo se passava a gesso (moldes) e, finalmente, a cimento[368]. O único momento de "avaliação" da obra antes desta integrar o espaço público, era assim protagonizado pelos construtores civis, uma vez que todo o processo "*passava à margem [da CMAA]*" [369].

Este pode talvez considerar-se um aspeto positivo. Quando realizavam "entalados", os artistas gozavam de relativa liberdade, não sujeitos aos entraves que a Comissão

Municipal de Arte e Arqueologia frequentemente impunha em obras de maior relevância que viessem ocupar espaços ou edifícios públicos. Prova desta relativa ausência de controlo camarário, foi a colocação e posterior incapacidade de remoção do seu local, do "*homem da marreta*", acrotério existente no número 54 da avenida de Roma, edifício projetado pelo arquiteto Cassiano Branco [imagens 129] [tabela geral de obras 10]

Quando um funcionário zeloso constatou que, visto de um certo ângulo, o conjunto homem e marreta ocasionava "*motivos de risos e ditos*" entre os transeuntes, rapidamente informou os seus superiores do assunto[370]. O despacho dado superiormente é revelador do incómodo causado pela situação e das formas algo rebuscadas de tentar resolver o assunto:

> "*Aprovada como foi a estátua não se me afigura fácil obter agora que a mesma seja apeada, a solução de preferir.*
>
> *Em todo o caso, ao apreciá-la no local assaltaram-me dúvidas sobre as suas condições de estabilidade, pelo que desejaria que a 2ª Rep. analisasse com cuidado este ponto, reportando-se, se possível, às condições (mais desfavoráveis) que se verificaram em Lisboa no dia 15 de Fevereiro de 1941 [dia em que um devastador tufão passou por Lisboa[371]]*
>
> *A 3ª Rep. , por sua vez, deverá também examiná-la de novo, no sentido de apurar se com leves modificações não será possível eliminar o aspeto que tem dado origem aos risos e observações desagradáveis*"[372].

Nenhum dos expedientes encontrados para "contornar" aquela dificuldade parece ter resultado, e a figura ficou como ficou. Sem ter de cumprir requisitos outros além daqueles relativos a dimensões e localização no plano de fachada, que faziam parte dos trâmites necessários à aprovação do projeto de arquitetura, os "entalados" foram povoando o espaço à medida que os edifícios se iam construindo.

Tratava-se de um tipo de encomenda que muitos escultores não rejeitavam. Apesar de se tratar de contratos relativamente informais "*de aperto de mão*", os pagamentos era feitos atempadamente - "*[os construtores] pagavam e nunca houve calotes*" e eram, além do mais, trabalhos "*relativamente*" bem pagos. Essa remuneração certa e relativamente satisfatória, e a inexistência de instâncias oficiais de aprovação das obras em si, seriam aliciantes suficientes para muitos escultores se dedicarem a este tipo de obras. E apesar das críticas, Keil do Amaral chega a reconhecer inclusivamente que algumas delas "*são bem construídas e modeladas*"[373].

Para outros, artistas assumidamente modernos, ou com outros rigores éticos, estas obras eram consideradas "*uma coisa mazinha*", que rejeitavam sem hesitações.

Keil do Amaral, em defesa de um outro tipo de participação dos artistas na cidade, lamentava precisamente que alguns dos seus colegas escultores pusessem "*a Arte ao serviço desse jogo de interesses, que os inferioriza mas os alimenta*"[374]. O caminho proposto pelos arquitetos modernos ia noutra direção e as unidades de urbanização em que se

empenharam em Alvalade, viriam a constituir uma oportunidade para alguns ensaios nesse sentido.

Intervenções várias - arte pública na construção privada - o projeto artístico em grandes unidades de urbanização

Com efeito, em termos de arte pública, uma nova circunstância se verifica quando a encomenda camarária confia aos arquitetos não apenas a conceção dos edifícios, mas de unidades de urbanização. Já não se trata do projetista autónomo, de cuja intenção particular surge um novo relevo num plano de fachada. O bairro é neste caso concebido por unidades urbanísticas, compostas por vários edifícios de que se fazem projetos tipo. E se, nelas, o arquiteto autor considera a inclusão de obras de arte, fá-lo levando em conta a própria natureza do edificado. Tende por isso, a chamar um artista, ou grupo de artistas, não para uma intervenção avulsa, mas para um conjunto de intervenções seriadas, que devem acompanhar os vários edifícios que integram o conjunto. As obras de arte pública obedecem assim a uma diferente lógica relativamente aos casos anteriores.

A relevância desta nova modalidade de conceber o espaço - a conceção por unidades de urbanização - no tocante à arte pública, faz-se sentir especialmente a partir do momento em que os ideários modernos se infiltram irreversivelmente na produção arquitetónica e urbanística da CML. À medida em que estes enunciados se vão assumindo, verifica-se, por parte de alguns arquitetos, uma nova sensibilidade às ideias de "síntese" ou "integração" das artes. Há um diferente reconhecimento do papel da arte no espaço edificado e uma diferente intenção de integração dos elementos artísticos no suporte arquitetural. Há também uma maior responsabilização do artista, agora incumbido de projetos mais ambiciosos.

Por seu turno, os artistas que aderem a esta nova forma de intervir no espaço edificado não são os mesmos que aceitavam, pouco antes, as encomendas de "entalados". As intervenções seriadas que acompanham as unidades urbanas são protagonizados por artistas que têm geralmente maior empenho social. Muitas vezes amigos ou conhecidos dos tempos da E[S]BAL ou das EGAP, partilham com os arquitetos alguma convicção na capacidade transformadora da arte e da arquitetura modernas na vida das pessoas.

Estas circunstâncias - a aceitação dos ideários modernos, e a nova forma de conceção do espaço por unidades de urbanização - vão resultar numa produção artística mais abrangente em termos de áreas de intervenção no espaço e mais integrada no suporte arquitetural. Como este estudo dará conta, haverá um progressivo entrosamento entre arquitetura e arte, que muitas vezes surgirá como forma de suavizar elementos construtivos na cidade, como empenas cegas, ou embasamentos de grande dimensão. Exemplo máximo desta viragem é o já referido conjunto da avenida Infante Santo [parte 1 - breve contextualização], que beneficiou diretamente da nova disposição municipal de 1954, relativa à inclusão de obras de arte em edifícios de promoção municipal. No entanto, este processo de mudança no sentido de um diferente relacionamento entre arquitetura e arte já se havia iniciado anteriormente, como o caso seguinte indicia.

132

imagens 132 | Relevos de António Paiva na rua Guilhermina Suggia, conjunto residencial dos arquitetos Orlando Avelino e Joaquim Ferreira. Os dois últimos relevos aparecem repetidos

Os relevos de António Paiva no conjunto habitacional da célula 8

Apesar de só abordado agora, por se integrar na lógica de conceção por unidades de urbanização, e não por unidades avulsas (prédios de rendimento), o conjunto que verdadeiramente inaugura a colocação de arte em edifícios residenciais no bairro de Alvalade, é o conjunto habitacional da célula 8, dos arquitetos Joaquim Ferreira e Orlando Avelino, concebido entre os anos de 1949 e 1952.

Efetivamente, não apenas esta unidade de intervenção inaugurara a adesão ao ideário moderno, embora ainda respeitando parcialmente o estipulado no plano de urbanização, quanto a implantação urbana[375], como o projeto de arquitetura inicial, datado de 1949, já considera a participação dos artistas.

A unidade engloba um conjunto de casas de renda limitada, compreendendo moradias e blocos de 4, 5 e 10 pisos. O conjunto ocupa a zona entre a avenida dos Estados Unidos da América, a avenida do Aeroporto e a atual avenida Frei Miguel Contreiras, que margina a linha de caminho de ferro. Seguindo à letra a proposta do plano de urbanização, a área foi atravessada por uma rua-corredor, a atual rua Guilhermina Suggia [antiga rua 59], e mantiveram-se os três impasses que nela desembocam, assim como um outro, perpendicular à avenida Frei Miguel Contreiras.

No entanto, a proposta subverte o plano de urbanização no lado nascente da referida rua, onde os arquitetos, ao invés do plano de fachada contínuo com um ligeiro recuo na zona central que estava previsto, propuseram uma disposição do edificado em sete pequenas bandas perpendiculares à via, gerando três logradouros ajardinados, em continuidade com os referidos impasses[376]. Estes logradouros alternam com o fechamento de quarteirões ao nível do piso térreo, preenchidos com edifícios de um só piso, ocupados por estabelecimentos comerciais[377]. [imagens 131; 134]

Projetados em 1949 e edificados no início da década de 1950[378], estes blocos de quatro pisos [tipos 1 e 2] acusam ainda uma arquitetura de compromisso, com as suas coberturas de telha ou na composição simétrica das fachadas, mas apresentam simultaneamente elementos arquitetónicos inequivocamente modernos, como por exemplo as varandas, que se projetam bastante para fora dos planos de fachada laterais. A própria distribuição do edificado no espaço, no lado nascente da rua Guilhermina Suggia, ensaia timidamente uma solução moderna, perpendicular à via, embora com os referidos tramos fechados no piso térreo.

Em resultado desta opção, os edifícios oferecem à rua Guilhermina Suggia empenas laterais, quase despidas nos pisos superiores, de onde apenas sobressaem as varandas e as lojas no piso térreo. Foi para esses locais, muros quase cegos, que se considerou a intervenção de um artista, desde logo indicada no projeto de arquitetura inicial - através de relevos esquemáticos representando uma família ou um par feminino - exatamente no centro dos referidos muros, onde se vieram a localizar as intervenções artísticas.

Trata-se de um programa seriado de relevos, para o que os arquitetos, que na memória descritiva do projeto tipo previam "*um motivo decorativo cuja realização deverá ser confiada a um artista competente*"[379], convidaram o escultor António Branco de Paiva, então com

133

imagens 133 | Localização dos relevos de António Paiva na rua Guilhermina Suggia

cerca de vinte e cinco anos[380]. O jovem escultor apenas assinou - " A.Paiva " - num dos relevos, mas a autoria de toda esta série foi confirmada pelo escultor Soares Branco[381]. O conjunto de relevos não terá sido avaliado pela CMAA ou por qualquer outra entidade da CML, a aceitar como plausível a salvaguarda feita na memória descritiva no sentido de que "*A aprovação da maquette ficará dependente do acordo dos arquitetos autores do projeto*"[382].

Os relevos distribuem-se regularmente pelas sete empenas de topo que marginam do lado nascente, a rua Guilhermina Suggia, assinalando também a entrada e a saída desta artéria. Com efeito, em cada um dos remates, a norte e a sul, da rua Guilhermina Suggia, um relevo é adossado também do lado poente, acentuando simetrias, num recurso próprio do vocabulário urbano tradicional. Um relevo pontua ainda a referida praceta que se forma no entroncamento com a avenida Frei Miguel Contreiras. [tabela geral de obras 24-35]

Nesta série de relevos surge representado um heterodoxo conjunto de nove figuras de simbologia algo hermética, que reapareceria na obra do autor[383] . Atendendo à temática e expressão formal, os relevos parecem ter sido concebidos em pares, vinculados aos logradouros ou topos de rua que enquadram.

Assim, os relevos que emolduram o topo sul desta artéria (orientadas para a avenida Frei Miguel Contreiras) representam pares de figuras femininas helenizantes que recordam a cerâmica da Grécia antiga - um par tocando violino e flauta [a musa Euterpe?] e um par com cântaros, árvore e pomba. Nas duas empenas seguintes, que ladeiam o "largo" Cristóvão Aires, duas representações de Santos guerreiros matando o dragão [S. Jorge e S. Miguel?]; nas empenas que enquadram o "largo" Fernandes Costa, outras duas figuras femininas helenizantes com um arco e um cervo [Artémis?] e finalmente, ladeando o "largo" Rodrigues Cordeiro, duas criaturas fabulosas, sereia e centauro, que aparecem novamente, com repetição dos mesmos moldes, no remate da rua a norte. Na pequena praceta confinante com a avenida Frei Miguel Contreiras, existe ainda um outro relevo com uma figura feminina de braços levantados. [imagens 132]

Distribuídos ao longo da praceta e da rua, os relevos são necessariamente lidos em conjunto, configurando um imaginário algo estranho a este contexto residencial. Trata-se, por outro lado, de um conjunto de obras de desigual valor plástico e carga dramática. Dos vários relevos, em cimento pigmentado imitando terracota, cabe destacar as representações de S. Jorge e de S. Miguel, em que há maior complexidade e dinamismo na composição dos elementos escultóricos, bem como um tratamento mais expressivo dos detalhes, a que não falta sequer a inclusão de varões de metal representando lanças.

Estes relevos são de maior dimensão do que os "entalados" e ocupam sensivelmente o lugar central de parede em que estão inseridos, de forma não prevista no RGCU - um pouco como o "pelicano" da zona de casas de renda económica da célula 5. Pontuam regularmente as empenas de topo, numa solução muito que parece ser comum em edifícios modernos: a obra de arte lateralizada em relação à entrada do edifício, alojando-se na empena cega, de forma a minimizar o impacto desse plano de parede,

134

135

136

imagens 134 | Relevos de António Paiva nas empenas de topo, rua Guilhermina Suggia
imagens 135 | Azulejo padronado de revestimento de "Ant. Duarte" nos edifícios que marginam a avenida do Aeroporto [actual Gago Coutinho]
imagens 136 | Painéis cerâmicos da rua Diogo Bernardes [célula 7], nº 19; 21; 23 e da avenida EUA, nº137

que de outra forma ficaria vazio.

De cor e dimensão semelhantes, estes relevos marcam edifícios idênticos em intervalos regulares, acompanhando a modelação do espaço operada pela arquitetura. Intervenção ritmada, contribui a um tempo para unificar o espaço da rua, e para dar uma nota de variedade em cada edifício.

Em termos de articulação com o espaço urbano, cabe notar que, uma vez mais, os relevos adossados se orientam para a rua. Tal como na avenida de Roma, a rua-corredor mantém o seu grande poder de atração relativamente a este tipo de intervenções artísticas, favorecendo uma leitura sequencial e linear das mesmas. Para mais, neste caso, os relevos assinalam ainda os remates da artéria a sul e a norte, cumprindo com a intenção clássica de acentuar eixos e enfiamentos de simetria.

Apesar de revelar uma expressão conservadora e algo desarticulada tematicamente - na evocação simultânea de evocações mitológicas e cristãs, este conjunto responde por um lado a um programa moderno, seriado e intimamente relacionado com o programa arquitetónico, por outro, revela uma intenção clássica de desenho urbano. Os arquitetos ter-se-ão interessado ativamente na execução destas intervenções artísticas, atualizando nas telas finais os relevos correspondentes em cada local onde figurava o relevo esquemático.

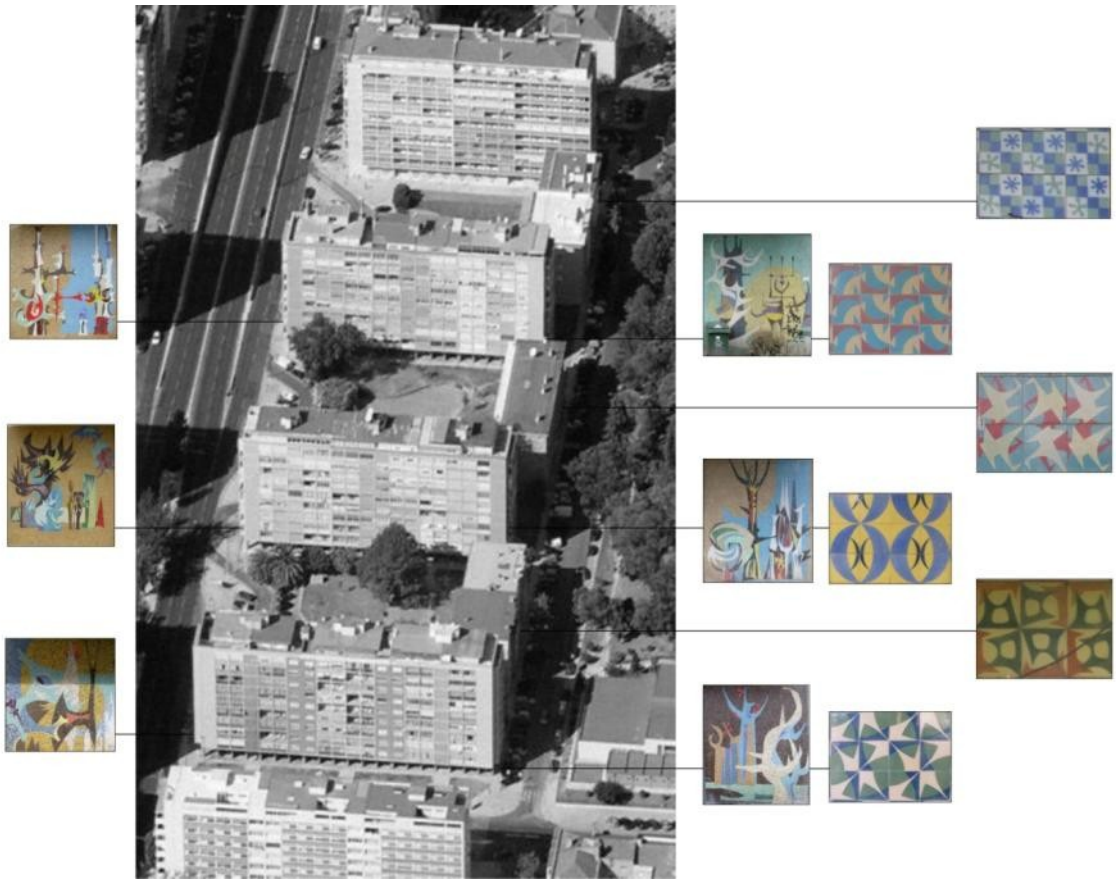
Nesta mesma unidade de urbanização, mas nos edifícios que marginam parte da avenida do Aeroporto, atual avenida Almirante Gago Coutinho, há ainda a salientar o paramento das zonas de entrada com azulejo padronado geometrizante em tons de verde, executados na fábrica Viúva Lamego e de autoria de "Ant. Duarte"[384]. Se no projeto de arquitetura se refere que "*o guarnecimento da entrada principal será constituído por um painel de azulejo decorativo*"[385], acabaria por ser um revestimento de azulejo padronado a solução escolhida. [tabela geral de obras 35] [imagens 135]

revestimentos azulejares e painéis cerâmicos na avenida dos Estados Unidos da América, [lado sul, troço poente] e rua Diogo Bernardes

Outra conjunto de intervenções seriadas, embora de menor coerência formal, encontra-se nos prédios de rendimento [depois casas de renda limitada a pedido dos proprietários] que Miguel Jacobetty e Sérgio Botelho Gomes conceberam para a rua Diogo Bernardes [célula 7] tornejando para a avenida dos Estados Unidos da América, e ainda nesta mesma avenida. [tabela geral de obras 36-43] Ladeando à esquerda e à direita cada uma das entradas dos quatro edifícios que compõem a unidade de intervenção, estes pares de painéis cerâmicos são porventura algumas das primeiras consequências do despacho de março de 1954. Com efeito, a memória descritiva do projeto de arquitetura, datada daquele ano, refere especificamente a colocação de "*azulejos especiais (majólica) cuja composição será estudada por artista de reconhecida competência*" nas referidas entradas[386]. Os painéis cerâmicos devem datar de 1955, ano em que se terão terminado os edifícios[387]. [imagens 136]

O facto de se tratar, como se tem vindo a referir, de projetos vendidos com os lotes de terreno, e portanto confiados a construtores diferentes, parece ter comprometido, de algum modo, a unidade formal das intervenções. Perante a diferença no tratamento do

137



138

imagens 137 | Detalhes do projeto de arquitetura de Joaquim Areal e Silva. O arquiteto hesita primeiramente entre " *motivo decorativo em mosaico de vidro*", ou um "*motivo escultórico em pedra*"; painéis de Carlos Calvet nos edifícios

imagens 138 | Localização dos painéis e azulejos de Carlos Calvet e Manuel Gargaleiro na unidade de urbanização da avenida dos Estados Unidos da América, [lado norte, troço central], arquiteto Joaquim Areal e Silva

tema nos painéis que se encontram na avenida dos Estados Unidos da América, parece poder concluir-se que o autor que os assina - "Perdigão, 1955" - não terá sido o mesmo que executou os painéis dos edifícios da rua Diogo Bernardes, não assinados.

O conjunto compõe-se de quatro pares de painéis cerâmicos constituídos por placas com cerca de 40 cm de lado. Em três dos quatro edifícios[388] os painéis são relevados e evidenciam uma constante temática: o par masculino/feminino, representando-se a mulher sempre à esquerda e o homem sempre à direita. Num dos conjuntos reaparece curiosamente o tema do "construtor", ou homem com o prumo, que aqui contracena com a mulher com uma paleta na mão (representando a arte?). No outro edifício surgem duas paisagens, pintadas em placas cerâmicas do mesmo tamanho que as que compõem os relevos, com que não deixam de estabelecer um certo paralelismo temático: o campo/natureza surge à esquerda, a cidade à direita.

Assinala-se ainda uma certa alusão à antiguidade clássica na representação das figuras humanas, quer nos dois pares de painéis da rua Diogo Bernardes, quer no da avenida, que recorda também o imaginário *art deco*.

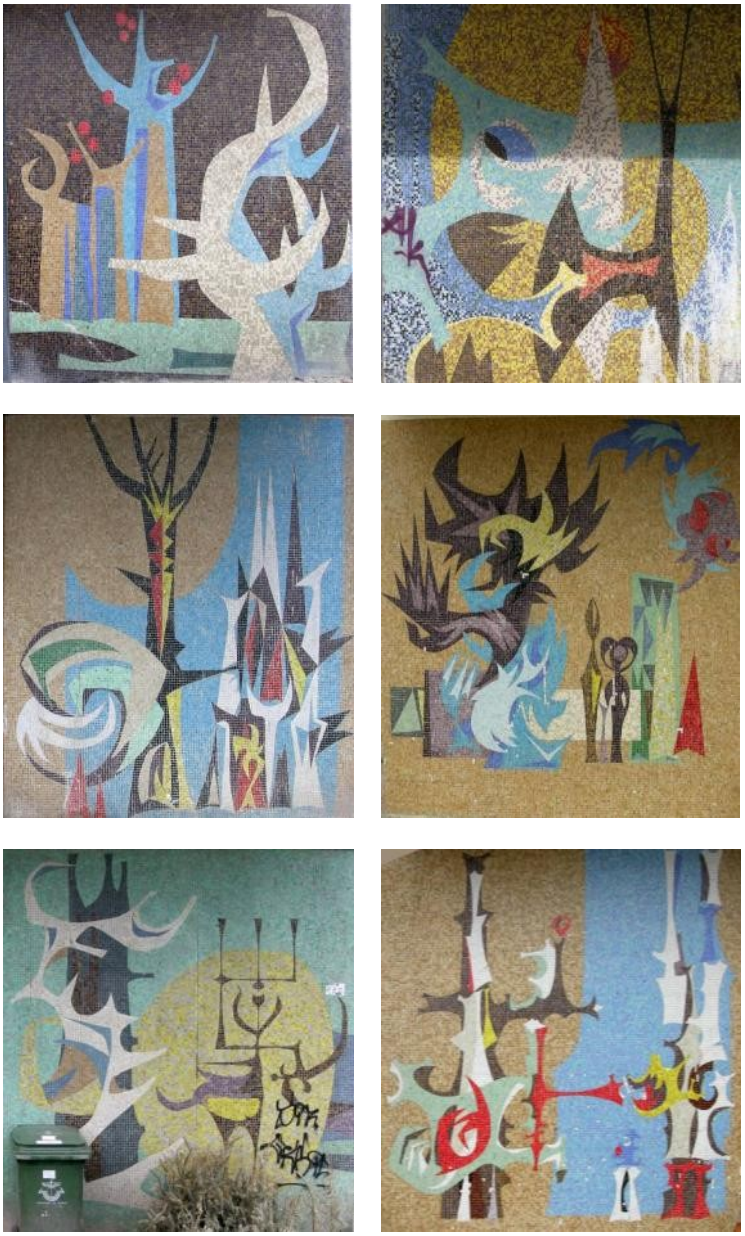
revestimentos azulejares e painéis de mosaico de Carlos Calvet na avenida dos Estados Unidos da América, [lado norte, troço central]

Outro conjunto de intervenções artísticas a referir neste estudo, é o que se encontra na unidade de urbanização que preenche o troço central do lado norte da avenida dos Estados Unidos da América [no retângulo formado por aquela avenida, a avenida de Roma, a avenida do Rio de Janeiro e a rua Silva Albuquerque]. [imagens 137;138]

Embora nesta unidade de urbanização o manejo relativamente conservador do vocabulário moderno tenha trazido duras críticas ao seu autor[389], a construção da artéria corresponde já a uma fase posterior da edificação do bairro, relativamente ao conjunto da rua Guilhermina Suggia anteriormente abordado. Aqui, a aplicação dos enunciados da Carta de Atenas faz-se de forma assumida e com significativo aumento de escala do edificado. Esta unidade de urbanização é aliás de particular importância, uma vez que, juntamente com o emblemático conjunto da avenida Infante Santo, constitui uma das únicas propostas de intervenção artística seriada ao longo de uma artéria moderna de grande escala, na cidade de Lisboa.

Esta unidade de urbanização compõe-se de três bandas de três blocos de onze pisos, perpendiculares à avenida, e de três outros edifícios, de seis pisos, paralelos à via, e recuados a norte, intercalados com aqueles[390]. Cumprindo o desiderato moderno, o conjunto configura uma sequência de três logradouros ajardinados, e os blocos de maior altura têm os seus pisos térreos parcialmente vazados e assentam sobre *pilotis*.

Os projetos datam, na sua quase totalidade, dos anos 1955 e 1956[391], e os edifícios concluíram-se no fim da década de 1950. Muito provavelmente em resposta ao estipulado no despacho de março de 1954 - de que inexplicavelmente se eximiram os restantes projetos do lado norte da mesma avenida, realizados nos anos de 1955 e 1956, e também de encomenda municipal - o autor deste conjunto urbano, Joaquim Areal e Silva, salvaguardou no projeto a participação de "*um artista a indicar pelo Arquitecto*",



139

imagens 139 | Painéis de mosaico de Carlos Calvet nos edifícios que marginam avenida Estados Unidos da América e rua Silva e Albuquerque

num programa bastante variado de intervenções.

Uma das incumbências desse futuro artista colaborador seria por exemplo a conceção de revestimentos azulejares padronados - com azulejo policromado de 14 x 14 cm - que deviam envolver tramos de fachada do edifícios do conjunto. Se nos edifícios de menor altura o revestimento apenas se aplicaria nas fachadas a sul, confinantes com os logradouros, nos grandes blocos far-se-ia em toda a altura das fachadas, com destaque para os volumes do piso térreo, designadamente na "*parede que envolve a habitação do porteiro, [na]entrada e caixas de elevador*"[392]. Os honorários do artista ficariam "*a cargo do proprietário*", e antevendo dificuldades de coordenação entre todos os construtores, relativamente à uniformidade dos azulejos, o arquiteto frisava ser "*indispensável estabelecer o preciso acordo com os proprietários ou construtores dos prédios vizinhos*[393]".

Uma outra forma de participação artística estava reservada para o interior dos vários edifícios, designadamente os átrios, para onde um "*artista especializado*" deveria conceber "*um pequeno motivo decorativo, em cimento branco ou cerâmico*"[394].

Para finalizar a lista de intervenções cometidas ao artista colaborador propunha-se, uma vez mais, um elemento construtivo sobrante - as paredes de alvenaria das caixas de ocultação das condutas do esgoto, ao nível do rés-do-chão. Para este local, o arquiteto avançou com duas propostas, com ligeiro desfasamento no tempo[395]. A ideia inicial de executar "*um motivo decorativo a várias cores*" com mosaico de vidro de 0,2 x 0,2 cm *"tipo "La Valle"* [396], seria substituída poucos meses depois por "*um motivo escultórico*"[397]. A primeira solução seria no entanto a escolhida na obra definitiva.

A variedade de propostas consagradas no projeto de arquitetura dá conta da intenção clara de fazer participar um artista, embora revele um entendimento algo equívoco da função da obra de arte no suporte edificado. Com efeito, se parecem "modernos" o revestimento azulejar padronado, elemento participante da própria arquitetura, ou as propostas de painel de mosaico/relevo escultórico, elementos de animação de um elemento construtivo; o relevo do átrio surge porventura na continuidade de práticas anteriores, como elemento sumptuário num espaço de representação.

O ambíguo conjunto de intervenções previstas não se cumpriria na totalidade, abdicando-se curiosamente das propostas mais conservadoras, em favor de respostas porventura mais modernas: os revestimentos azulejares padronados e os painéis de mosaico nas caixas de ocultação dos esgotos.

O artista escolhido pelo arquiteto Joaquim Areal e Silva seria Carlos Calvet, seu genro, pintor e arquiteto, a quem entregou "*diretamente*" este trabalho[398][399]. Para este conjunto urbano Carlos Calvet - que apenas deixou uma discretíssima assinatura no primeiro dos painéis concluídos - realizou seis painéis em mosaico de vidro e cinco padrões de azulejo[400]. [tabela geral de obras 42-55] [imagens 139]

Para cada banda de edifícios foi concebido um padrão de azulejo. Carlos Calvet concebeu os revestimentos de cinco dos seis edifícios que integram o conjunto, executados pela Fábrica Viúva Lamego em 1960[401]. [imagens 140;141] O revestimento azulejar do sexto edifício - paralelo à via, no topo poente - foi concebido por Manuel Gargaleiro e também executado pela fábrica Viúva Lamego, sensivelmente na mesma altura[402]. [imagens 142]

Os cinco padrões concebidos por Carlos Calvet sucedem-se sem relação aparente entre

140

141

142

imagens 140 | Revestimentos de azulejo padronado de Carlos Calvet nos edifícios
imagens 141 | Revestimentos de azulejo padronado de Carlos Calvet nos edifícios
imagens 142 | Revestimento de azulejo padronado de Manuel Gargaleiro num dos edifícios

si, nem com os painéis de mosaico que, no caso dos edifícios de onze pisos, revestem as caixas de condutas. Partindo do extremo nascente da avenida em direção ao lado oposto, em cada banda perpendicular à via surgem nesta ordem: um padrão de um só azulejo, em tons de verde, azul forte, e amarelo pálido; um padrão de dois azulejos simétricos, em tons de amarelo pálido, azul forte e azul escuro e um padrão de dois azulejos simétricos, em tons de rosa, azul claro e branco.

Os edifícios de seis pisos paralelos à via apresentam dois diferentes padrões de azulejos únicos - um em tons de rosa, azul acinzentado e amarelo pálido, e outro em tons de rosa, azul claro e branco - mas de desenho mais complexo que os anteriormente referidos e menos visíveis do que aqueles a partir da rua.

Carlos Calvet ocupou-se também dos painéis de mosaico de vidro que revestem, no rés-do-chão, as caixas de conduta dos edifícios de onze pisos. Muito significativamente, estes painéis são sempre diferentes: nenhum se repete ao longo das empenas de topo dos edifícios em causa. Os seis painéis reenviam para um imaginário vagamente surrealista, com alusões vegetalistas e antropomórficas em azuis escuros e claros, vermelho, castanho, amarelo ácido, verde pálido, cor de vinho, preto e branco.

Em contraponto com os revestimentos azulejares abstratos, este conjunto de painéis de mosaico, sem par na cidade de Lisboa, constitui talvez a única irrupção surrealizante à data no espaço público da cidade.

Tal como no caso anterior, a participação artística foi pensada para as empenas de topo confinantes com a rua - neste caso a avenida dos Estados Unidos da América e a rua Silva e Albuquerque. No entanto, duas diferenças significativas devem ser assinaladas.

Em primeiro lugar, a obra de arte já não se eleva do plano do chão: é ao nível do transeunte, que com ela passa a poder estabelecer uma relação de grande proximidade física, que a obra se posiciona.

Em segundo lugar, a obra de arte já não se direciona apenas para a via de grande movimento, mas antes se coloca nos topos norte e sul da fiada de edifícios, opção que corrobora, de forma nítida, a irreferencialidade da arquitetura moderna e a sua insubmissão à lógica do desenho urbano. Diferentemente das situações anteriores, em que a rua-corredor absorvia e concentrava em si toda a pontuação artística, a obra de arte relaciona-se aqui com o edifício, e com a sua lógica intrínseca: envolvendo um elemento construtivo desinteressante, a caixa de condutas de esgoto.

A leitura da obra de arte pública moderna e "integrada" deixa de ser apenas a que a linearidade da rua-corredor favorece e irrompe de forma menos previsível no edificado. A intervenção do artista passa a abranger a totalidade do edifício, onde se pode afirmar claramente ou manter uma presença quase subliminar.

Outros estudos de conjunto acolheram intervenções artísticas integradas, que devem ser (ainda que brevemente) referidas neste estudo. Em 1957, poucos anos antes deste projeto, o átrio de entrada de um dos edifícios do troço poente desta mesma avenida[403] tinha recebido também uma discreta intervenção artística: um revestimento em placas de cerâmica pintadas, de Cecília de Sousa, obra abstrata em tons de azul, que transcendia em muito o "relevo" ou "motivo" que os arquitetos haviam estipulado na

143

144

145

146

147

imagens 143 | Estudo e painel de azulejo abstrato de Cecília de Sousa no átrio de bloco da avenida dos Estados Unidos da América, arquitetos Lucínio Cruz, Alberto Braga, Mário Oliveira
imagens 144 | Medalhões cerâmicos em edifícios da avenida do Brasil, arquiteto Jorge Segurado
imagens 145 | Relevos em moradia na avenida do Aeroporto
imagens 146 | Relevos em banda de moradias na célula 4, assinados "Dario"
imagens 147 | Relevo em moradia zona igreja S. João de Brito

memória descritiva e no projeto inicial[404]. [tabela geral de obras 56] [imagens 143]

Dois medalhões cerâmicos assinalam os extremos nascente e poente do conjunto projetado pelo arquiteto Jorge Segurado para a avenida do Brasil, muito provavelmente em resposta a exigências da entidade promotora da construção - o Montepio Geral. [tabela geral de obras 57-58] [imagens 144]

Não previstos no projeto, nem referenciados na memória descritiva[405], estes relevos retomam o símbolo do pelicano, que já surgira em versão modesta no conjunto de casas de renda económica da célula 5. A diferença entre aquela representação e estas é assinalável. Em vez do relevo em cimento algo deslocado do centro da empena lateral, tem-se agora dois grandes medalhões cerâmicos - de Jorge Barradas? - vidrados a branco, de modelação expressiva e delicada, que pontuam simetricamente os cantos dos edifícios de topo desta unidade residencial.

"Entalados" e afins - arte pública nas moradias

Pela sua natureza eminentemente privada, as moradias escapam ao âmbito deste estudo, e apenas se revestem de interesse quando nas suas fachadas ou espaços envolventes se colocam obras de arte que possam ser avistadas da via pública. É um facto empiricamente constatável que essas eventuais intervenções raramente têm a visibilidade necessária para se considerarem obras de arte pública, estando de um modo geral ocultadas por vedações ou vegetação.

No entanto surgem pontualmente relevos idênticos aos "entalados" - em materiais e temas - embora aqui alojados com maior liberdade no suporte arquitetural. Existem poucas esculturas de vulto nos jardins fronteiros às moradias, e quando aparecem raramente superam um certo carácter de *bibelot* ou respondem a uma atitude de demarcação algo excêntrica. Numa das moradias da avenida do Aeroporto, por exemplo, uma coleção de esculturas antigas integra-se no jardim fronteiro, onde abundam também fontes e grutas artificiais. [imagens 145;147]

Também numa banda de moradias na célula 4 [rua Raul Brandão] surge, repetindo-se, um mesmo relevo - assinado "Dario" - com crianças brincando. O relevo, que recorda bastante os motivos decorativos realizados para estabelecimentos escolares, repete-se em todas as moradias da banda. Um "relevo tipo" acompanha literalmente o conceito de projeto-tipo da arquitetura. [imagens 146]

Independentemente do carácter artístico destas manifestações, o facto de estarem vinculadas a moradias, em zonas destinadas a este tipo de construção e portanto menos frequentadas pelo transeunte que não seja residente, retira-lhes em certa medida o carácter público, de obra partilhada, ou de interesse coletivo.

Arte pública no equipamento escolar

O plano previa uma oferta variada de estabelecimentos escolares primários e liceais, mas às construções primárias foi dada prioridade total, acompanhando os programas

148

149

150

imagens 148 | Grupos escolares das célula 1 e 2 e respetivos escudos de armas
imagens 149 | "Motivos decorativos" da escultora Stela Albuquerque para grupo escolar da célula 4
imagens 150 | "Motivos decorativos" da escultora Stela Albuquerque para grupo escolar da célula 4, fotografia atual

ou *fases de construção* que o Município implementava por toda a cidade.

Intervenções várias - arte pública nos grupos escolares primários

Como se referiu [parte 1 - breve contextualização] a partir da *segunda fase de construção* de edifícios escolares, o moderno irrompe e instala-se definitivamente um novo entendimento do espaço escolar. Abandona-se a pompa das realizações anteriores: o espaço escolar quer-se acolhedor e à escala da criança. Desenham-se cuidadosamente os mais variados elementos arquitetónicos e de mobiliário para o interior e exterior da escola e, ao serviço dessa intenção totalizadora, surge um interesse pelos materiais de revestimento tradicionais portugueses - o azulejo e a calçada mosaico - que se renovam formalmente, seguindo o exemplo brasileiro.

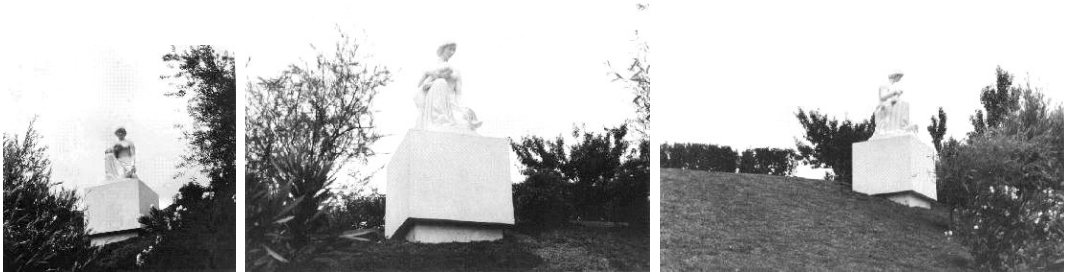
Esta transformação no plano arquitetónico é acompanhada por uma vontade expressa de integração de obras de arte no contexto arquitetural, de que o despacho de março de 1954 e subsequente prática instituída de encomenda de "motivos decorativos" a artistas, são as traduções possíveis no contexto administrativo e na lógica operativa da CML, como continuamente se tem frisado. Longe do ideal de "síntese" das artes, que estaria porventura na mente de muitos dos subscritores da petição que dera origem ao supracitado despacho, o entendimento dos serviços sobre a colocação de obras de arte era ainda o da encomenda ao artista, feita em separado relativamente ao projeto de arquitetura. Para mais, enquanto nos projetos de arquitetura - realizados por arquitetos externos com o acompanhamento da DSUO - a linguagem moderna era plenamente assumida sem complicações, os "motivos decorativos" continuavam a ter de passar o crivo da CMAA. Sempre muito ponderada, a participação dos artistas era amiúde reprovada ou sujeita a grandes alterações por essa comissão, onde pontuavam personalidades tão conservadoras como Vasco Regaleira ou Raul Lino. Este último tinha sido inclusivamente o autor de um conjunto de recomendações estritas para as intervenções artísticas para construções escolares, adotado pela CMAA, em 1955 [parte 1 - breve contextualização][406].

Apesar de compartimentados os processos criativos dos arquitetos e dos artistas, e das dificuldades destes últimos em ver aprovadas propostas mais modernas, iniciava-se uma prática inédita de encomenda sistemática de obras de arte para edifícios escolares de que Alvalade beneficiou, substituindo-se aos anteriores escudos de armas. [imagens 148] O grupo escolar primário foi mesmo o principal veículo de entrada de obras de arte pública no interior das células. E, se em alguns casos estas propostas estéticas surgem em completa dissonância do contexto arquitetural em que se encontram - como a escultura de Stela Albuquerque no grupo escolar da célula 7 -, noutros casos, porque arquitetos e artistas eram amigos, arte e arquitetura integram-se pertinentemente.

Esta última situação verificava-se naturalmente quando os serviços municipais aceitavam os artistas propostos pelos arquitetos para executar as obras para as escolas em construção. Escolhas ditadas por afinidades estéticas, mas também políticas: a escola era então um campo possível para a intervenção de artistas e arquitetos com preocupações sociais.

Os outros estabelecimentos de ensino – escola técnica elementar Eugénio dos Santos e

151



152

153

imagens 151 | Grupo escultórico de Stela de Albuquerque no grupo escolar da célula 7
imagens 152 | Implantação do grupo escultórico de Stela de Albuquerque no grupo escolar da célula 7
imagens 153 | Grupo escultórico de Stela de Albuquerque no grupo escolar da célula 7, fotografia atual

liceus rainha D. Leonor e Padre António Vieira – da responsabilidade do MOP (e não da CML) contaram também com a participação de artistas, em obediência a uma regra tácita de inclusão de obra de arte em edifícios públicos de destaque. Tratam-se no entanto de intervenções mais conservadoras, e relativamente instrumentalizadas num contexto propaganda do regime.

A escultura e o relevo de Stela de Albuquerque no grupo escolar da célula 4

No ano em que acaba a construção do grupo escolar da célula 4, 1955, Stela de Albuquerque, escultora académica com alguma participação no bairro de Alvalade, e que viria a executar também um grupo escultórico para o grupo escolar da célula 7, é contratada para executar dois motivos escultóricos para o referido edifício[407]. [tabela geral de obras 63,64] [imagens 149; 150]

Desconhece-se até que ponto a escultora foi sugerida ou sequer acompanhada pelo arquiteto Manuel Coutinho Raposo, que aliás havia deixado no anteprojeto do edifícios um apontamento gráfico sugerindo um relevo abstratizante na entrada da escola feminina. Essa indicação – bem diferente do que efetivamente se realizou – desaparece no projeto definitivo, que não contempla nenhuma intervenção artística.

Estes "motivos decorativos" constituem um conjunto algo atípico no universo das intervenções artísticas em espaços escolares. Em vez da costumeira representação de meninos e de meninas em separado, mas semelhantes quanto a suporte e dimensão, a escultora optou (?) pela representação de dois rapazes, sendo uma das intervenções um relevo, e outra uma escultura de vulto[408]. Assim, duas figuras de rapazes, em pedra, pontuam ambas as entradas, a masculina e a feminina.

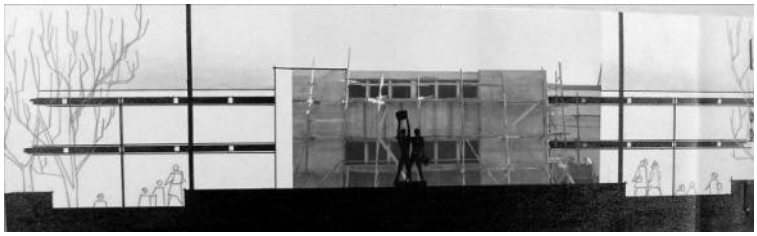
Na entrada feminina, ladeando a escada de acesso, assente sobre um pequeno plinto está uma escultura que representa um rapaz com um cão. Nu, de acordo com as convenções académicas, o rapaz, semi-ajoelhado – numa posição aliás semelhante àquela em que é representada a figura feminina da célula 7 – acaricia um cão sentado à sua esquerda.

Na entrada masculina, adossado lateralmente na parede, está o relevo em que se representa um rapazinho de pé, com a perna direita ligeiramente fletida, encostado a um tronco de árvore, lendo um livro que segura com as duas mãos.

Ambas as obras se assemelham bastante a exercícios de modelo académico, nas poses, no tratamento dado às figuras que, porventura ainda mais do que a da célula 7, parecem reportar-se a uma linguagem naturalista, estranha até à estética favorecida na estatuária do Estado Novo, e à própria linguagem arquitetónica da escola. Em ambos os elementos surgem "*elementos da natureza*" – árvore, cão – de acordo com as orientações da CMAA, que avalia os estudos em 1955 e 1956[409]. No entanto, estes elementos parecem ter aqui o estatuto de atributos simbólicos: a árvore símbolo da vida; o cão símbolo de fidelidade.

A escultura de Stela de Albuquerque no grupo escolar da célula 7

O projeto do grupo escolar da célula 7, de Ruy Jervis d'Athouguia, integrado na



154

155

156

imagens 154 | Estudo de grupo escultórico de Martins Correia para grupo escolar da célula 6 [não realizado]

imagens 155 | Painéis em cimento colorido no muro divisório do recreio, pavimento em calçada portuguesa; painéis em marmorite ladeando as escadas e pavimento colorido no interior do grupo escolar da célula 6, arquiteto Cândido Palma de Melo

imagens 156 | Painéis de azulejo de Maria Keil para os refeitórios do grupo escolar da célula 6

segunda fase de construção (apesar de ter sido aprovado anteriormente) acabaria por beneficiar da norma entretanto estabelecida relativa à inclusão de obras de arte em edifícios municipais. Embora tudo leve a crer que tenha sido concebido sem essa preocupação de incluir uma participação artística, seria colocada, uns anos mais tarde, na proximidade da entrada da escola feminina um pequeno grupo escultórico de pedra, também de autoria de Stela de Albuquerque, muito semelhante ao que a mesma autora apresenta para o Largo Frei Heitor Pinto [imagens 151-153, CF.176]. [tabela geral de obras 65]

Trata-se aqui de um conjunto de duas figuras – uma mulher ajoelhada e uma criança – representadas nuas, estando a parte inferior do corpo da mulher pudicamente ocultada sob um clássico panejamento. A figura feminina é dominante, na sua postura estática, de tronco direito, e pose tutelar. A criança, à sua direita, inclina-se para a frente olhando uma pomba, símbolo de pureza e inocência.

A representação naturalista algo idealizada e a inexpressividade das figuras identificam o conjunto como um exemplo de escultura académica que recorda uma vez mais um conjunto de referentes estéticos anteriores à estatuária do regime. O conjunto foi avaliado em 1959 e em 1961 pela Comissão Municipal de Arte e Arqueologia[410], devendo ter sido colocado no local nesse mesmo ano. Encontra-se também bastante danificado.

Há a assinalar o aparente desfasamento entre a obra escultórica e o edifício, patente não apenas na diferença de linguagens expressivas - escultura académica vs. arquitetura racionalista - mas também na própria implantação do elemento escultórico relativamente ao edifício, que parece privilegiar a visibilidade a partir das ruas que marginam o conjunto, de cota muito inferior.

Intervenções artísticas de Maria Keil e de Martins Correia no grupo escolar da célula 6

Para o grupo escolar da célula 6 foram contratados o escultor Martins Correia[411] e a pintora Maria Keil[412] para a realização de intervenções artísticas. Ambos os artistas teriam relações de grande proximidade com Cândido Palma de Melo. Martins Correia, antigo casapiano como o arquiteto, era seu grande amigo e Maria Keil, por seu turno, expunha regularmente com Cândido Melo desde havia cerca de dez anos nas EGAP[413].

Apesar desta colaboração estar garantida desde finais de 1955[414] é em 1956 – ano em que se conclui o edifício – e em 1957 que se contratam oficialmente os artistas. Os muros do recreio e as escadas já tinham tido um tratamento plástico do próprio arquiteto Palma de Melo, pelo que as duas intervenções se direcionam para o espaço fronteiro à entrada do edifício e, necessariamente, para o revestimento dos refeitórios. [tabela geral de obras 66-69] [imagens 154-156]

Maria Keil ficou incumbida desta ultima tarefa. O contrato, firmado a 21 de Dezembro de 1956, estipulava o "*fornecimento de azulejos especialmente desenhados para a decoração*" dos refeitórios pela importância de vinte mil escudos[415]. Os estudos da pintora foram avaliados pela CMAA naquele mesmo ano[416], o que permite supor que todo o processo de encomenda, conceção e execução dos referidos painéis de azulejo decorreu em simultâneo com a finalização da própria escola, porventura assentados com o acompanhamento do próprio arquiteto.

Os dois refeitórios receberam igual tratamento; trata-se aliás do mesmo projeto que surge invertido como se refletido num espelho, reforçando a simetria do edifício. Maria Keil elegeu um tom de azul-turquesa para os azulejos. Neles, grossas linhas abertas no vidrado azul deixam aparecer o branco da base do azulejo (chacota), com as quais formam um desenho geométrico resultante do cruzamento das diagonais e medianas dos azulejos (ou de conjuntos de azulejos), gerando ritmos diferenciados no pano de parede. Esse é o padrão de fundo, ocupando duas das paredes em cada refeitório.

Nas paredes opostas às da entrada inscrevem-se ainda outros desenhos, simétricos, em cada lado. Trata-se de uma representação quase abstrata de moinhos de vento e bolas de sabão, construída sobre a retícula formada pelos limites dos próprios azulejos. Os moinhos de vento surgem mais gráficos, com cores planas, as bolas de sabão com pinceladas mais livres e expressivas. A paleta alarga-se nestes elementos, somando ao azul-turquesa e branco iniciais, tons de rosa, amarelo e verde, com alguns apontamentos a branco e a preto. Os dois conjuntos simétricos, apesar de simples, resultam particularmente alegres e harmoniosos, apesar de bastante degradados[417].

A Martins Correia coube o tratamento da zona fronteira à entrada do grupo escolar, para o que abandonou a solução proposta pelo arquiteto no projeto, em que figuram dois relevos adossados no bloco saliente da fachada. Anexas ao contrato que firmou com a CML, a 5 de Janeiro de 1957, constam duas fotografias elucidativas da proposta do escultor para o local: um estudo e uma fotomontagem da implantação da obra[418]. Esta última – feita sobre uma fotografia do grupo escolar em construção, o que pode significar que o escultor o visitou nesse momento e concebeu a sua intervenção para aquele local específico – mostra uma escultura sobre um pequeno plinto, centrada na fachada principal do edifício. A simetria do edifício parece uma vez mais ditar os locais mais favoráveis à colocação das obras de arte.

A proposta de Martins Correia consiste num pequeno grupo escultórico, em que se representam dois rapazinhos na sintética linguagem do escultor, que alia à modelação escultórica a incisão de linhas, como que sobrepondo um desenho à própria escultura. Um dos rapazinhos eleva com as duas mãos uma folha onde se inscreve o início do abecedário, enquanto o outro abraça o amigo com a mão direita, segurando um desenho com a mão esquerda.

Escultura inequivocamente moderna, na simplificação expressiva dos volumes a que se acrescentam apontamentos gráficos, e também uma composição dinâmica e alegre, claramente alusiva ao mundo infantil, afasta-se bastante das três propostas académicas de Stela de Albuquerque anteriormente referidas para os grupos escolares das células 7 e 4.

No entanto, por alguma razão e contrariamente àquelas, a escultura de Martins Correia não seria realizada. Além de uma eventual censura por parte da CMAA, o preço pedido pelo artista talvez fosse demasiado elevado. A proposta inicial do escultor, no sentido de executar a escultura em alumínio, com 1,80m pelo preço de sessenta mil escudos [419] é "encurtada" em tamanho e em verba no contrato: Martins Correia compromete-se a executar "*uma figura em alumínio com um metro e setenta centímetros de altura*" pela quantia de quarenta mil escudos, o que permite supor uma certa pressão no sentido de contenção de verbas. A proposta foi avaliada pela CMAA[420], embora se desconheça o rumo que lhe foi dado.

Sem aparente relação com esta intervenção existe, em toda a zona fronteira à fachada principal do grupo escolar, um pavimento particularmente cuidado em calçada mosaico de variadas cores, com motivos vegetalistas e animais (borboletas), e de autoria desconhecida.

Apesar de não cumprido na totalidade do seu programa artístico, o grupo escolar da célula 6 é, em Alvalade, um primeiro exemplos das referidas tentativa de "integração" de obras de artistas plásticos no contexto específico da construção escolar, posto em marcha a partir desta *segunda fase de construção*.

Se os grupos escolares das células 1 e 2 ainda não revelam essa preocupação, os das células 7 e 4, com as obras de Stela de Albuquerque ainda testemunham alguma desadequação entre a obra arquitetónica e a intervenção artística, o que permite supor não ter havido grande proximidade entre artista e arquiteto.

Quer neste grupo escolar da célula 6, quer no último grupo escolar edificado em Alvalade, na célula 8, os programas de intervenção artística, parecem ser efetivamente mais afins à expressão arquitetónica. No entanto, não se cumprirão na totalidade: resolvem-se os refeitórios em ambos os casos, mas ficam por realizar os elementos pensados para o exterior das escolas: na célula 6, a escultura de Martins Correia, na célula 8 o painel abstrato de Menez.

Painel e revestimento de azulejo padronado de Menez para o grupo escolar da célula 8

No ano seguinte à conclusão do edifício [1959] a CMAA avaliava propostas de painéis de azulejo decorativo para os refeitórios e um painel exterior para o edifício anexo, da autoria da pintora Menez [Maria Inês Ribeiro da Fonseca][421].

Este último não seria realizado, por a CMAA o considerar "*abstrato*" e portanto alheio aos cânones estabelecidos por Raul Lino em 1955[422]. É no entanto provável que os azulejos padronados existentes nos refeitórios, seguramente considerados apenas "*ornamentais*" sejam de autoria da referida pintora. [tabela geral de obras 70] [imagens 157]

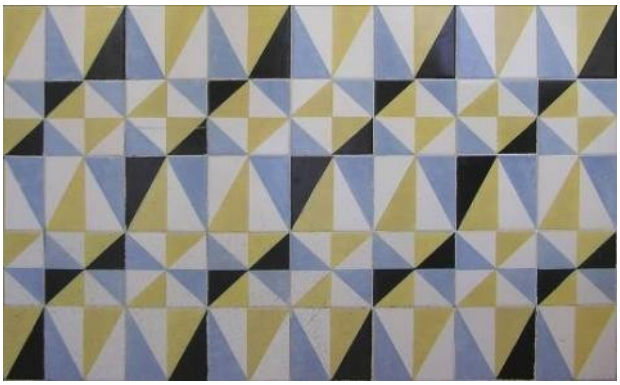
Trata-se de um padrão formado por quatro módulos, cujo desenho assenta nas medianas e diagonais do próprio azulejo, formando combinações geométricas, regulares, em tons de azul alfazema, amarelo-torrado, branco e preto.

Desconhece-se como seria a proposta para painel no exterior do edifício. Não arriscando uma comparação, pode no entanto referir-se que Menez tinha realizado recentemente – 1958 – uma série de painéis abstratos para uma das mais famosas pastelarias do bairro de Alvalade, a pastelaria Vá-vá, no cruzamento entre avenida dos Estados Unidos da América e a avenida de Roma.

Intervenções várias - arte pública em estabelecimentos de outros graus de ensino

O escudo e os relevos de Álvaro de Brée na escola Técnica Elementar Eugénio dos Santos

Álvaro de Brée foi o artista escolhido pelo ministro das Obras Públicas no início de Abril de 1949 para executar "*uns pequenos trabalhos de escultura*" para a escola técnica elementar Eugénio dos Santos (ainda escola nº1) então em construção[423]. [tabela geral



157

158

imagens 157 | Revestimento azulejar padronado de Menez (?) no grupo escolar da célula 8
imagens 158 | Escudo e relevos de Álvaro de Brée na escola técnica elementar Eugénio dos Santos

de obras 71-73] [imagens 158]

A seleção do artista, assim como os trâmites de todo o processo de execução e aprovação desta obra, ao que parece comuns a este tipo de programas escolares conduzidos pela JCETS - Junta das Construções para o Ensino Técnico e Secundário[424], guarda algumas semelhanças com os procedimentos camarários anteriormente abordados neste estudo, embora aqui – tal como nos liceus – pareça ser mais comum fazer-se a escolha dos artistas por determinação superior (do ministro das Obras Públicas, ou da própria hierarquia da JCETS) e não tanto por sugestão dos arquitetos autores dos projetos, como nas escolas promovidas pela CML.

Todo o processo decorreu com relativa celeridade. Após ter tido conhecimento da escolha ministerial, o escultor apresentou uma proposta à JCETS[425] que, dando o seu parecer positivo, a encaminhou ao ministro das Obras Públicas, para aprovação[426]. Após despacho favorável do ministro [427] adjudicou-se o trabalho ao escultor, diretamente e com dispensa de concurso público (o que se justificava sempre com o estipulado pelo Decreto-lei nº 27.563 de 13 de Novembro de 1937[428]).

Um contrato, firmado a 26 de Abril de 1949, fixava as cláusulas daquela participação[429]. Neste documento, e de acordo com a proposta que o escultor havia apresentado, estipulava-se a execução de "*um baixo-relevo para o corpo A, aulas; um baixo-relevo para o corpo G, educação física e as armas de Portugal para o corpo A*". As dimensões dos relevos seriam de 2 metros por 1m 70 e é interessante verificar que o contrato determinava que "*a escolha dos motivos será feita pelo escultor que os submeterá à aprovação da Junta*". O artista deveria apresentar, pois, os estudos "*em metade do tamanho definitivo, para serem aprovados pela Junta depois de sobre eles ter emitido parecer o autor do projeto*"[430].

Passava-se então à realização da obra, que compreendia dois momentos de avaliação e necessária aprovação – do referido estudo e dos modelos definitivos em gesso[431] – de que dependia o pagamento das prestações da quantia a receber, que ascendia no total a 130 mil escudos. A avaliação seria feita como se referiu, pela JCETS, ouvido o arquiteto autor do projeto[432].

Os relevos concebidos pelo escultor denotam uma intencional adequação ao carácter e à finalidade do edifício em que se encontram. Para o corpo das aulas, o escultor concebeu uma representação do arquiteto Eugénio dos Santos, o patrono da escola, destacado arquiteto da reconstrução da cidade de Lisboa pós-terramoto de 1755. Nele se representa o arquiteto em vestuário da época, de pé, com o pé esquerdo projetando-se para fora da moldura, artifício clássico da escultura para gerar dinamismo na composição. A figura segura na mão direita um papel onde um desenho em linhas ortogonais pretende seguramente sugerir os projetos para a reconstrução da Baixa Pombalina. Esta, por seu turno surge no fundo do relevo, eficazmente resumida na representação da Praça do Comércio, símbolo máximo da reconstrução. Duas figuras de operários construtores fora de escala (de muito pequena dimensão) ladeiam o homenageado. No canto inferior esquerdo, existe uma legenda com inscrições arcaizantes: "EVGÉNIO DOS SANTOS/ARQVITECTO/1711-1760".

No relevo adossado sobre o corpo do bloco de educação física representam-se cinco figuras de desportistas, de tipo atlético e idealizado, sobre um plano de fundo em que surge a tribuna do Estádio Nacional, recentemente inaugurado[433]. Em primeiro plano um jogador de hóquei em patins – modalidade em que a seleção nacional se destacava

muito na época [434] – e nos planos recuados, novamente em pequena dimensão representam-se ainda jogadores de futebol, de ténis, um praticante de salto à vara (?) e um corredor com a tocha olímpica. Conjugava-se, de modo algo ingénuo, a exaltação do corpo atlético com a invocação de uma das mais emblemáticas realizações do Estado Novo, o Estádio Nacional, fazendo a apologia da história recente.

Vinculados por um lado ao uso de cada edifício, é óbvio o nexo simbólico que se estabelece entre os dois relevos. Tomando objetos diferenciados pretende-se fazer como que uma ponte entre dois momentos de excecional grandeza, com duzentos anos de interregno. A personalidade empreendedora e pragmática de Eugénio dos Santos – muito provavelmente sugerida pela JCETS, por se tratar do patrono da escola –e o desporto português, com o recente destaque internacional. Por outro lado, os dois espaços que se escolhem como fundos dos relevos: a praça do comércio e o estádio nacional, que se pretendia seguramente emparelhar em dignidade, numa clara operação de identificação propagandística.

Este conjunto de intervenções e a arquitetura que os suporta está em tudo próxima do universo do "português suave", como uma reminiscência ainda viva da década de 1940. Pode apontar-se ainda a ausência de relação entre objeto arquitetónico e artístico, desvinculados e sem preocupação de entrosamento formal. Os relevos surgem ostensivamente, como selos apensos nas fachadas laterais, e virados para a artéria de maior movimento, como que compensando a ausência de uma verdadeira fachada de representação.

Na relação destes elementos com o espaço público, é de salientar a intenção clara de orientar os relevos de modo a serem preferencialmente vistos da rua e de longe, por quem caminha na avenida de Roma. Destinam-se a uma leitura distanciada, apesar da minúcia dos detalhes, que passam despercebidos a olho nu.

Em intencional diálogo com a arquitetura – austera e ainda de reminiscências tradicionalistas – está, sim, o escudo agressivo e em destaque sobre a fachada principal, rematado com uma esfera armilar de ferro forjado.

O alto-relevo de Domingos Soares Branco para o liceu feminino Rainha Dona Leonor

Este liceu acolheu um alto-relevo com a representação da rainha D. Leonor da autoria de Soares Branco. [tabela geral de obras 74] [imagens159-161] Esta, e uma outra intervenção junto do ginásio, foram executadas em cumprimento da já referida norma de inclusão de obras de arte para edifícios escolares, em função de uma percentagem relativa ao orçamento total da obra canalizada para o efeito. O arquiteto Augusto Brandão associa este caso à regra geral:

> "*Havia um quantitativo, o liceu custava x, e um quantitativo era guardado para as obras de arte, ou uma ou duas*" [435].

Ao que parece, nesta e de um modo geral em todas as escolas construídas pela JCETS nesta época, todo o projeto do edifício era feito ainda sem qualquer colaboração do

artista, situação que viria a alterar-se posteriormente. E só quando o edifício já estava numa fase muito adiantada de construção, se definia o artista a convidar. Era portanto:

> "*…quando o edifício estava em toscos (…) com a estrutura levantada, mas sem estar pintado, sem estar rebocado, sem nada. Em toscos, de facto, pedia-se a um artista, um pintor ou um escultor. Depois ia-se ver a escola e via-se o que é que se podia fazer*"[436].

No liceu rainha D. Leonor – e em muitos outros – o escultor Soares Branco foi designado superiormente pelo MOP, e não sugerido pelo arquiteto, apesar de ambos se conhecerem "*muito bem*" na época[437].

Feito o convite, artista e arquiteto ter-se-ão reunido (no edifício em construção?) e decidido a localização da intervenção no espaço do liceu. O arquiteto Augusto Brandão recorda-se hoje dessa escolha conjunta que recaiu sobre a parede que ladeia a escada do átrio principal do corpo de aulas[438].

Tematicamente, o escultor estava condicionado à representação da D. Leonor, rainha portuguesa, modelo de virtudes cristãs e fundadora das Misericórdias, obra assistencialista caritativa, pioneira na Europa do século XVI e que chegou aos dias de hoje[439].

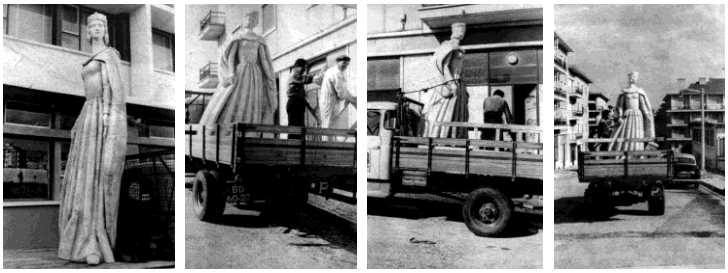
Vinha desde a Primeira República o costume de atribuir às escolas o patrocínio de uma figura histórica[440] – masculina para liceus masculinos e feminina para liceus femininos, invariavelmente – sendo que parte da verba para obras de arte deveria ser usada para tornar visível essa invocação simbólica, através de pintura ou escultura. Duramente criticado por Raul Lino em 1955[441], nas suas recomendações relativas às intervenções nas escolas primárias, este hábito já se verificara na escola técnica elementar Eugénio dos Santos, e era recorrente nas realizações da JCETS, vindo ainda a abranger alguns liceus do plano de 1958. Como se referiu, só alguns anos mais tarde haveria nesta mesma entidade outro entendimento da participação do artista no espaço escolar, liberta desta sujeição conceptual[442].

Neste momento o objeto artístico era ainda instrumentalizado como um elemento de veiculação dos valores do regime. E curiosamente, essa função retórica da arte persistia num edifício que já se libertava dos cânones tradicionalistas, como de resto se verificará noutras obras abordadas neste estudo.

Aceites estas diretrizes – localização, formato da obra e tema a desenvolver – o escultor teve relativa autonomia criativa, como recorda o arquiteto Augusto Brandão:

> "*…a imagem não estava nada [definida]. Foi criada nitidamente pelo escultor. O Soares Branco, perante o local, é que criou, de facto, a imagem. Fez um alto-relevo quase totalmente volumétrico para ser colocado lá, afastado até da parede. Isso foi feito por ele, tinha era de ser a Dona Leonor*" [443]

A conceção da obra – um alto-relevo de grandes dimensões e dois pequenos baixos-relevos – foi da responsabilidade do escultor, que no decurso do seu trabalho se viu



159

160

161

imagens 159 | Transporte do alto-relevo representando a rainha D. Leonor do atelier do escultor Soares Branco para o liceu feminino de Alvalade

imagens 160 | Modelo em gesso do alto relevo, recentemente restaurado e versão definitiva no local

imagens 161 | Alto relevo representando a rainha D. Leonor no liceu, fotografia atual

obrigado submeter os estudos à aprovação do arquiteto autor do projeto e depois à própria JCETS. Estes momentos de avaliação, seguindo um procedimento semelhante ao descrito para os relevos de Álvaro de Brée na escola técnica elementar, incidiam primeiramente sobre uma "*maqueta pequena*" e depois sobre a obra já em tamanho definitivo, mas em material provisório[444]. Como recorda o escultor Domingos Soares Branco:

> "*Na altura fiz uma maqueta, que eu não sei se ainda existe, porque nós normalmente fazíamos uma maqueta pequena… (…) Nós primeiro apresentávamos uma maqueta, as pessoas aprovavam a maqueta e depois essa maqueta era desenvolvida para tamanho definitivo. (…) apresentei [a referida maqueta] ao Ministério das Obras Públicas*"[445].

Seguindo os procedimentos normais, a avaliação dos relevos já em tamanho real terá sido feita no atelier de Soares Branco – então no impasse da rua Marquesa de Alorna, em Alvalade – pelos elementos da JCETS, entre os quais o arquiteto, que confirma que "*a maior parte [das obras] ia-se ver ao atelier do artista*"[446]. Só depois desta aprovação se passou ao material definitivo, que neste caso se revestiu de particular importância por se tratar de uma inovação técnica.

Com efeito, o local escolhido para o adossamento do alto-relevo, uma parede no átrio de entrada do edifício de aulas, e as próprias dimensões da obra levantavam de imediato problemas de estabilidade e segurança, e determinaram a escolha de um material então absolutamente novo. Recorda o arquiteto Augusto Brandão:

> "*[a rainha D. Leonor] está adossada à parede e é um elemento muito grande. Por isso não podia ser nem em bronze, nem em cimento, nem nada disso. Por isso ele [o escultor Soares Branco] estudou dessa maneira. A maneira como ele estudou (…) foi complicada, porque foi das primeiras que se fizeram assim. (…) A colocação de uma peça pesada numa parede daquelas, toda ela desamparada e sem estrutura atrás para amarração, porque não tinha estrutura atrás [era complicada]*" [447].

E o escultor Domingos Soares Branco:

> "*…eu propus que a peça fosse feita em poliéster e fibra de vidro. Na altura foi dos primeiros trabalhos que o Estado aceitou em poliéster e fibra de vidro, e ainda lá está.*
>
> *(…)*
>
> *E tudo correu bem, [mas] eram tudo novidades.(…) E era uma responsabilidade enorme.*
>
> *(…)*
>
> *…a única coisa que eu disse é que ia fazer uma rainha D. Leonor e eles aceitaram que fosse em poliéster, mas nunca tinham visto poliéster*" [448].

A execução deste alto-relevo constituiu assim uma oportunidade de ensaiar novos

162

163

164

165

imagens 162 | Muro no átrio do liceu Padre António Vieira onde existe a pintura de Estrela Faria [intencionalmente ocultada] e rampa como elemento arquitetónico-escultórico
imagens 163 | Relevo na fachada do jardim escola João de Deus
imagens 164 | Painéis de azulejo de Menez no interior da pastelaria Vá-Vá
imagens 165 | Pintura mural de Estrela Faria no interior do cinema Alvalade

materiais – fibra de vidro e resina de poliéster – recentemente admitidos como materiais próprios da escultura[449]. Esta inovação, no entanto, não terá passado de um pormenor técnico, apenas do interesse (e conhecimento) de artista e arquiteto, como recorda Augusto Brandão:

> "*Eu julgo até que ninguém percebeu que aquilo não era cimento!* (*Risos)*" [450]

Realizado num material novo e particularmente versátil, que pode adquirir características texturais e cromáticas várias, os relevos foram depois fixados através de grandes parafusos que se introduziram em bolsas de cimento existentes na parede[451].

Como se referiu, a intervenção de Soares Branco consistia em três relevos. Um, de grandes dimensões representando a rainha e outros dois, muito menores que o acompanham.

No alto-relevo dedicado à D. Leonor, a rainha é representada muito jovem, como as alunas da escola, em traje de época, com manto e coroa. Está de pé, com a cabeça virada para a sua esquerda, como que inclinando o rosto para o espaço dos corredores e das salas de aula. Está adossada numa parede de grande pé direito que existe na proximidade da escada e cuidadosamente situada de modo a ser avistada de vários pisos.

O grande relevo da jovem rainha é acompanhado por dois relevos de menor dimensão que ajudam à compreensão da figura, retomando a função narrativa da pintura antiga[452]. Um pequeno relevo, colocado acima e à esquerda da figura principal, consiste na representação da rede de camaroeiro, insígnia da rainha, representação delicada e expressiva, como se de um rendilhado se tratasse. À direita e aos pés de D. Leonor, está um pequeno baixo-relevo, com a representação de um frade ajudando os desvalidos e os enfermos[453]. Seria Frei Miguel Contreiras, suposto confessor da rainha, também presente na toponímia do bairro[454]

O tratamento dado à figura recorda uma iluminura medieval, nele se encontra sugerida uma estrutura arquitetónica com pequenas figurinhas onde se representa o frade em atos de caridade, aludindo à obra das Misericórdias. Curiosamente, entre o modelo em gesso que se encontra hoje à guarda da Câmara Municipal de Mafra e a versão final que se encontra no local, é notória a reformulação do pequeno relevo, onde se encontra o frei Miguel Contreiras praticando atos de caridade. Nesta última surge mais expressivo, de gestos mais enfáticos. A obra está assinada e datada: SOARES BRANCO 1961.

Arte pública no liceu Padre António Vieira

Como se referiu, no anteprojeto do liceu Padre António Vieira o arquiteto Ruy Athouguia previra, junto do espelho de água da entrada, uma escultura abstrata[455]. Na estimativa de custos então apresentada (Novembro de 1958), estava estipulada com despesa de 50.000$00 para "*motivos escultóricos e decorativos*", num custo total de 10.900.000$00 previsto para todo o edifício. A verba concedida à obra de arte era portanto da ordem dos 0,5%.

Por alguma razão esta proposta desaparece no projeto final e, provavelmente em sua substituição e por proposta do próprio MOP, Estrela Faria executou uma pintura a fresco[456], eventualmente alusiva à vida e obra do Padre António Vieira, para o átrio do liceu. Esta obra encontra-se hoje encoberta por um painel fixo, sendo o elemento visual de maior destaque a escultórica rampa de ligação entre os vários pisos do edifício. [imagens 162]

Um relevo - arte pública noutros edifícios escolares

Arte pública no jardim-escola João de Deus, 1959

O jardim-escola João de Deus, colégio privado localizado na célula 6, projetado em 1959, pelo arquiteto Raul Lino mantém-se como testemunho dos seus princípios arquitetónicos e artísticos, em nítida discordância com a arquitetura e arte modernas.

Cabe referir que alguns dos espaços interiores dos primeiros edifícios desta rede de ensino eram "decorados" com frisos e pinturas de Leal da Câmara, conhecido caricaturista republicano e ilustrador de contos infantis. Escapam ao âmbito deste estudo eventuais intervenções no interior da escola, mas para o exterior do edifício o arquiteto Raul Lino concebeu um pequeno relevo. O motivo vegetalista, uma flor, materializava as recomendações por si mesmo formuladas em 1955 sobre as "decorações" indicadas para os espaços escolares. Não realizado, seria substituído por um relevo policromado com a representação de uma professora que ensina uma criança a ler, símbolo da instituição. [tabela geral de obras 76] [imagens163]

Arte pública no equipamento religioso

Intervenções várias - arte pública na igreja de S. João de Brito

Como se referiu, a igreja de S. João de Brito, construída entre 1952 e 1955, materializa – tal como o jardim-escola João de Deus de Raul Lino o faz mais tarde– o programa estético e ideológico do seu autor, Vasco Regaleira, bem como o seu entendimento relativamente ao papel da arte, neste caso num edifício de carácter religioso.

Escapando embora ao âmbito deste estudo - exclusivamente orientado para a arte laica - pode referir-se no entanto que várias obras foram encomendadas para o interior desta igreja, a alguns dos artistas já referidos neste estudo como Soares Branco ou Stela de Albuquerque. Estes dois escultores realizaram esculturas representando S. João de Brito (Soares Branco), S. José e Santa Teresinha (Stela Albuquerque), obras que se acrescentam ao Sagrado Coração de Jesus, à Nossa Senhora de Fátima, ao S. Francisco Xavier, ao Santo António e à Via-sacra, de Amélia Carvalheira e a uma pintura representando o Batismo de Jesus, de Severo Portela. Todas estas obras povoam o espaço interior da igreja, onde também existem revestimentos de azulejo padronado policromo da Fábrica Santana[457].

Na fachada principal da igreja, e de maior relevo para esta tese, por se tratar de uma obra avistada da via pública, foi colocada sobre a entrada uma estátua de S. João de Brito, em granito, executada pelo escultor Joaquim Correia, bem como um escudo de

armas de significado religioso. [tabela geral de obras 77,78] [imagens166]. Como já se apontou, a proposta de arte religiosa avançada por Vasco Regaleira nesta e noutras igrejas demarca-se assumidamente das propostas contemporâneas do MRAR - Movimento de Renovação da Arte Religiosa, e até da pioneira igreja de Fátima no fim da década de 1930[458].

Arte pública noutros equipamentos e serviços

Além dos edifícios escolares e de carácter religioso, vários outros equipamentos e serviços acolheram intervenções de artistas. Estas assumem expressões muito diversas, em função do edifício a que se destinam, e dos propósitos e gostos das entidades promotoras.

O primeiro equipamento a erguer-se no bairro, por iniciativa privada, foi o cinema Alvalade, na avenida de Roma. Projetado em 1945 por Lima Franco, autor de vários projetos residenciais no local, este edifício inaugurava-se em 1953, acolhendo numa ampla parede ao longo das escadas, um mural de Estrela Faria[459]. A pintora usou toda a área disponível, onde dispôs seis figuras - personagens cinematográficos? - sem aparente relação entre si, e que procurou unificar com um elemento de grande impacto gráfico e também alusivo ao cinema: a fita. Na sua saturação cromática, e apesar do dinamismo algo forçado que as dobras da fita imprimem à composição, este grande mural constituía uma primeira experiência de integração no suporte arquitetural num edifício de Alvalade, embora não fosse propriamente público, uma vez que apenas poderia ser visto pelos frequentadores do cinema.[tabela geral de obras 92].

Cinco anos depois, em 1958, concluía-se o quartel do BSB, para o que a CML encomendava a José Farinha, escultor que realizara vários dos "entalados" da avenida de Roma e do Brasil, a execução do escudo de armas da cidade e das insígnias daquela instituição para ladear a entrada principal do edifício[460]. [tabela geral de obras 79,80]

Estava já em vigor a regra de inclusão de "motivos decorativos" realizados por artistas em edifícios municipais, e talvez esta encomenda respondesse a essa obrigação, apesar da sua obediência ao formulário convencional dos emblemas oficiais. No caso da pedra de armas da cidade, a iconografia e o seu tratamento plástico respondiam à reforma brasonária do início da década de 1940[461] que redesenhara a tradicional nau com os corvos de modo a acentuar o seu aspeto arcaizante. [imagens167]

Efetivamente, a embarcação representada - que em cada momento, ao longo dos séculos, sempre fora uma embarcação contemporânea, do seu tempo histórico - passava obrigatoriamente a basear-se na barca medieval existente no chafariz de Andaluz, datada de 1336. Partindo desse modelo, a representação do escudo municipal, inicialmente bojudo e arredondado, iria no entanto evoluir para uma maior geometrização dos volumes e depuramento formal, como se verá nos relevos para o mercado de Alvalade Norte e da piscina do Areeiro, concluídos em 1964. [tabela geral de obras 81,97] [imagens168; 169]

Mas surgia no bairro, neste mesmo ano de 1958, uma proposta bem diferente, resultante de uma encomenda privada. Tratava-se da pastelaria Vá-Vá, no cruzamento entre avenida dos Estados Unidos da América e a avenida de Roma, e dos painéis abstratos que a pintora que Menez concebeu para o seu interior. [tabela geral de obras

166

167

168

169

imagens 166 | Escultura de Joaquim Correia e escudo na fachada da igreja de S. João de Brito
imagens 167 | Relevo e escudo de José Farinha no quartel do BSB de Alvalade
imagens 168 | Pedra de armas da cidade na base dos mastros de bandeira do mercado de Alvalade Norte
imagens 169 | Pedra de armas da cidade na base dos mastros de bandeira da piscina de Alvalade

93] Os painéis, em tons de amarelo e azul sobre branco, revestem as duas salas da famosa pastelaria, demonstrando grande à-vontade no manejo da mancha abstrata no suporte tradicional do azulejo. [imagens164]

Este é um dos poucos exemplos - inexistentes nas outras áreas estudadas nesta tese - de um certo gosto cosmopolita que se começa a divulgar em alguns estabelecimentos comerciais da cidade, e onde se recorre à participação de artistas ao serviço de uma intenção de qualificação global dos espaços interiores e por vezes exteriores. Nesta produção, em que são conhecidos os exemplos da loja Rampa, madame Pompadour, ou os snack-bares da dupla Vítor Palla, Bento de Almeida, entre outros, a inexistência de entidades censórias permitirá alguma experimentação formal no domínio da arte "integrada" por parte dos mesmos artistas que por vezes viam as suas ideias reprovadas em obras municipais.

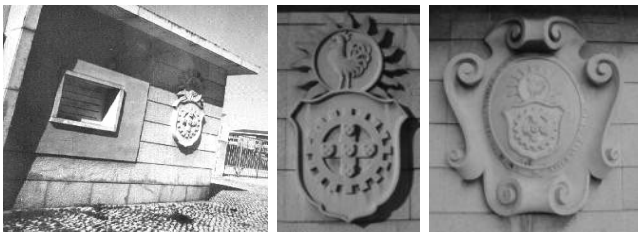
Se na pastelaria Vá-Vá se aceitava já a abstração, o já referido chumbo de outra proposta da mesma pintora para o grupo escolar da célula 8 pela CMAA demonstra bem as preferências dos poderes públicos pela figuração.

E se mesmo a CML, tão aberta no domínio da arquitetura, oferecia esta resistência a propostas artísticas abstratas, outros promotores no seio do regime, como o MOP, tinham preferências ainda mais conservadoras. Esta disparidade no grau de permeabilidade a ideários e imaginários modernos, que já se verificara entre as intervenções artísticas das escolas primárias [CML] e as das escolas de outros graus de ensino [MOP], acentua-se noutro tipo de equipamentos do bairro.

A série de grandes relevos existente no parque de jogos da FNAT, o equipamento desportivo do bairro promovido pelo MOP e inaugurado em 1959 dá conta dessa persistência das coordenadas estéticas do Estado Novo. [tabela geral de obras 86-91] Aparte dois escudos de armas nas entradas do recinto, o edifício principal deste complexo acolhia uma longa série de relevos figurativos, de grandes dimensões, onde estão representadas várias modalidades desportivas. A despeito da sua expressão algo tosca, os relevos pretendiam seguramente aproximar-se de um certo imaginário próprio dos regimes autoritários, na representação do corpo atlético. [imagens170; 171]

Em 1964 concluíam-se o mercado de Alvalade Norte e a piscina do Areeiro (fora dos limites do bairro definidos neste estudo). Ambos os edifícios receberam o escudo de armas da cidade, mas agora em versão atualizada no plano formal, e propondo também novas formas de articulação com a fachada. [tabela geral de obras 97,81] Dos relevos convencionais do quartel do BSB, adossados na fachada principal, ladeando a entrada, passa-se a uma geometrização mais acentuada dos volumes e a uma articulação privilegiada já não com o plano de fachada, mas com as estruturas de suporte aos mastros de bandeira. Uma vez mais, desconhece-se até que ponto estes escudos de armas escultoricamente trabalhados correspondiam à prática de inclusão de um "motivo decorativo" em edifícios municipais. Efetivamente, para o mercado de Alvalade Norte, o escultor Manuel Bom apresentou um baixo-relevo à apreciação da CMAA entre 1964 e 1968[462], embora se ignore se essa proposta corresponde a este elemento[463].

Escapando embora ao âmbito temporal deste estudo, há também o bloco de ateliers dos Coruchéus, de construção municipal e inaugurado em 1971[464]. Curiosamente, mesmo



170

171

imagens 170 | Escudos na entrada do recinto do Parque de Jogos da FNAT
imagens 171 | Relevos alusivos aos desportos no Parque de Jogos da FNAT

para um edifício destinado a artistas a CML considerou a inclusão do habitual "motivo decorativo". Para o efeito ter-se-á contratado o escultor Valadas Coriel, que apresentou à CMAA um relevo cerâmico abstratizante intitulado "Exaltação da Arte" nos anos de 1967 e 1968[465] e que provavelmente corresponde ao que está adossado numa das empenas cegas do edifício. [tabela geral de obras 82] Um outro painel de azulejos de João Segurado, colocado em 1970, ocupa uma parede no pátio interior do edifício. [tabela geral de obras 83] Também abstrato é um painel cerâmico posterior ao tempo estudado nesta tese e colocado num dos edifícios de planta em Y da praça de Alvalade [tabela geral de obras 98] edifício este curiosamente revestido com um azulejo padronado de produção industrial, cujo desenho resultou de um concurso promovido pela fábrica Estaco entre alunos de escolas de Belas Artes[466]. [imagens 172; 175]

Finalmente, inaugurado em 1969, já fora dos limites temporais deste estudo, há ainda a referir o ambicioso programa de hotel + teatro + cinema, dos arquitetos Aníbal Barros da Fonseca, Adriano Simões Tiago, Eduardo Paiva Lopes e J. Alves Ferreira. Projetado ainda em 1963 refletia já a adoção de novas coordenadas no plano arquitetónico, bem como um programa multifuncional, fora da ortodoxia racionalista moderna.

A vontade de integração de obras de arte mantinha-se no entanto, e este complexo de edifícios testemunha ainda ampla intervenção de artistas, designadamente uma escultura decorativa em ferro no cinema, de António Paiva; duas máscaras para o teatro em latão colorido, de Martins Correia; um painel cerâmico no teatro, de Maria Manuela Madureira; elementos decorativos no snack-bar e entrada do hotel de António Charrua e uma tapeçaria decorativa com desenho de Espiga Pinto[467].

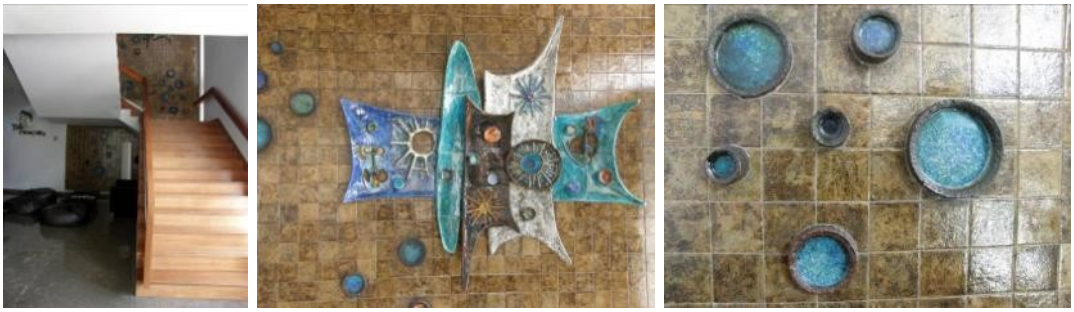
No entanto, deste conjunto apenas parecem restar as obras existentes no teatro Maria Matos, as "máscaras" em latão e o grande painel cerâmico de Maria Manuela Madureira[468]. [tabela geral de obras 94-96] [imagens 173; 174]

O testemunho da escultora permite talvez resgatar o modo como se desenrolou este processo de convite e execução de obra de arte integrada. Terá sido o arquiteto Barros da Fonseca a contactar a artista, depois da visita a uma das suas exposições[469]. Aceite o convite, a escultora terá visitado o edifício numa fase muito primitiva da sua construção.

> "*Porque estas coisas levavam muito tempo até a pessoa realizar. Eu, quando com o arquiteto fui ver o espaço do teatro ainda estava tudo muito atrasado, não era nada…. Género em reboco, ainda menos que isso…..eu comecei a fazer o [painel] do teatro, comecei a vê-lo ainda muito em bruto, ainda nem se percebia nada do que ia sair dali. Ele [o arquiteto] é que me mostrou lá "Olhe, é para aqui…" (imita voz do arquiteto)*" [470].

De acordo com o testemunho de Manuela Madureira, a sensibilidade do arquiteto Barros da Fonseca - "*um arquiteto muito bom. Muito arquiteto, muito artista*" - a esta questão era grande, pelo que depois dessa visita e tomada de contacto com o suporte futuro da obra, a escultora dispôs de muito tempo para conceber a sua proposta artística especificamente para aquele local. A sua intervenção cobria integralmente uma das paredes do *foyer* , resultando portanto num painel cerâmico de grandes dimensões. No painel, em tons de castanho dourado, a ceramista propôs volumes cilíndricos

172



173

174

175

imagens 172 | Relevo cerâmico de Valadas Coriel e painel de João Segurado no bloco de ateliers dos Coruchéus
imagens 173 | Grande painel cerâmico de Maria Manuela Madureira no teatro Maria Matos
imagens 174 | Máscaras de latão e coluna de Martins Correia no teatro Maria Matos
imagens 175 | painel cerâmico abstrato existente num dos edifícios da praça de Alvalade e azulejo de revestimento de produção industrial no mesmo edifício

destacados com vidrados coloridos no seu interior, que representam as luzes do palco.

> "*Eu tinha feito aquele trabalho de alto a baixo, todo. Aquelas luzes, aquelas formas que pareciam assim luzes…*" [471]

Todo o painel foi executado pela própria Manuela Madureira, na fábrica Viúva Lamego. Obras recentes no teatro levaram a sobrepor ao painel uma escada de acesso ao piso superior, o que condiciona bastante a sua leitura e desagradaram profundamente à artista, que não foi consultada no processo.

Arte pública em espaços públicos "entre edifícios"

O monumento ao Santo António e outras intervenções - arte pública nas grandes praças urbanas

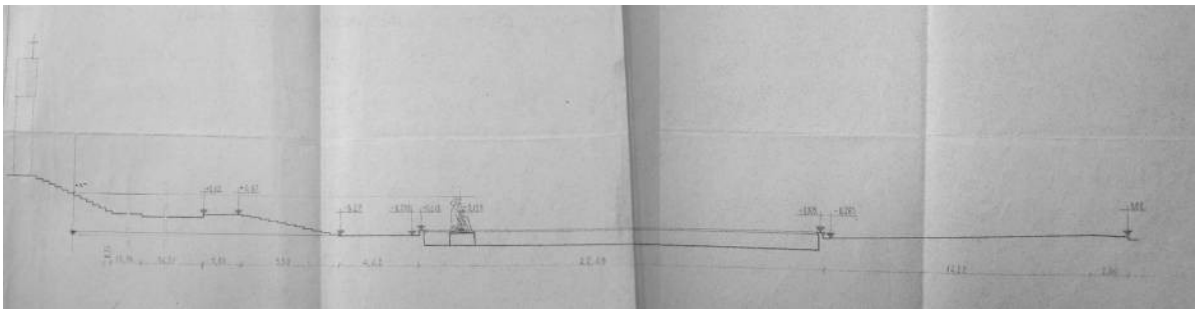
Como referido, as vias e espaços livres no interior das células do bairro de Alvalade ficaram praticamente imunes a qualquer pontuação artística. Como exceção a esta situação, ainda que não tenha passado do papel, regista-se uma esporádica intenção de assinalar escultoricamente as "pracetas" - ou logradouros ajardinados - do bairro das estacas[472]. A mesma lógica de incluir escultura nestes novos espaços urbanos retomar-se-ia mais tarde, e uma vez mais sem resultados palpáveis, no lado norte da avenida dos Estados Unidos da América[473]

Ideias sem concretização prática, foram as praças e artérias clássicas do bairro de Alvalade os locais preferenciais para a inclusão de intervenções artísticas, quase sempre vinculadas a edifícios de habitação ou equipamentos. Se as obras que surgem nas vias de circulação principais já se referiram anteriormente, cabe ainda focar a questão das praças urbanas, deixadas em aberto pelo plano de urbanização e de algum modo "predefinidas" para acolher intervenções de grande estatuária.

Das três maiores praças do bairro - largo Frei Heitor Pinto, frente à igreja; praça no cruzamento entre avenida dos Estados Unidos da América e de Roma; e praça no cruzamento entre avenida da Igreja e de Roma - apenas uma, a última, acolheria efetivamente uma grande obra de estatuária, o monumento ao Santo António.

Ficara entretanto por concretizar um projeto escultórico de 1957 para o largo Frei Heitor Pinto, para o tanque fronteiro à igreja de S. João de Brito. A proposta, de Stela de Albuquerque, escultora que trabalhava paralelamente para os grupos escolares das células 4 e 7, num estilo académico e naturalista, terá sido muito provavelmente reprovada pela CMAA[474]. [imagens176, CF.149-153]

No ano de 2001 foi colocado na pequena rotunda existente neste largo o monumento à Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul, de Laranjeira Santos e Rodrigues Fernandes, de 1972. Obra controversa, fora o primeiro monumento abstrato de encomenda oficial implantado num espaço público da cidade[475]. No entanto, vicissitudes e manobras obscuras tinham levado à retirada desta obra do seu local original, junto da Torre de Belém, e à sua substituição, na década de 1980, por uma proposta completamente diversa, do escultor Soares Branco[476]. Respondendo porventura à predisposição gerada



176

177

imagens 176 | Tanque do largo Frei Heitor Pinto, fotografia atual; estudo de escultura, maqueta e estudo de implantação no referido largo, Stela de Albuquerque [não aceite]

imagens 177 | Estátua de Santo António, praça de Alvalade

pela forma deste recinto urbano, e passados cerca de cinquenta anos sobre a sua edificação, foi este largo escolhido pela CML para acolher o desafortunado monumento, devolvendo-o ao espaço da cidade.

O monumento a Santo António na praça de Alvalade.

Passado já o fim do período abrangido por este estudo, o monumento a Santo António erguia-se em 1972 na praça de Alvalade, cumprindo de algum modo os desígnios do plano de urbanização. [tabela geral de obras 99] Como se referiu, em contraponto ao interior das células, onde se já se ensaiaram propostas do urbanismo moderno, as grandes artérias e praças do bairro relevavam uma conceção clássica do espaço urbano. No urbanismo canónico era precisamente estes espaços - as praças, no cruzamento ou enfiamento das avenidas - o enquadramento ideal da grande estatuária, que neles cumpre funções de ordem simbólica, mas também prática, operando como elemento de referência no espaço. [imagens177]

Em 1972, o bairro de Alvalade estava consolidado. Ao longo da sua evolução tinham-se ensaiado diferentes experiências de integração das artes em alguns dos seus edifícios e espaços. Estas intervenções artísticas, muito vinculadas aos equipamentos e pontualmente à habitação, tinham acompanhado o fluir dos tempos e pautavam-se por um progressivo entrosamento no suporte edificado, e em termos de expressão formal, por uma ténue contaminação com as correntes artísticas que se desenvolviam paralelamente, como o surrealismo ou o abstracionismo.

Neste contexto, o monumento a Santo António erguido em 1972 surge como uma proposta formalmente anacrónica, retomando a linguagem da estatuária convencional e do urbanismo clássico, respondendo à intenção de marcar o espaço do bairro, imprimindo-lhe ao mesmo tempo um cunho altamente simbólico, indissociável dos acontecimentos vividos no plano internacional, designadamente da guerra colonial.

Aquela importante praça – o anterior largo Frei Luís de Sousa, renomeado para o efeito - fora estabelecida no plano de urbanização como o "*centro cívico*" do bairro, mas ficara vazia até então. A edificação dos edifícios que a marginam na segunda metade da década de 1960, informada por correntes modernas organicistas, subvertia os alinhamentos convencionados no plano de urbanização. No entanto prevalecia como espaço da praça, expectante de uma intervenção, que o plano de urbanização naturalmente não estabelecera, mas que urbanamente favorecia.

Erguer um monumento ao Santo António era por outro lado uma "*dívida antiga*" da edilidade lisboeta, mas só então se conjugavam circunstâncias e sensibilidades para efetivamente a saldar. Pontualmente acicatado por artigos de opinião que iam saindo na imprensa[477], o assunto era ventilado na CML desde pelo menos 1959[478], num longo debate em que tomavam parte presidente, vereadores, serviços, e CMAA, esgrimindo argumentos, efetuando diligências e tentando propostas que não chegavam a concretizar-se.

Um pretexto fora, no ano de 1962, a inauguração do museu de Santo António, anexo à igreja com o seu nome, nas proximidades da Sé[479]. Ao repto lançado por um artigo de opinião[480], o presidente da CML – então António Vitorino França Borges – avançara então com uma primeira proposta de "*erecção de imagem de Santo António*", a ser

estudada pelos serviços municipais[481]. O processo é desde este momento confiado à DSCC – Direção dos Serviços Centrais e Culturais [3ª e 4ª Repartições – Acão Cultural e Turismo e Bibliotecas e Museus] e à CMAA [482], serviços que, com pontuais contribuições da DSUO – Direção dos Serviços de Urbanização e Obras, o acompanhariam até ao seu lançamento em 1970.

Apesar de o bairro de Alvalade estar já em construção, estava longe a hipótese de ser esse o destino do monumento. A zona da Sé e da igreja de Santo António eram então os locais considerados[483], e uma primeira proposta, aliás aprovada por unanimidade, foi apresentada então em reunião de Câmara de 28 de Fevereiro de 1963:

> "*1 – Que seja erigido um monumento a Santo António, no Largo de Santo António desta Cidade a poente da sua igreja e do Museu Antoniano*
>
> *2 – Que para a erecção deste monumento seja aberto concurso público entre os artistas nacionais e nas condições a publicar em Diário Municipal*"[484].

No entanto, apesar de estarem já definidas as linhas gerais do concurso a lançar para o efeito, este não chegaria a realizar-se. Nos anos seguintes, vários vereadores levaram o assunto a debate em reunião de Câmara, obtendo sempre respostas evasivas do presidente[485]. Graças a esta pressão, a questão não foi completamente esquecida. Continuaram-se a reunir elementos para estabelecer as condições para lançamento concurso, mas este esforço era sempre inviabilizado por indefinições de base relativamente à localização do monumento[486] (e consequentemente à sua escala e dimensões); à forma de representação do Santo[487] e à natureza do concurso a promover.

O assunto retomava-se com alguma urgência[488] em 1966, por se aproximar uma efeméride importante e por haver novamente um artigo de opinião a circular na imprensa periódica[489]. Novos desentendimentos e entraves burocráticos atrasavam no entanto, e uma vez mais, a concretização dessa intenção[490], embora não impedissem alguns avanços no processo: definia-se agora o modelo do programa do concurso - tomando como referência o Decreto-lei nº23405, que regulara o concurso para o Infante D. Henrique, em 1933[491] - e solicitavam-se ao Patriarcado indicações "*sobre o aspeto litúrgico para a representação do Santo a constar nas condições do concurso*"[492]. Além da enumeração dos seus tradicionais atributos, o Patriarcado aconselhava uma representação com uma certa gravidade, bem longe da imagem que o Santo tinha na tradição popular[493]. Estas orientações, literalmente transcritas nas primeiras minutas preparadas pelos serviços, seriam no entanto abandonadas na versão final do programa, graças à intervenção da CMAA.

Em 1967, enquanto se ia edificando a praça de Alvalade, a localização proposta para o monumento era ainda o "*largo a poente da igreja e museu antoniano*", ponderando-se a remodelação de todo aquele local. Novos esforços eram feitos no sentido de promover finalmente o concurso, aprovando-se superiormente uma minuta[494]. Contudo, o falecimento de Vasco Regaleira em 21 de Maio de 1968, então presidente da CMAA, uma das personalidades mais envolvidas nesta questão, parece ter comprometido o seu desenvolvimento.

Na verdade, este processo ficaria em suspenso até ao final do mandato de António Vitorino França Borges, e só com a tomada de posse de Fernando Augusto dos Santos e Castro como presidente da CML em 1970, teria despacho conclusivo. Com efeito, ainda enquanto vereador, em 1968, Santos e Castro tecera importantes considerações quanto à forma e localização deste monumento[495], no âmbito de considerações mais vastas sobre estatuária na cidade de Lisboa. Santos e Castro defendia pela primeira vez que o monumento se erguesse longe do "*acanhado largo da igreja*" propondo a sua implantação numa grande praça da "*Lisboa nova*":

> *"… peço que a ideia não venha a materializar-se em termos que possa dar a impressão aos que de fora nos visitam, de tratar-se duma figura de bairro, pois bem receio que um falso critério de propriedade acabe por localizar o monumento no acanhado largo onde se situa a igreja onde é venerado. (…) Como é que um monumento levantado em sua honra, (e) até para que (…) os estrangeiros que nos visitam saibam que era português aquele que apenas conhecem como o Santo de Pádua, poderá ter a grandeza que merece, e sobretudo, a expressão lisboeta que exige com todas as razões, se não for levantado numa grande praça de Lisboa, até da Lisboa nova? Cada monumento tem a sua época própria e não é, neste caso, a localização do templo erguido há cerca de dois séculos à devoção de Santo António que constitui, quanto a mim, motivo válido para que se sobrecarregue o local, também com a sua estátua, e pela dimensão do pequeno largo, uma modesta estátua"*[496].

O vereador defendia uma linguagem monumental e grandeza de escala, bem como a inclusão do monumento numa grande praça da cidade, contrapondo-se à solução Sittiana de implantar a "*modesta estátua*" no pitoresco largo na proximidade da Sé. Empossado presidente da CML dois anos depois[497]. Santos e Castro reabria o processo do monumento a Santo António em Março de 1970, mantendo sua determinação pessoal relativamente à localização do monumento "*no cruzamento das avenidas de Roma e Igreja*"[498].

A Repartição de Acão Cultural da DSCC – agora denominada 4ª Repartição – retoma a feitura da minuta do programa, que continuava parcialmente decalcada da do Infante D. Henrique de 1933, e a que se adaptavam as novas indicações dadas pelo presidente respeitantes à localização do monumento, bem como do parecer do Patriarcado referente aos motivos ou símbolos de identificação da representação do Santo[499][500].

No entanto, a localização definitiva e a forma do concurso parecem não ter tido o imediato acordo dos serviços camarários competentes. Se quanto à localização, a CMAA anda insistia na implantação do monumento na zona mais antiga da cidade[501], a DSCC tentava convencer o presidente das vantagens de um concurso por convite, em detrimento de um concurso público[502]. Após diligências sem efeito manter-se-ia o concurso público e a implantação do monumento em Alvalade, ideias que pareciam resultar apenas da vontade do presidente.

Algumas alterações importantes são então introduzidas pela CMAA no regulamento do concurso, designadamente o abandono do termo "*estátua*" e a adoção do conceito mais abrangente de "*monumento*" e a substituição das indicações relativas à

representação do Santo dadas pelo Patriarcado, por um enunciado que abria caminho a interpretações menos literais da obra e que se manteria na versão final do programa[503].

De pequena estátua enquadrada num miradouro ou largo do bairro da Sé, o Santo António passou a monumento de grande escala no centro de uma praça de construção recente e cruzada por duas largas artérias; de uma representação do Santo em observância à iconografia religiosa - subentendendo uma representação figurativa e uma interpretação literal - passou-se a uma proposta mais livre, radicada num conjunto de ideias a transmitir e do termo "*estátua*" passou-se gradualmente a "*monumento*".

O programa do concurso definia-se depois de oito anos de debates, embora a sua forma final se devesse em grande medida à vontade do presidente Santos e Castro, uma vez que nem a localização, nem a modalidade do concurso eram sustentadas pela vereação, ou pelos serviços. A escolha do local acontece na última fase da definição do processo, e responde claramente a uma vontade de imprimir grandiosidade à Lisboa moderna, recorrendo à linguagem clássica, do grande monumento a pontuar a grande artéria. Esta não parecia ser a lógica de atuação dos sectores mais conservadores da CML, nem a dos mais progressistas. No entanto, no que concerne ao bairro de Alvalade, o monumento cumpria tardiamente um dos desígnios do plano de urbanização: era a pontuação urbana que faltava à grande praça.

A intenção de colocar aqui o monumento não seria portanto o seu vínculo à zona residencial, mas o facto de ser uma das novas praças da cidade. Para mais, a monumentalidade ia a par com um programa ideológico. Não era o Santo da devoção popular que interessava agora, o Santo mimoso e casamenteiro que ainda se homenageia nas festas da cidade, mas a sua figura como símbolo religioso, na sua dimensão de missionário ao encontro de outros povos, que convinha num momento em que a guerra colonial se travava havia quase uma década.

Após o lançamento do programa do concurso[504] surgiram pedidos de esclarecimento por parte de artistas vários[505], bem como sugestões de alteração de algumas das suas alíneas, que resultariam efetivamente na sua revisão oficial[506].

O concurso para o "Projeto de um monumento a erigir a Santo António" era lançado especificamente para Alvalade, devendo implantar-se "*no cruzamento das Avenidas de Roma e da Igreja*" (Art.2º).

As indicações para a representação do Santo resumiam-se ao seco parágrafo definido pela CMAA, anteriormente referido, em que se prescindia da imagem tradicional - o Santo casamenteiro dos lisboetas - em favor de uma certa gravidade e moderação, e por outro lado se abdicava dos atributos iconográficos, enfatizando as qualidades da personalidade do homenageado e o alcance universal da sua obra.

> "*Art. 3º. - Os motivos ou símbolos de identificação do monumento de Santo António de Lisboa basear-se-ão na figura de Santo António, asceta, activo e combativo; pregador e missionário; teólogo eloquente, doutor da Igreja e venerado universalmente*"[507].

Esta aparente abertura relativa à abordagem do tema do monumento era no entanto imediatamente contrariada pelas alíneas consagradas à documentação gráfica pedida

nas duas provas (Art.5º §1º; §3º), em que o entendimento do monumento se reduzia à "*estátua e arranjo da base ou plinto*". O monumento pedido não se eximia ao conceito tradicional da estatuária clássica.

Apenas se admitiam a concurso equipas de "*artistas nacionais*" (Art.1º) compostas obrigatoriamente por um escultor e um arquiteto (Art.1º § único) devendo a sua identidade ocultar-se através de uma divisa (Art.6º) [508]. Todos os candidatos selecionados na 1ª prova recebiam 40 mil escudos (Art.8º) e o valor do primeiro prémio correspondia a 500 mil escudos, a que se acrescentariam 10% do custo de execução da obra (Art.9º §2º) (Art.10º).

Presidido pelo professor doutor Francisco da Gama Caeiro, estudioso da vida do Santo, o júri era composto pelos seguintes vogais, em cumprimento do Art.7º: Dr. Vítor Manuel Pavão dos Santos (MEN - DGESBA); reverendo cónego António Gregório das Neves (Patriarcado de Lisboa); escultor Leopoldo de Almeida (ANBA); escultor Joaquim Correia (ESBAL)[509]; engenheiro Eduardo Abreu Nunes e arquiteto Mário Martins (CML).

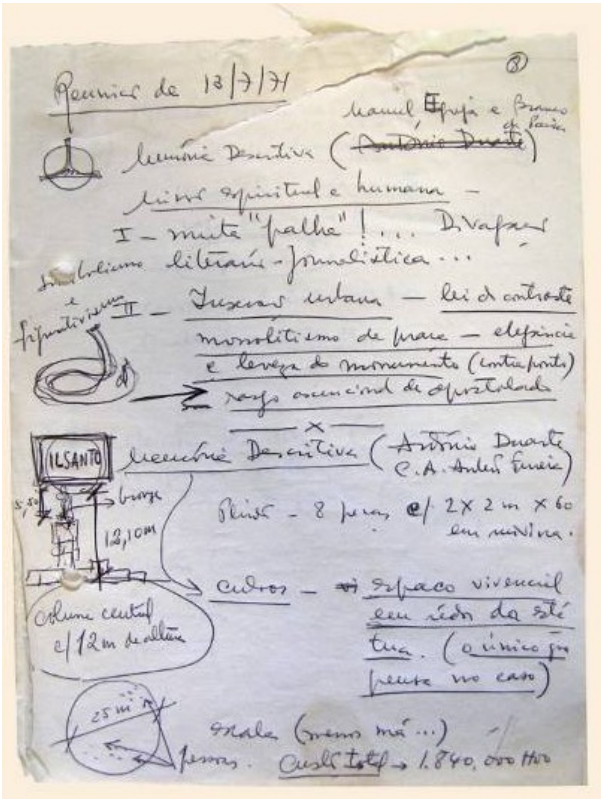
Os trabalhos apresentados a concurso, cujo número e autoria se desconhece[510], terão sido entregues no Palácio Galveias, onde o júri se reuniu a 1 de Abril de 1971 para a primeira prova eliminatória, tal como previsto no artigo 6º do Regulamento. O júri, presidido pelo professor Gama Caeiro, escolhia então quatro projetos finalistas, admitidos à segunda prova[511], cujas equipas de autores eram: Domingos Soares Branco – Luís Soares Branco; João Fragoso – Vasco Marques; Manuel Egreja[512] – António Luís Branco de Paiva; António Duarte – Carlos Antero Ferreira[513][514].

Estas equipas disporiam de novo prazo de 90 dias para entrega da "*redução plástica do monumento propriamente dito (estátua e arranjo da base ou plinto) na escala 1/5 com a colocação representativa dos diferentes materiais empregados*" [515] [516]. As sete maquetas apresentadas por estes concorrentes, que serviriam para a decisão final do júri, estiveram expostas a público no palácio Pimenta[517], de 26 de Julho a 4 de Agosto, tal como previsto no art.6º§3º do programa do concurso.

Mas entretanto já o júri tinha dado o veredicto final, para o que reunira novamente, no dia 13 e na noite de 22 de Julho, para avaliar o impacto da iluminação nos projetos[518]. O projeto de António Duarte e de Carlos Antero Ferreira ganhava o concurso, cabendo o segundo lugar ao projeto de Manuel Egreja e António Luís Branco de Paiva, o terceiro ao de Domingos Soares Branco e Luís Soares Branco e o último a João Fragoso e Vasco Marques[519].

Na inexistência de dados mais concretos sobre esses quatro projetos, consideram-se os pequenos esboços que constam de uma folha de apontamentos feitos por um dos vogais do júri [o arquiteto Mário Martins, muito provavelmente], na primeira prova do concurso. Tratava-se, de acordo com o que este documento permite perceber, de um conjunto de propostas bem diferentes entre si, quanto à solução escultórica e à articulação entre esta e o espaço da praça. [imagens178]

O projeto de João Fragoso e Vasco Marques, que ficou em último lugar, parece ter sido a proposta mais abstrata. Dois volumes semelhantes, invertidos, entrelaçam-se,



178

imagens 178 | Apontamentos manuscritos de um dos elementos do júri [arquiteto Mário Martins?] na segunda prova do concurso

eventualmente com um intuito de comunicar pares de opostos "*terra-céu*" e "*vida-morte*" que surgem escritos ao lado do esboço, e que seriam eventualmente conceitos invocados pelos autores do projeto na memória descritiva. Nas notas refere-se ainda que o monumento seria feito em bronze e que existiria um lago em seu redor.

O projeto de Domingos Soares Branco e Luís Soares Branco, que ficara em 3º lugar, apresentava uma estátua no sentido convencional do termo, embora assentasse num plinto escultoricamente trabalhado. Tratava-se de um conjunto escultórico que englobava o Santo, de pé, envergando o hábito franciscano e segurando um livro, onde se apoiava o Menino, que por sua vez segurava na cruz. O plinto cónico trabalhado escultoricamente - "*inspirado nas portas do Baptistério de Florença*"[520] - desenvolvia-se em espiral ascendente, com arcadas onde se alojavam cenas da vida do Santo, na tradição das narrativas sequenciais relevadas[521].

O esboço relativo ao projeto que ficou em 2º lugar, da equipa de Manuel Egreja e Branco de Paiva, parece indicar que este se decompunha em duas partes: uma representação figurativa do Santo e uma forma escultórica abstrata que a enquadrava, e que representaria o "*rasgo ascensional do apostolado*" palavras que surgem no esboço. O autor do manuscrito referia o contraponto, o contraste entre o "*monolitismo da praça*" e a "*elegância e leveza do monumento*".

O projeto vencedor era, como se referiu, o de António Duarte e Antero Ferreira. Em relação a esta proposta, o autor do esboço referia que este englobava um "*espaço vivencial em redor da estátua*" sendo "*o único que pensa no caso*". Além da estátua e do seu plinto trabalhado, o espaço em redor da estátua seria "*povoado*" com "*cubos*" e a escala do conjunto, no parecer do técnico, era a "*menos má*".

[imagens179-181]

O projeto vencedor

A localização do monumento a Santo António em Alvalade, numa grande praça da cidade moderna onde "*a sua palavra de missionário cristianizador, de acção evangelizadora sempre atual, se pretende seja ouvida*"[522] parece ter sido do maior agrado dos autores do projeto vencedor António Duarte e Carlos Antero Ferreira, um "*escultor de meia-idade, (…) prestigiado*" e um "*jovem arquiteto*", ambos professores na ESBAL.

A sua proposta transcendia em muito o que era solicitado no programa: mais do que "*estátua e arranjo da base ou plinto*", a obra abrangia um espaço bastante mais alargado, num raio de 25 metros em torno dessa intervenção mais convencional, que seria objeto de tratamento plástico.

A complementaridade entre este espaço no coração do bairro de Alvalade era aliás particularmente importante na conceção do projeto. O arquiteto Carlos Antero Ferreira recorda hoje que se pretendia que o monumento fosse uma forma de "valorizar" o espaço da praça, em estreita relação com o próprio bairro.

> *"Porque aquele bairro, como sabe, tem muito poucos espaços públicos de lazer, de estadia. Alvalade nasceu como um bairro social. Ainda lá está, com aquelas ruas com um traçado muito rígido, de artérias cruzadas em perpendiculares sucessivas, os prédios todos à mesma altura. Era uma construção barata, e por isso há muito pouco de*

179

180

181

imagens 179 | Painéis e fotografias da maquete do projeto vencedor apresentados à segunda prova do concurso

imagens 180 | Divisa do projeto vencedor

imagens 181 | Maquetes do projeto vencedor apresentadas à segunda prova do concurso - maqueta da estátua e do conjunto plinto-estátua, fotografias atuais

> *respiração, de lazer, de estadia. Muito pouco. E aquela praça tinha, e ainda tem, uma dimensão razoavelmente boa, e então propunha-se realmente uma vivência destes espaços pelas pessoas.*" [523]

A proposta vencedora era a de criar no centro do bairro um "*ágora*" ao qual se acederia através de passagens subterrâneas, para obviar as vias de trânsito. Pretendia-se que fosse um local de permanência com vocação espiritual, "*responsabilizados, tutelados pelo espírito do Taumaturgo, os seus frequentadores*"[524].

O "*monumento-placa*"[525] seria composto pelo plinto escultoricamente trabalhado e a estátua de bronze representando Santo António e pelo tratamento plástico – escultórico/arquitetónico - do espaço circundante. Tomando o conjunto plinto/estátua como um eixo central, delimitavam-se dois grandes espaços circulares concêntricos, de 25 e 50 metros de diâmetro, relvados e separados simbolicamente por um lancil de mármore branco. No espaço de menor diâmetro dispor-se-iam assimetricamente 16 blocos de pedra brunidos – três cilindros de mármore branco e treze paralelepípedos em ruivina – que respondiam à "*intenção de transmitir movimento*"[526] tirando partido dos contrastes de cor, forma e tamanho. Nestes blocos de pedra, isolados ou sobrepostos dois a dois, que apresentavam dimensões variáveis[527], eram escavados degraus. Os frequentadores eram convidados a subir e permanecer nestes pequenos observatórios, ou espaços de meditação.

No centro deste espaço erguer-se-ia a estátua [5,5 metros de altura], integrando a coluna escultórica que atingia cerca de 12 metros de altura, assente num soco quadrangular de ruivina escura composto por nove blocos quadrangulares com 2 metros de lado. A coluna seria composta por blocos alternados de cilindros de mármore branco e paralelepípedos em ruivina. Das faces dos blocos de ruivina projetar-se-iam "*motivos esculpidos*", relevos de moldura retangular com inscrições relacionadas com os "*quatro períodos de tempo, de significado geográfico e da universalidade do Santo*"[528].

A estátua com a representação do Santo, orientada a Sul, no eixo da Avenida de Roma, mediria 5,50 metros de altura, seria fundida em bronze patinado de tom claro[529] e estaria assente em plataforma do mesmo material, que repousava sobre o elemento superior do plinto, em mármore branco. A universalidade e a perenidade da mensagem do Santo eram justificadas na memória descritiva do projeto com a grandeza de escala do monumento, adequada a uma grande praça da cidade contemporânea, mas significativamente também com o facto de se entender o monumento essencialmente como um espaço de permanência, articulado com o contexto residencial que o envolvia. Reforçando hoje esse pensamento, Carlos Antero Ferreira recorda que a ideia original deste projeto era "*a possibilidade de ser frequentado pelas pessoas, [a] tornarem vivo o monumento*". Este, teria

> "*...uma vivência humana, tinha crianças, tinha uma bola, tinha balões, tinha o que fosse. Até por exemplo, aproveitando a época dos Santos populares que começam com o Santo António, isto podia ser palco para uma vivência urbana que nunca teve, nem terá*"[530].

No entanto, a representação do Santo António, da autoria de um assumido estatuário do regime, era marcante neste projeto, traindo de alguma forma essa intenção. A estátua, que se poderia incluir sem dificuldade no cânone da "época de ouro" da estatuária portuguesa, obedecia curiosamente às indicações iniciais do Patriarcado em relação à representação do Santo, entretanto suprimidas do programa do concurso. O Santo exibe os atributos da iconografia cristã - "*a cruz e o livro, e hábito franciscano*"[531] - e é representado de pé, com bastante seriedade, "*no momento de falar*"[532].

Terá sido muito cuidado o estudo dos diferentes ângulos proporcionados pela estátua quando avistada da praça[533] e para o adequado dimensionamento do monumento no seu todo - compreendendo os demais elementos escultóricos - foram feitos vários estudos volumétricos e de perspetiva[534]. O impacto do conjunto no espaço da cidade era medido e os autores não descuravam sequer a questão da iluminação[535].

A proposta, compósita, dividia-se claramente em duas afirmações bem distintas, devidas a cada um dos seus autores. Um elemento de estatuária clássica encimava um conjunto bem diferente, que acompanhava o processo de superação do monumento convencional/figurativo que fora acontecendo durante todo o século XX, e a progressiva expansão do campo de atuação do artista, no conceito de "vitalização" do espaço, já posto em prática em Olivais Sul, por exemplo. [parte 4 - Olivais Sul]

Em face do que se conhece das outras propostas, e do desenvolvimento ulterior deste processo, pode supor-se que terá sido a presença desse elemento de estatuária clássica a ditar a escolha desta proposta por parte do júri. Era a mais clássica, em termos de estatuária, de entre os quatro projetos vencedores na primeira fase do concurso. O mesmo não acontecia com o tratamento plástico do espaço envolvente, que desde logo é alvo de críticas e hesitações por parte do júri.

Uma das declarações de voto[536] feitas aquando da segunda prova do concurso (prova final) seria reveladora do rumo tomado pelos decisores relativamente ao projeto. O arquiteto Mário Monteiro Martins, que viria a conduzir o processo de execução do monumento, fazia críticas duras ao tratamento formal do plinto e à "vitalização" da base e espaço envolvente do monumento. Relativamente ao primeiro, aconselhava uma "*maior unidade*" formal e de colocação de materiais. Quanto à segunda, apesar de reconhecer que o projeto evidenciava ter sido levada em conta a escala do local, e de concordar com a "*intenção dos projetistas*" apontava aquilo que considerava uma falta de "*um sentido de organização e convergência*". Por outras palavras, o arquiteto aconselhava desde logo aos autores uma revisão formal do espaço envolvente tal como tinha sido projetado[537]. O desenrolar da execução impediria na verdade qualquer reformulação deste projeto.

A truncagem do monumento e a execução da estátua.

Os trabalhos de execução do monumento arrancaram, acompanhados pela DSU – Direção de Serviços de Urbanização - 4ª Repartição[538]. Talvez o facto de ter sido Mário Monteiro Martins, arquiteto chefe desta 4ª Repartição [Divisão de Planeamento Urbanístico] o técnico incumbido de coordenar a realização do monumento[539] tenha impedido a concretização do projeto como se apresentara a concurso, mas é legítimo recordar que, por outro lado, toda a anterior linha de argumentação na CML tivesse

sido no sentido de dotar a cidade de uma "*nova estátua*", que sempre se entendeu no seu sentido mais clássico.

E foi precisamente à realização da estátua, apenas dependente do escultor António Duarte que se deu "*andamento imediato*" em Setembro de 1971[540]. No decorrer do seu trabalho o escultor foi acompanhado pelo presidente da CML, que visitou duas vezes o seu atelier[541]. Trabalho longo e moroso, que tardaria meses e levaria o escultor a queixar-se publicamente do excesso de trabalho e da dificuldade em terminar atempadamente a estátua do taumaturgo[542] e só a 15 de Junho a estátua na dimensão definitiva, era dada por terminada[543].

Se desde o primeiro momento o arquiteto Mário Martins mostrara o seu desagrado relativamente ao tratamento plástico do espaço envolvente, havia também uma reformulação do traçado viário da praça em curso, que talvez o inviabilizasse. Os atrasos na execução da estátua e os atrasos devidos aos trabalhos de alteração de trânsito na praça, impossibilitaram a inauguração do monumento na data inicialmente prevista de 13 de Junho de 1972[544]. Adiada para 4 de Outubro de 1972, a inauguração fez-se então, mas apenas da estátua e do seu plinto, despojados de todo o tratamento do espaço envolvente[545].

Com efeito, e não sem alguma má-fé, a CML hesitou desde o primeiro momento em promover a execução dos blocos de mármore que, no projeto, se distribuiriam em torno do monumento. Esta situação terá levado o escultor, a 15 de Novembro de 1971, a pressionar a CML a adjudicar à firma que havia realizado o orçamento, a sua realização.

> "*Permitimo-nos lembrar a V. Exa. que para consumação desse desejo (inaugurar monumento na data prevista) se nos afigura imprescindível os serviços competentes da CML adjudicaram à firma que forneceu orçamento (…) a realização do pedestal e blocos circundantes em mármore, trabalhos que reputamos, pela sua delicadeza e qualidade difíceis de executar no prazo previsto*"[546].

Diligências sem êxito, todos estes elementos ficariam por concretizar, como se de uma intenção oculta e não assumida à partida perante os autores do projeto, mas gradualmente apresentada como inevitável dadas as alterações de trânsito, ao longo das várias "*visitas conjuntas dos serviços*", as reuniões dos serviços camarários envolvidos com os autores.

Nestas reuniões foram sucessivamente impostas alterações: um aumento de dimensão da base da estátua (inicialmente rejeitado de forma veemente por António Duarte)[547]; a redução significativa do diâmetro da base do plinto[548], bem como o abandono em definitivo do tratamento relvado do espaço envolvente da estátua[549], e sua substituição por pedra branca polida[550]. Sujeito às exigências do trânsito do local, cuja planta definitiva foi apresentada na primeira reunião, o projeto foi sendo progressivamente mutilado, até nada restar da ideia inicial, relativamente ao tratamento do espaço envolvente da estátua.

Todas estas alterações levaram o escultor a apresentar, a 15 de Junho de 1972, um novo

182

imagens 182 | Montagem e inauguração da estátua a Santo António, 4 de Outubro de 1972

estudo da integração da estátua e do seu pedestal[551]. Apesar do corte drástico no tratamento do espaço envolvente da estátua, a execução do plinto propriamente dito, composto por blocos de mármore branco e ruivina, manteve-se formalmente muito semelhante ao que havia sido proposto no projeto, o que, na ausência dos restantes elementos, parece algo gratuito e descontextualizado, opinião recente de Antero Ferreira[552].

Se os volumes do plinto se mantiveram muito semelhantes ao projeto inicial, as inscrições a figurar no plinto foram ainda alvo de inquirições e indagações, num processo que se arrastou bastante no tempo[553]. À leitura das legendas davam os serviços camarários grande importância, sendo a única justificação para a criação de passagens subterrâneas de peões que permitiriam um contacto direto com o monumento, nunca concretizadas.

Privado da sua função de espaço de permanência, o projeto ficara irremediavelmente truncado[554].De nada serviu a indignação dos autores. Extirpado do que à CML não interessava, o monumento ficara novamente reduzido à sua condição de "estátua" e o arquiteto autor abdicaria inclusivamente de parte dos seus honorários, por não ver realizada a sua parte do projeto[555]. Entretanto arrancavam em meados de agosto os trabalhos de realização da estrutura de suporte, armação das pedras, e finalmente a montagem da estátua no local, a partir de 18 de Setembro[556]. [imagens182]

A inauguração do monumento teve lugar a 4 de Outubro de 1972, às 11horas e 30 minutos. Envolta na bandeira da cidade e rodeada por uma passadeira vermelha a estátua terá sido descerrada na presença de inúmeras personalidades, autoridades civis e eclesiásticas[557].

O professor Gama Caeiro, presidente do júri do concurso e orador oficial da cerimónia dava então voz ao pensamento camarário sobre a homenagem ao Santo[558]. No seu discurso inflamado, enfatizava as "*raízes portuguesas*" do pensamento universal do Santo, estabelecendo um paralelismo entre a sua vocação missionária e o que viria a ser, séculos mais tarde, o império colonial português.

Invocando a importância do culto ao passado "*para compreender o que fomos e projectar o que seremos*" o professor Gama Caeiro justifica a pertinência da homenagem, que personificava a benignidade da ação portuguesa no mundo, numa atitude que certamente não era alheia ao desgaste provocado pelo arrastar da guerra colonial havia mais de uma década.

A figura religiosa de grandes dimensões, verdadeiro marco urbano no sentido canónico, vinha por outro lado reforçar a intensa simbologia religiosa que impregnava o bairro através de várias designações toponímicas ou nos nomes dados aos equipamentos[559].

É interessante constatar como o Santo António vem contrariar, com a sua proposta conservadora, o arrojo dos edifícios que entretanto se tinham construído para delimitar a praça. Embora outros destinos se tivessem pensado para esta homenagem, devendo-se a escolha deste local à determinação de um presidente da CML, interessado em monumentalizar a cidade no seu todo, a obra cumpria um desígnio do plano de urbanização: era a pontuação urbana que faltava à grande praça.

vi. conclusão

Lido o bairro nas suas várias fases evolutivas, e no seu estádio consolidado, já no termo do período em estudo, torna-se bem visível o seu carácter de "*parte de cidade*", ou de "*complexo ser vivo*" como desde o início era descrito. Acompanhada a sua evolução no decurso de cerca de vinte anos, constata-se a prevalência de muitas das premissas lançadas com o plano de urbanização, realizado em 1945 por Faria da Costa, arquiteto urbanista de formação e técnico do Município, embora o seu processo de edificação, bastante dilatado no tempo, tenha conduzido a soluções arquitetónicas e urbanas insuspeitadas no início do processo.

Se o plano, no seu ecletismo, já incorporava propostas e soluções modernas - como o zonamento ou a unidade de vizinhança - estas mascaravam-se de algum modo sob a aparência clássica que o sistema de grandes artérias e praças, ou a quadrícula regular dos quarteirões sugeriam e que a feição arquitetónica das primeiras casas de renda económica e limitada corroborava. A viragem para a década de 1950 trouxe a assunção plena dos enunciados modernos nos equipamentos escolares promovidos pelo Município e em algumas unidades de urbanização[560], num processo a que o próprio autor do plano, Faria da Costa, não foi alheio.

Efetivamente, ao longo da construção do bairro de Alvalade pode ver-se como o presidente Salvação Barreto e parte dos serviços municipais [DSUO] abandonaram o ideário que inicialmente caracterizava as edificações do bairro, passando a confiar muitas das encomendas de escolas, mercados e conjuntos habitacionais a arquitetos modernos. Como se viu, estas opções não eram consensuais na CML e o próprio presidente enfrentava por vezes a crítica aberta dos sectores mais conservadores do Município[561].

Essa adoção das propostas modernas fez-se, no entanto, em edifícios e áreas bem delimitadas no espaço do bairro que se adaptaram, sem alterações de maior, às linhas mestras do plano de urbanização. Tratava-se de edifícios e de unidades de urbanização cujos projetos de arquitetura foram diretamente conduzidos pelos serviços municipais.

Essa centralização e controle dos processos de urbanização e edificação por parte da CML - mesmo quando a responsabilidade da construção se transfere para os privados – constituem, juntamente com a força e versatilidade do plano de urbanização, a chave para a leitura do bairro em todos os seus aspetos. Permitiram, por exemplo, que durante a sua edificação, Alvalade incorporasse vários programas [casas de renda económica, de renda limitada ou livre] e modalidades de construção [construção lote a lote com projeto avulso vs. construção com projeto fornecido pela CML integrando ou não conjuntos maiores], sem grandes desvios em relação ao inicialmente estipulado. Possibilitaram também que muita produção arquitetónica inicial [casas de renda económica e primeiras de renda limitada] se arrastasse ao longo do tempo sem alteração dos padrões formais, coexistindo embora com propostas urbanas e arquitetónicas modernas.

Alvalade é assim um somatório de afirmações e experiências urbanas e arquitetónicas diversas, que seguem as linhas definidas pelo plano de urbanização e se articulam entre si sob a batuta dos serviços municipais. De entre as três unidades estudadas, Alvalade é porventura a mais complexa e multiforme, na variedade dos seus espaços

públicos, na diversidade de soluções arquitetónicas, e na prodigalidade de equipamentos e serviços.

Nesta trama de propostas urbanas e arquitetónicas diversificadas, as intervenções artísticas públicas, surgiram em vários momentos, refletindo - quer nas suas qualidades intrínsecas, quer no diálogo com o espaço urbano e arquitetónico - a génese e a evolução do próprio bairro.

Estas intervenções são desde logo condicionadas pelo carácter eclético do plano de urbanização, na contraposição que estabelece entre interior e exterior das células, com os diferentes paradigmas urbanos que adota em cada um desses universos. São também influenciadas pela lógica hierárquica do plano, que diferencia a habitação livre da subvencionada, agenciando-as no espaço segundo critérios de demarcação social.

Da confluência destes vectores contidos no plano de urbanização - a dualidade interior-exterior das células e a hierarquização social do espaço - ressaltam inequivocamente zonas de centralidade e maior interesse, como que predeterminadas para acolher intervenções artísticas: as grandes praças, no exterior das células. Na lógica da cidade tradicional as eventuais intervenções artísticas nestes locais aproximar-se-iam muito provavelmente da grande estatuária urbana, ou estariam relacionados com os importantes equipamentos para ali previstos - o "*centro cívico*" e o "*centro social*".

Mas, além desta ênfase nos espaços mais formais do bairro, o plano de urbanização fundamentava-se ainda numa outra importante premissa, com consequências (ainda que indiretas) nas obras de arte pública: o conceito de unidade de vizinhança. De acordo com aquele princípio orientador, a escola primária era o elemento central, e foi tomando como centro este equipamento e ponderando os percursos máximos admitidos para as crianças que o frequentariam, que se definiram as oito células em que o bairro se articula. Mas, se no interior das células não se poderia inicialmente adivinhar qualquer pontuação artística - nem nos seus espaços livres, nem nas casas de renda económica, a modalidade de habitação prevista - mais tarde, e em virtude de uma disposição municipal relativa à inclusão de "motivos decorativos" nos edifícios promovidos pelo Município [o muito referido despacho de março 1954], o grupo escolar primário viria a ser o veículo de entrada da obra de arte pública nesse universo. Eis como algumas premissas do plano de urbanização se podem revelar determinantes para o surgimento de arte pública no decurso do processo de edificação.

O plano de urbanização condiciona, ainda que indiretamente, o surgimento de arte pública, ao insinuar determinados locais para a sua colocação no espaço, ou determinando a provisão e agenciamento de equipamentos que poderão ser alvo de uma pontuação artística posteriormente. É durante a edificação do bairro, com todas as tensões nos diversos modos de conceber arquitetura e pensar a cidade, que a obra de arte pública vai surgir, ao serviço de intenções várias e não totalmente previstas pelos poderes públicos.

É interessante ver como as sugestões de monumentalidade implícitas no plano - as grandes praças no bairro, destinadas a acolher edifícios de equipamentos e serviços – se traduzem primeiramente na expressão arquitetónica, sempre marcante, dos edifícios que as delimitam, qualquer que seja o paradigma arquitetónico em causa: veja-se a igreja de S. João de Brito no largo Frei Heitor Pinto; o conjunto de blocos reentrantes no

cruzamento entre avenida de Roma avenida dos Estados Unidos da América ou os blocos em Y na praça de Alvalade. Numa fase posterior, verifica-se que apenas um destes espaços de vocação monumental acaba por atrair uma pontuação artística consonante com a lógica da cidade tradicional – uma estátua clássica - cumprindo de algum modo um desígnio do plano de urbanização.

Em 1972 levanta-se um monumento a Santo António na praça de Alvalade, truncando um projeto muito mais ambicioso do escultor António Duarte e do arquiteto Carlos Antero Ferreira. [tabela geral de obras 99] Passados vinte e sete anos sobre o plano de urbanização, este Santo António em versão clássica respondia, com "acerto", à proposta urbana que aquele lançara.

Curioso é verificar que, enquanto a arquitetura dos blocos em Y ali edificados, reconfigurando o espaço da praça, já tinha contrariado aquela intenção clássica, a abordagem escultórica, posterior, mantém-se fiel ao ideário tradicional. É uma representação figurativa, elevada sobre um grande pedestal, e cuja implantação urbana segue o clássico modelo da estátua erguida no centro geométrico da praça, oferecendo às grandes artérias que nela confluem, os seus aspetos privilegiados. Nem sequer se pondera uma implantação descentralizada da estátua, solução também possível de acordo com o urbanismo formal que informava o plano de urbanização.

O caso é bem revelador do desfasamento entre os sectores municipais mais atualizados [DSUO – Direção de Serviços de Urbanização e Obras] e o peso do conservadorismo no tocante à arte pública, quando esta se destinava ao exterior e em particular quando se tratava de uma obra monumental [CMAA – Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, a entidade chamada a pronunciar-se sobre obras de arte pública de significativa dimensão].

Apesar da ideia de levantar o monumento ao santo padroeiro da cidade remontar pelo menos a 1959, a escolha de Alvalade só se decide nos últimos anos do regime, em 1972, e por vontade expressa do presidente da CML, então Fernando Santos e Castro. Não deixa de ser sintomático que aquela praça clássica e incomodamente vazia fosse escolhida para a estátua de grandes dimensões com que se queria monumentalizar a cidade: Alvalade considerava-se plenamente parte de Lisboa e a feição clássica daquele enquadramento urbano convinha às estéticas e aos valores conservadores do Município, naquele momento específico.

Bem revelador do entendimento que naquele momento se fez da ideia de arte pública, foi precisamente o apagamento de que foi alvo a restante parte da proposta de Antero Ferreira e António Duarte. Além da estátua, esta proposta consistia numa intervenção mais diluída no espaço da praça, através da sua modelação e tratamento plástico, e que teria dotado o bairro de um local para estar e meditar.

O levantamento da estátua ao Santo, e o que esse ato significava como retoma de uma linguagem clássica na obra de arte pública é, contudo, um episódio isolado e posterior ao hiato de tempo abrangido pela tese, sendo apenas estudado por se considerar o cumprimento tardio de um importante desígnio do plano de urbanização. Dentro da baliza temporal desta pesquisa, as várias obras de arte que pontuam os espaços e edifícios de Alvalade denunciam um percurso diverso e variado, que conhece momentos de afirmação e superação dos formulários tradicionais.

A despeito de albergar grande variedade de equipamentos e serviços, e de se pretender que fosse "*parte de cidade*", talvez o bairro de Alvalade, "*uma zona de carácter geral residencial*", como era descrito na memória descritiva, não se considerasse suficientemente digno para acolher intervenções artísticas nos espaços públicos. Só tardiamente, com o levantamento do referido monumento a Santo António em 1972, se reconhece uma das suas praças como um espaço de representação da própria cidade.

Apesar de algumas intenções não concretizadas[562] e pontualmente referidas nesta conclusão, a arte pública de Alvalade surge sempre vinculada com a arquitetura, não havendo exemplos autónomos - de escultura de vulto ocupando o espaço público - dentro do período estudado[563]. A obra de arte pública surge portanto diretamente relacionada com os equipamentos promovidos pelo Município (ou por outras instituições públicas como o MOP), ou nos edifícios de habitação – quer em unidades de urbanização de promoção municipal, quer em projetos avulsos de particulares, os chamados "prédios de rendimento". Em cada um dos casos, as soluções são, como seria de esperar, bem diferentes em intenção e alcance artístico. |ver linha de tempo, anexo 4|

Excluindo as pedras ou escudos de armas que surgem nos grupos escolares primários das células 1 e 2 [tabela geral de obras 59-62], as primeiras obras de arte pública no bairro de Alvalade surgem em 1950 e são os dois relevos da escola técnica elementar Eugénio dos Santos, adossados às fachadas confinantes com a avenida de Roma. [tabela geral de obras 71-73] Tratava-se de um edifício pioneiro, a nível nacional, do programa do ensino técnico elementar implementado em 1947-1948. Não previsto o edifício no plano de urbanização, a solução arquitetónica encontrada é de algum modo afim ao espírito que lhe presidiu, na sua mistura de referências clássicas com uma lógica de intervenção moderna.

Os dois relevos de Álvaro de Brée, tematicamente relacionados com a própria escola – a representação do seu patrono e das matérias nela leccionadas - servem-se de uma linguagem figurativa e estão classicamente orientados para a avenida de Roma. No entanto, sintoma de uma mudança na conceção arquitetónica e na sua crescente racionalização, as fachadas em que se encontram são laterais. A adaptação de um programa tipo predefinido ao terreno disponível tinha resultado numa disposição menos convencional do edificado, que oferece a uma rua secundária a fachada principal. Entre pontuar essa entrada principal do edifício, ou garantir a visibilidade a partir da grande avenida, opta-se pela segunda hipótese. A obra de arte privilegia a relação com o espaço urbano em detrimento do suporte arquitetónico.

Depois da inicial aparição destes elementos artísticos no primeiro estabelecimento escolar não primário construído pelo MOP no bairro de Alvalade, a arte pública que se poderá avistar das ruas de Alvalade nos anos seguintes estará essencialmente vinculada a projetos de habitação de construção particular, com ou sem projeto fornecido pelo Município. Com efeito, é com a construção privada, prevista no plano apenas junto das grandes artérias, mas a quem o Município passa depois a confiar quase toda a produção da habitação do bairro, sujeitando-a embora aos projetos arquitetónicos por si fornecidos, que surgirão obras de arte pública, geralmente adossadas nas fachadas.

Como se referiu, apesar das grandes inovações programáticas e contributos modernos contidos no plano de urbanização se repercutirem essencialmente no interior das células, não foi aí, nas unidades de casas de renda económica construídas pelo Município, que surgiu a pontuação artística: as suas fachadas testemunhavam a austeridade do projeto tipo, e não se considerava qualquer forma de diferenciação externa. A participação dos artistas acontece portanto, quer em programas seriados, que se relacionavam com as unidades de urbanização de promoção municipal – casas de renda limitada, essencialmente - quer avulsamente, ao gosto dos construtores de "prédios de rendimento".

Em Alvalade, as intervenções artísticas diretamente vinculadas à habitação parecem ter feito a sua aparição num dos primeiros conjuntos habitacionais a evidenciar a aderência aos postulados modernos: a unidade residencial de casas de renda limitada projetada pelos arquitetos Orlando Avelino e Joaquim Ferreira na célula 8, com projeto de 1949. [tabela geral de obras 24-34] Tratava-se da primeira unidade em que se convocava explicitamente a participação de um artista: arquitetura moderna e integração da obra artística revelavam aqui um primeiro vínculo, apesar da formulação ambígua da obra artística e da sua articulação com o espaço.

O artista escolhido foi o jovem António Paiva, que executou um conjunto de relevos de cimento avermelhado, de temática hermética, que pontuam as empenas laterais dos edifícios, como que compensando o seu despojamento no plano arquitetónico. Uma leitura da sua relação com a rua evidencia no entanto uma intenção clara de privilegiar a sua articulação com os espaços urbanos, no sentido mais tradicional.

A rua-corredor mantinha aqui o seu poder de atração das intervenções artísticas, como se havia verificado na escola Eugénio dos Santos. Estes relevos, que regularmente pontuam a rua Guilhermina Suggia no seu lado nascente, só por força das circunstâncias se alojam nas empenas de topo: o imperativo era o de marcar a própria rua. Corroborando essa lógica de pontuação urbana, os relevos foram tematicamente concebidos em pares, e dispostos de modo a emoldurar a entrada dos logradouros - as áreas verdes resultantes da disposição perpendicular à via do edificado -, e não os quarteirões fechados, com que aqueles logradouros intercalavam. Validando ainda este princípio de agenciamento da obra de arte que favorece o efeito da composição urbana em vez de se relacionar com o edifício enquanto suporte arquitetónico, há a assinalar o facto de os remates norte e sul desta artéria estarem bem marcados pela presença de intervenções similares também do lado poente, gerando pares de relevos à entrada e saída da rua.

Ainda em resposta ao critério da visibilidade a partir da rua, outros edifícios deste mesmo conjunto, mas confinantes com a avenida do Aeroporto, atual avenida Almirante Gago Coutinho, apresentam nas entradas principais os primeiros revestimentos de azulejo padronado do bairro, concebidos por "Ant. Duarte" e executados na fábrica Viúva Lamego. [tabela geral de obras 35]

O conjunto, quer na arquitetura dos edifícios, quer no desenho urbano que estes configuram, quer ainda na obra de arte que os acompanha, revela pois um estádio de transição para uma adesão mais assumida ao ideário moderno, que se revelará em projetos como o bairro "das estacas". Nessa unidade a arte seria novamente convocada, acompanhando de perto o espaço residencial, uma vez que se pensaram esculturas

para os seus logradouros. A ideia não passou, no entanto, de uma intenção sem consequências práticas.

Pouco tempo depois, outras intervenções surgem em edifícios residenciais, mas agora descomprometidas com programas de conjunto: muitos dos prédios de rendimento que se começam a edificar no início da década de 1950 na avenida de Roma, e posteriormente na avenida do Brasil e dos EUA, ostentam relevos e esculturas: os famosos e tão criticados "entalados". [tabela geral de obras 2-23] Estas intervenções, que por vezes se justificam como resposta a uma eventual obrigação camarária, embora não haja prova documental desse requisito[564], são geralmente consideradas mais decorativas que artísticas. Efetivamente, estas intervenções variam em forma e qualidade, como variam os projetos arquitetónicos dos edifícios em que se encontram, apenas submetidos a regulamentos genéricos de construção.

A sua articulação com o suporte arquitetural é simples: situam-se na fachada principal, quase sempre encimando a porta de entrada, ou ladeando-a, de modo a reforçar a simetria que normalmente já a caracteriza. Os "entalados" respondem a uma necessidade sumptuária – evidenciar o maior nível de renda cobrado em relação aos demais edifícios - e é uma vez mais o princípio da visibilidade que comanda o agenciamento da obra no edifício. Diferentemente dos casos anteriormente comentados, aqui a própria arquitetura já oferece à rua a sua fachada principal, de representação, pelo que desenho urbano, arquitetura e intervenção artística revelam grande sintonia de intenções.

A avenida de Roma, uma das grandes artérias do bairro, é um caso paradigmático. Rua-corredor no sentido canónico do termo, era consignada pelo plano de urbanização a habitação não subvencionada. Esta importante premissa do plano aliava-se ao estipulado no RGCU, regulamento anterior à fundação do bairro, que a considerava uma avenida da maior importância na cidade (como a avenida da Liberdade, por exemplo) e impunha a obrigatoriedade de serem arquitetos a conceber os seus edifícios. E com efeito, embora o cânone português suave já se tivesse abandonado[565], os edifícios que se construíram na avenida de Roma ao longo da década de 1950 ainda se pautavam por essa intenção de representação, ao serviço da qual concorriam os ditos "entalados".

Oscilando bastante na sua ambição artística, este conjunto de pequenas intervenções, alinhadas como quadros de uma exposição ao longo da avenida, demonstra uma vez mais o poder de atração da rua-corredor relativamente à obra de arte pública. Demonstra também como a este modo de edificar, parcela a parcela, correspondem intervenções também esporádicas e avulsas.

Surgindo por mão de escultores e canteiros, e mais ao gosto dos construtores civis do que dos arquitetos – o projeto de arquitetura geralmente prevê estas intervenções, mas não as define – os "entalados" trazem para o espaço da avenida um imaginário vagamente relacionado com a fertilidade, com a família, ou com mitologias pagãs, embora convoque também, surpreendentemente, o tema da "construção", como que homenageando a própria edificação do bairro. [tabela geral de obras 12]

Por não se considerarem obras de arte de pleno direito, todas estas pequenas intervenções escapavam às instâncias avaliadoras da produção artística da capital – a CMAA – e os serviços municipais viam-se inclusivamente incapacitados para intervir *a*

posteriori em situações que não eram do seu agrado, como demonstra o caso do atentado ao pudor perpetrado pelo "*homem da marreta*", o acrotério que o escultor António Santos executou para o topo de um edifício de Cassiano Branco em 1953. [tabela geral de obras 10]

Porventura a maior concentração de "entalados" na cidade, o conjunto de intervenções da avenida de Roma imprime àquela artéria um cunho próprio, bem característico e demarcado no bairro. É ainda curioso notar que também aqui, sempre que existe a repetição de um projeto - alguns pequenos conjuntos de lotes, de promoção municipal ou particular, apresentavam projetos idênticos -, estas intervenções artísticas acompanham esse mesmo princípio de repetição, e geram nexos temáticos – as quatro estações, o par homem/mulher, etc. – imitando a lógica da intervenção seriada que acontece nas unidades de urbanização de maior dimensão. [tabela geral de obras 5-18, 13-14]

Além desta produção estritamente residencial, vinham sendo construídos os equipamentos, estabelecimentos e serviços necessários à vida do "*complexo ser vivo*" que se pretendia edificar em Alvalade. Alguns destes edifícios acolheram também intervenções artísticas que foram dotando de sentido o bairro.

Em 1953 concluía-se o cinema Alvalade, marginando essa mesma avenida de Roma e na proximidade da escola técnica elementar já referida. De promoção particular, havia no seu interior um grande mural da pintora Estrela Faria, apenas avistado pelos frequentadores do cinema. [tabela geral de obras 92] Dois anos depois, em 1955, inaugurava-se o grande equipamento religioso do bairro, a igreja S. João de Brito, cujo projeto do arquiteto Vasco Regaleira se pode considerar o epítome da sua cruzada contra a arquitetura moderna. O edifício, de feição marcante numa das mais importantes praças do bairro, o largo Frei Heitor Pinto, e também na avenida da Igreja que nele desemboca, incluía larga participação de artistas no seu interior. No que concerne ao espaço público, a sua fachada principal ostenta sobre a porta de entrada um escudo de significado religioso e autor anónimo e uma escultura de Joaquim Correia representando o patrono da igreja. [tabela geral de obras 76,77] Tratava-se da primeira escultura de vulto no espaço de Alvalade, embora distanciada do plano do chão e inserida num suporte arquitetónico.

Entretanto, o despacho do presidente de março de 1954, que tornava obrigatória a inclusão de "motivos decorativos" realizados por artistas, em edifícios de promoção municipal, começara a aplicar-se na cidade. Alvalade, então em plena construção, não foi exceção. Esta alteração nas práticas camarárias veio, como se referiu, matizar as premissas do plano de urbanização: as escolas primárias, que aquele documento orientador estipulava existirem no coração de cada célula, passam a acolher uma produção artística que lhe é especificamente direcionada.

Este era também o momento em que, na *segunda fase de construção* de equipamentos escolares promovida pelo Município com o subsídio do MOP, se enveredava decisivamente pela arquitetura moderna. É pois articulada com esta viragem de fundo, com todas as suas consequências estéticas e programáticas, que se inicia a prática sistemática de inclusão de "motivos decorativos" em equipamentos escolares municipais, abandonando-se definitivamente nestes edifícios o grande escudo ou pedra de armas municipal que pontuara as realizações anteriores.

No entanto, esta aparente conexão entre arquitetura e arte moderna nem sempre acontece de forma linear. Um certo desfasamento entre propostas arquitetónicas modernas e as obras de arte que nelas se colocam torna-se patente nas intervenções de Stela de Albuquerque nos grupos escolares célula 7 e 4 [tabela geral de obras 63-65] Os seus tipos académicos idealizados parecem efetivamente desajustados nos locais onde se encontram, situação que é mais sensível no grupo escolar da célula 7.

Aqui, a escultura - figura feminina e criança - tardiamente colocada em 1961, está manifestamente descontextualizada, não apenas pela expressão formal, mas porque se posiciona no topo de um talude, sobre um plinto obliquamente disposto e não suficientemente distanciado em relação ao edifício. Esta localização, que parece ter obedecido uma vez mais ao critério de visibilidade a partir das ruas, de cotas muito inferiores, que marginam o edifício, é no entanto algo desequilibrada e dificilmente terá resultado da sugestão do arquiteto.

Estas soluções podem contrapor-se às intervenções modernizantes de Maria Keil e Martins Correia (não realizada) no grupo escolar da célula 6 [tabela geral de obras 66,67], ou eventualmente às propostas de Menez para o grupo escolar da célula 7 [tabela geral de obras 70] que se adivinham muito mais afins ao suporte arquitetural.

É sintomático que parte significativa dos programas artísticos para estes dois grupos escolares tenha sido truncada. Não apenas a escultura de Martins Correia não se realizou, como o painel cerâmico exterior de Menez foi reprovado pela CMAA, por o considerar demasiado "abstrato". Em ambos os grupos escolares, realizaram-se apenas os revestimentos azulejares dos refeitórios no interior do edifício, longe dos olhares da rua e talvez por isso menos censurados pela CMAA.

Estas intervenções artísticas - as que foram possíveis nos grupos escolares de Alvalade, tendo em conta que noutros edifícios congéneres da cidade, como Vale Escuro, ou Campolide, a participação artística foi mais rica – parecem evoluir no sentido de um progressivo entrosamento da obra de arte no suporte edificado, ocupando em toda a extensão os muros e procurando uma correspondência com os volumes arquitetónicos.

É o caso dos painéis de azulejos dos refeitórios do grupo escolar da célula 6, de Maria Keil, onde a simplificação formal dos moinhos de vento e de bolas de sabão esbate a fronteira entre abstração e figuração, mas é também o caso dos esgrafitos murais do próprio arquiteto Palma de Melo no muro do recreio e nas paredes da escada, intervenções também "abstratas" e que só o facto de ter sido o arquiteto a fazê-las, e não um artista, terá possibilitado a sua execução diretamente na obra, sem passar pelo crivo da CMAA. [tabela geral de obras 68,69]

O desenho moderno e global dos espaços interiores e exteriores do edifício, seguramente influenciado pelo modernismo brasileiro, servia-se então da retoma, esteticamente atualizada, de materiais tradicionais como a calçada ou o azulejo. O convite aos artistas, tirando partido da disposição municipal estabelecida em 1954 servia essa ideia de enriquecimento plástico do espaço escolar.

Neste e noutros casos, os artistas foram provavelmente escolhidos pelo arquiteto e depois sugeridos aos serviços municipais, pelo que essa afinidade pessoal (e muitas vezes política), que se convertia facilmente em afinidade estética, será talvez a chave para entender a eficácia do diálogo entre arquitetura e arte, apesar dos entraves da

CMAA, nos grupos escolares edificados a partir da *segunda fase de construção*, na Lisboa da década de 1950.

Todos os grupos escolares primários de Alvalade, no centro das células 1,2,4,6,7 e 8 estavam concluídos em 1960. Destes seis edifícios, apenas os dois primeiros não contêm no seu interior e/ou exterior intervenções artísticas, mas sim os referidos escudos de armas que de alguma forma os antecederam. Além da escola técnica elementar não prevista no plano de urbanização, Alvalade dotava-se assim de todos os grupos escolares primários a que se tinha dado prioridade.

No ano seguinte concluía-se o primeiro dos liceus construídos no bairro, o liceu feminino D. Leonor, edifício pioneiro de um amplo programa de liceus a construir em todo o país. O projeto, do arquiteto Augusto Brandão, segue um programa tipo preestabelecido, mas fazia-se ponto de honra em conceber o espaço de forma racionalizada e "moderna", através da modulação dos elementos arquitetónicos. Por determinação superior do MOP e não por sugestão do arquiteto, o átrio do edifício recebeu um alto-relevo do escultor Soares Branco, que tinha por novidade o emprego de resina de poliéster, material recente na escultura. [tabela geral de obras 74]

Bastante mais tarde, em 1965, erguer-se-ia o liceu masculino Padre António Vieira, com projeto do arquiteto Ruy Athouguia. Seguindo embora o mesmo programa tipo que o liceu feminino, este edifício pautava-se por um desprendimento maior das suas condicionantes formais. Tratava-se agora da arquitetura como expressão poética, e já não estritamente funcional. Ali, porventura muito mais marcante do que a pintura mural de Estrela Faria [tabela geral de obras 75], confinada a uma parede existente no átrio, é o tratamento dado à espantosa rampa que conecta todos os pisos do edifício. Assimetricamente perfurado nas paredes que o delimitam, este elemento arquitetónico torna-se quase escultórico, pela sua presença de destaque no conjunto edificado e pelo ritmo irregular que os pequenos vãos lhe conferem.

Enquanto os edifícios de habitação e equipamentos iam povoando o bairro, os espaços públicos aparentemente vocacionados para acolher intervenções artísticas permaneciam "vazios", talvez por não se encontrar, dentro dos recursos disponíveis, obras que deles se considerassem dignas. Uma proposta de Stela de Albuquerque para o tanque do largo frei Heitor Pinto era por exemplo reprovada em 1957, pela CMAA. O seu estilo academizante e vagamente decorativo aceitava-se nas escolas, mas talvez não conviesse à monumentalidade monástica que a igreja de S. João de Brito imprimia no local.

Também outros equipamentos, que não os grupos escolares primários, iam recebendo ainda, nas suas entradas principais, os bojudos escudos de armas, tratados com aquela rudeza que supostamente seria a própria imagem das instituições, tão ao gosto do regime. Os muros exteriores do parque de jogos da FNAT, concluído em 1959, acolhiam dois escudos de armas da instituição, além de uma série de grandes relevos alusivos aos desportos no edifício principal do recinto. [tabela geral de obras 84-91]

No caso dos escudos de armas municipais, é interessante constatar como esse aspeto sólido e arcaizante resultava de uma reformulação recente do emblema municipal, que tomava por modelo uma barca medieval em detrimento das embarcações contemporâneas que até então tinham sido regra. Este era por exemplo o caso do

quartel do BSB, construído pela CML e concluído em 1958, com relevos do escultor José Farinha. [tabela geral de obras 79,80]

Com o passar do tempo, a arquitetura moderna dos equipamentos municipais deixa de consentir a presença desses escudos de armas nas fachadas principais, que são redesenhados e passam a estar adossados aos suportes dos mastros de bandeira, lateralmente deslocados em relação à entrada. É o caso da piscina do Areeiro, com um relevo do escultor José Farinha ou do próprio mercado de Alvalade Norte, concluídos em 1964. [tabela geral de obras 81-97]

Mas, enquanto por um lado persistia esta pontuação tradicional dos equipamentos públicos – a colocação do escudo de armas – que se adaptava cada vez pior à arquitetura moderna, decorriam paralelamente outras experiências no domínio da arte pública. Era novamente no contexto da produção municipal para o mercado das casas de renda limitada que surgia uma nova proposta. No troço central do lado norte da avenida dos Estados Unidos da América, na unidade concebida pelo arquiteto Joaquim Areal e Silva por volta de 1955, anunciavam-se em simultâneo novas relações entre uma arquitetura e arte modernas e uma exploração temática e formal inédita na cidade. [tabela geral de obras 44-55]

A implantação urbana desta unidade era semelhante a de outras da mesma avenida, condicionadas à partida por se pensar que seria uma grande artéria de circunvalação da cidade. Tratava-se de blocos de grande altura perpendiculares à via, que alternavam com outros, mais baixos, paralelos e recuados em relação a esta. Como noutros locais do bairro onde se aplicavam os princípios da Carta de Atenas, este agenciamento dos edifícios no espaço gerava uma sequência de logradouros ajardinados que foram então objeto de um cuidado tratamento paisagístico, também em sintonia com os ideários modernos.

Estes espaços retangulares, embora ladeados pelo convencional passeio que o plano de urbanização estabelecera, eram atravessados por caminhos pedonais oblíquos ou ondulantes em relação à ortogonalidade dos edifícios, e acolhiam zonas de repouso e parques infantis específicos para idades diferenciadas. Acentuando a fluidez na perceção do espaço, avistam-se através do vazamento do piso térreo dos edifícios, os logradouros em continuidade. Os percursos são menos predeterminados relativamente aos passeios lineares da rua-corredor tradicional e os grandes blocos paralelepipédicos prescindem definitivamente de fachadas de representação, tendo todas as suas faces a mesma importância.

É muito interessante ver como a participação artística prevista pelo autor do projeto se adaptou completamente a esta lógica arquitetónica e de implantação urbana. Além dos revestimentos azulejares padronados [tabela geral de obras 50-55], que preenchem tramos das fachadas em toda a sua altura, previa o projeto que um artista se ocupasse de um elemento incómodo: a caixa das condutas de esgoto ao nível do piso térreo. Ora este elemento, mais relacionado com a lógica interna do edifício do que com o nexo urbano, não se direcionava apenas para a grande avenida dos Estados Unidos da América, antes acompanhava os vários edifícios, sendo particularmente visível nas empenas de topo de cada conjunto.

O artista designado pelo arquiteto – note-se, uma vez mais, a importância desta escolha pessoal - o pintor (e também arquiteto) Carlos Calvet, vai conceber painéis de mosaico

de vidro diferentes para todos os muros que revestem as referidas condutas. [tabela geral de obras 44-49] Já não privilegia apenas as frentes sobre a avenida, mas intervém com igual empenho nas empenas que dão para a rua secundária que margina o conjunto no extremo norte. Este conjunto seriado de painéis representa efetivamente uma mudança significativa no modo de agenciar a obra de arte no suporte arquitetural e instaura uma diferente relação com o próprio contexto urbano. Neste caso concreto, a obra de arte pública deixa de privilegiar a grande artéria, a lógica urbana, mas prende-se essencialmente com a orgânica do próprio suporte arquitetónico.

Mas o conjunto de painéis mosaicados é ainda um caso paradigmático, por se tratar de uma proposta estética absolutamente diversa do que até então se tinha visto no espaço público da cidade. Abandonadas todas as alegorias, e praticamente descartada a figuração, os painéis de Carlos Calvet – que ocupam a totalidade da área a que se destinam - instauram na avenida dos EUA e na rua Silva Albuquerque um imaginário surrealizante, de evocações vegetalistas e pontualmente antropomórficas, e com uma paleta estridente, aliás correspondida pelos azulejos padronados de revestimento que o artista concebe para os mesmos edifícios.

Trata-se de uma intervenção única e sem continuidade no contexto da aplicação dos princípios da Carta de Atenas em unidades de urbanização de grande escala. Por exemplo, o conjunto que Jorge Segurado projetaria três anos depois para um dos troços da avenida do Brasil, é pontuado por dois grandes medalhões alusivos ao Montepio Geral, que marcam apenas a fachada confinante com a grande avenida. [tabela geral de obras 57,58] Cede-se portanto, novamente, à atração exercida pela rua corredor, contrariando a irreferencialidade da arquitetura moderna. Por outro lado, apesar do seu expressivo tratamento cerâmico, os medalhões com o tema do pelicano alimentando os filhos são claramente emblemas institucionais. Também a sua formulação plástica – inserta na moldura circular, demarcada e claramente isolada na fachada - obedece à mesma lógica dos escudos de armas.

Além das abordagens surrealizantes, também a arte abstrata, desde meados da década de 1950, marca presença discreta no bairro de Alvalade. Trata-se sempre de intervenções cerâmicas, e de um modo geral limitadas a contextos menos públicos, já que a CMAA era completamente refractária à abstração, como a já referida reprovação do painel exterior do grupo escolar da célula 8, de Menez - Maria Inês Ribeiro da Fonseca -, em 1960, tinha demonstrado.

No entanto, em 1958 e noutro contexto, a mesma pintora tinha podido executar uma série de painéis azulejares abstratos. Tratava-se de uma encomenda particular, para revestir os interiores da famosa pastelaria Vá-Vá, no cruzamento entre as avenidas de Roma e dos Estados Unidos da América. [tabela geral de obras 93] Como se referiu, estas obras surgem num contexto de atualização estética que se ia fazendo em alguns estabelecimentos comerciais de gosto cosmopolita espalhados na cidade - fora das áreas de que este estudo se ocupa - e onde a participação de artistas se faz com maior orçamento e com mais liberdade, aceitando-se por exemplo a abstração.

Pouco antes, em 1956, Cecília de Sousa tinha executado um revestimento azulejar integral, abstrato, do átrio de um prédio de rendimento, que se inseria, sem continuidade, numa unidade de promoção municipal. [tabela geral de obras 56]

E muito mais tarde, na viragem para a década de 1970, pode ainda descrever-se como abstrato o relevo cerâmico que Valadas Coriel executou para o complexo de ateliês dos Coruchéus – contrapondo-se ao painel azulejar figurativo de João Segurado num pátio interior do mesmo conjunto. [tabela geral de obras 82,83] É também o caso do mural cerâmico existente num dos espaços semiexteriores dos edifícios em Y, da praça de Alvalade, ou de outro grande painel cerâmico abstrato - embora "*inspirado nas luzes do palco*" - que ocupa na totalidade uma parede do átrio do teatro Maria Matos, executado por Maria Manuela Madureira. [tabela geral de obras 98,94]

Estes dois últimos exemplos, além de testemunhar a continuidade de uma produção abstrata, dão conta de como a obra artística continua a convocar-se para o espaço arquitetural, dentro da aceção de arte "integrada", para além do período de tempo abrangido por este estudo. Os edifícios em Y da praça de Alvalade, mas principalmente o inovador edifício do cinema Vox, teatro Maria Matos e hotel Lutécia, no seu programa plurifuncional, marcavam já um afastamento da ortodoxia moderna. E embora se abdicasse da simplicidade racionalista em prol de uma abordagem mais expressiva nos volumes e materiais, não deixava por isso de se considerar a participação de vários artistas no espaço arquitetónico.

Durante este período de análise podem desenhar-se algumas linhas de conclusão. Uma primeira, que se desprende destas últimas considerações, é a de que a obra que surge no espaço público vai refletindo a evolução que se processa no contexto mais restrito dos ateliês e pode relacionar-se com as fases em que a história da arte a cataloga: reconhece-se a figuração, o surrealismo, a abstração. Mas a proposta desta tese é a de encontrar, no contexto da produção da própria cidade, os nexos entre arte pública e as lógicas que subjazem à conformação do espaço. Viu-se como os princípios definidores do urbanismo e da arquitetura se repercutem na natureza das obras de arte, já pela própria configuração física dos espaços livres e edifícios, já pelo entendimento que arquitetos, urbanistas, artistas ou outros agentes têm das finalidades últimas da arte e da arquitetura.

Sem redundar em determinismos excessivos, viu-se como o espaço arquetípico da praça atraiu, tardiamente, um monumento clássico; como as ruas-corredor com edifícios de representação atraíram relevos nas fachadas principais, alinhados como quadros numa exposição; ou como a adesão aos ideários modernos começa em Alvalade a desintegrar essas lógicas urbanas tradicionais.

Quanto à relação que a arte pública mantém com o suporte, sente-se um progressivo entendimento da expressão artística como discurso sem limites no espaço, como intervenção que tende a cobrir na totalidade panos de parede ou a revestir integralmente espaços interiores. Esta total aderência da obra de arte ao suporte arquitetónico, ou mais tarde ao próprio espaço exterior, em diálogo expressivo com os seus volumes, responde uma lógica de plasticidade total que se aprofundará nos anos seguintes. Conduzirá a um desprendimento dos contextos e limites tradicionais da participação do artista no espaço da cidade e à diluição da obra em grande variedade de suportes.

Mas esta aceitação dos enunciados modernos parece ser também uma mudança no sentido de um maior cometimento do artista e do arquiteto com uma função social da arte e da arquitetura. Indagando as intenções ao serviço das quais o artista é chamado,

ao longo do tempo, a participar nos espaços e edifícios de Alvalade, estende-se um leque de possibilidades que vão da finalidade sumptuária, ao exercício plástico descomprometido no espaço, à assunção de uma finalidade social da arte, colocando-a por exemplo ao serviço das crianças.

Nestes casos evidencia-se, por outro lado, a importância da proximidade pessoal entre arquitetos e artistas, em particular na obra de arte pública vinculada à arquitetura. Nestes casos, talvez se possa apontar uma progressiva sensibilidade, por parte dos arquitetos, ao trabalho do artista, que passa a ser chamado a participar mais cedo, no decurso da construção do edifício, como o testemunho de Manuela Madureira demonstra. Este sentimento parece estar por um lado relacionado com afinidades pessoais, estéticas e políticas entre arquitetos e artistas, mas prender-se-á, certamente também, com a compreensão dos processos de colaboração como processos continuados e que necessitam de tempo de amadurecimento, de reflexão e de troca de ideias. Como se verá, os aspetos chave que aqui se entreveem, são vetores de continuidade nos anos seguintes.

3 Olivais Norte

i. introdução

Prossegue-se neste capítulo o estudo da conceção e edificação de uma unidade residencial, procurando entender como se entrelaçam os pressupostos no plano urbanístico com as propostas arquitetónicas concretas e finalmente com a contribuição dos artistas na conformação do espaço.

Neste capítulo estuda-se Olivais Norte, unidade de pequena dimensão e exclusivamente residencial, e portanto consideravelmente diferente do bairro de Alvalade, cuja área é mais de cinco vezes maior e que foi pensado para acolher comércio e serviços diversificados e mesmo alguma indústria em áreas limitadas.

Experiência piloto de uma operação mais ampla, que viria a ser Olivais Sul, a unidade de Olivais Norte foi urbanizada e edificada como uma afirmação de princípios da Carta de Atenas, constituindo a mais fiel tradução daquele documento doutrinário na cidade de Lisboa. Pela rutura que Olivais Norte operou com o espaço urbano até então conhecido, e pela proposta radicalmente nova que instaura no espaço envolvente, faz-se um breve excurso no bairro da Encarnação que, na contiguidade, se configura como antítese deste modo de conceber o espaço e que se crê oferecer um elucidativo contraponto à proposta em estudo.

Tal como no capítulo anterior, far-se-á uma leitura desde a "fundação" desta unidade residencial até à sua conclusão. Na análise de Olivais Norte, no entanto, não se concede o mesmo destaque ao processo de edificação, por este se ter desenrolado de forma concentrada no tempo e nos agentes envolvidos, e sem afastamento significativo do estipulado no estudo-base de urbanização[1].

Definido, nas suas linhas gerais, pelo GEU – Gabinete de Estudos de Urbanização, o estudo-base de Olivais Norte não seria alterado pelo gabinete que assumiu a construção da unidade, o GTH – Gabinete Técnico de Habitação, após o reenquadramento legal entretanto operado [Decreto-lei nº 42454].

Procura-se novamente entender as ideias que orientaram a urbanização da unidade e o modo como se deu corpo a esse programa. Para o efeito, segue-se de forma mais sintética o quadro usado para Alvalade, considerando aspetos como a distribuição dos sistemas viário e pedonal, a distribuição da habitação e dos equipamentos. São levados em conta alguns equipamentos fora do perímetro da unidade - como os mercados do bairro da Encarnação, planeados para dar resposta às necessidades das populações desta unidade, ou as piscinas dos Olivais, de interesse mais geral - que viriam também a acolher intervenções artísticas.

Dá-se particular importância à distribuição dos espaços públicos no plano de urbanização, e ao modo como depois são tratados no plano de espaços livres, por se considerarem centrais ao novo entendimento do espaço da cidade promovido pela Carta de Atenas.

esc: 1/15 000

3

planta de localização 3 | Olivais Norte, o bairro e a cidade

No tocante à edificação da unidade e aos projetos dos equipamentos ver-se-á como os arquitetos responsáveis assumiram definitivamente uma linguagem moderna e como a conciliaram, uma vez mais, com a obrigação superiormente imposta da inclusão de obras de arte, decorrente do despacho de 20 de Março de 1954. No subcapítulo dedicado à participação de artistas em Olivais Norte, abordam-se especificamente as obras de Laranjeira Santos para os mercados da Encarnação e de Maria Manuela Madureira para as piscinas dos Olivais.

Retomando o processo de edificação da unidade, ver-se-á também como se distribuíram os projetos de habitação por equipas de arquitetos, sem grande autonomia face aos ditames do estudo-base. A colaboração com artistas plásticos não ocupava o espírito destas equipas que não procuraram pô-la em prática, concentrados que estavam na exploração de novas tipologias habitacionais no âmbito do racionalismo internacional.

Do variado panorama de arquitetos e suas realizações há a excetuar a equipa de Nuno Teotónio Pereira, cujas obras para Olivais Norte marcam uma rutura com o espaço envolvente, quer em termos de pressupostos arquitetónicos e urbanos, quer por acolherem uma iniciativa inédita de colocação de obras de arte em edifícios de habitação social.

Estes edifícios caracterizam-se por uma proposta mais "orgânica" – usando um termo da época – e foram pensados de modo a proporcionar *espaços de transição* entre interior e exterior, conceito recentemente introduzido, que se considera pertinente aprofundar, uma vez que é precisamente nesse espaço peculiar que surgem as intervenções artísticas. Descreve-se, finalmente, de forma tão detalhada quanto possível a participação dos doze artistas que criaram obras para estes edifícios.

183

Olivais Norte ficha técnica

SUPERFÍCIE	40 hectares
POPULAÇÃO	8500 habitantes (prevista inicialmente)
DENSIDADE POPULACIONAL	cerca de 212 habitantes /hectare (prevista inicialmente)
GABINETES RESPONSÁVEIS	GEU – Gabinete de Estudos de Urbanização; GTH – Gabinete Técnico da Habitação
ESTUDO-BASE; PLANOS	GEU – Gabinete de Estudos de Urbanização - arquiteto Guimarães Lobato, com a colaboração do arquiteto Sommer Ribeiro e o arquiteto Pedro Falcão e Costa
PROJETOS ARQUITETURA RESIDENCIAL	Pedro Cid, Fernando Torres; Vasconcelos Esteves, Braula Reis e João Matoso; Pires Martins e Palma de Melo, Nuno Teotónio Pereira, António Freitas e Nuno Portas
PROJETOS ARQUITETURA ESCOLAR	Vítor Palla e Bento de Almeida
PROJETO ARQUITETURA, MERCADOS	Fernando Costa Belém
DATAS PLANOS	1955 [1º plano]; 1957 [2ºplano]; 1958 [3ºplano]
DATAS CONSTRUÇÃO	1957 [arruamentos]; 1960 [arquitetura]
DATAS OCUPAÇÃO	1960
ARTISTAS	António Alfredo; João Lopes Segurado; Lima de Freitas; Rogério Ribeiro; António Lino; Fernando Conduto; Maria Keil; António Paiva; Jorge Vieira; Vasco Pereira da Conceição; António Charrua; Querubim Lapa [Laranjeira Santos; Maria Manuela Madureira, fora da unidade

imagens 183 | Olivais Norte, esquema de célula
quadro 3 | Olivais Norte, ficha técnica

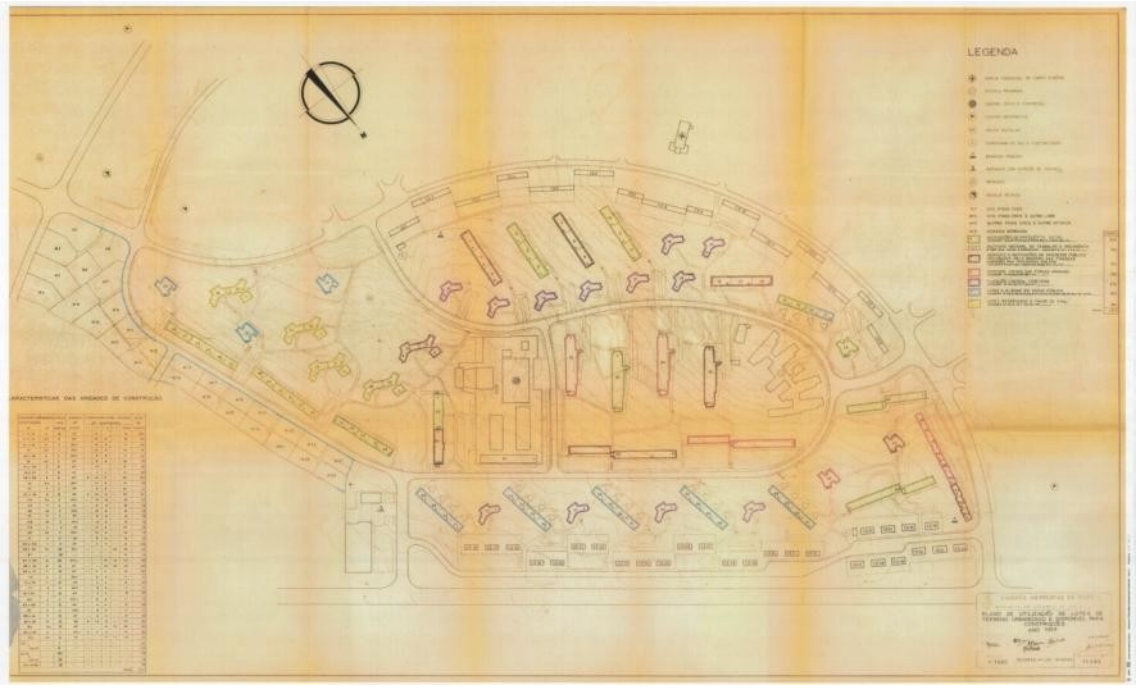
ii. enquadramento legal e urbanístico

A utilização da área dos Olivais para fins habitacionais, no âmbito da expansão da cidade a oriente, era uma ideia estabelecida no horizonte da atuação municipal desde a passagem de Duarte Pacheco pela presidência da CML entre 1938 e 1943. Os estudos elaborados por Etienne De Gröer[2], que culminariam no PDCL – Plano Diretor da Cidade de Lisboa [também designado por Plano De Gröer] em 1948, consideravam e propunham essa utilização para toda a área que compreende Olivais, bem como a zona onde se construiu entretanto o bairro económico da Encarnação, no sentido de fornecer alojamento económico aos trabalhadores das indústrias existentes na faixa oriental da cidade.

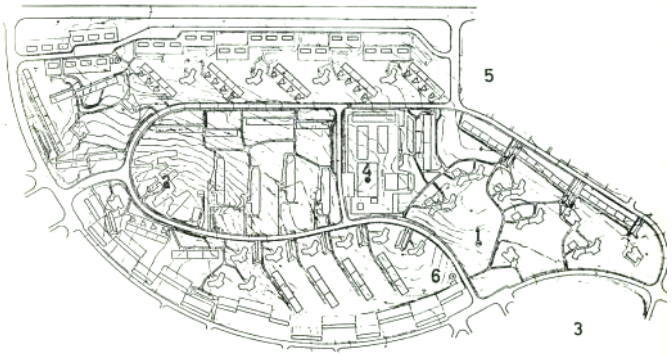
Apesar de apenas ter sido aprovado pela CML e nunca ter sido sancionado pelo governo, o Plano De Gröer orientou na prática e durante muito tempo a atuação da CML[3]. Seguindo os seus pressupostos, em 1951 a DSUO – Direção de Serviços de Urbanização e Obras – começava a estudar o aproveitamento desta zona para fins habitacionais de carácter social[4] e em 1953 esta mesma direção de serviços preparava efetivamente os elementos para o futuro plano dos Olivais[5]. |ver linha de tempo, anexo 4|

No ano seguinte criava-se o GEU – Gabinete de Estudos de Urbanização[6], no seio da referida DSUO, gabinete dirigido pelo engenheiro Luís Guimarães Lobato e onde se concentravam, além de arquitetos, engenheiros e arquitetos paisagistas[7]. Este novo organismo tinha como principal razão de existir a elaboração de um novo plano diretor para a cidade, que resultaria da revisão e atualização do PDCL de 1948. O PDUL – Plano Diretor de Urbanização de Lisboa, que viria a ser concluído por este gabinete em 1958, introduzia algumas alterações de fundo[8], embora corroborasse em grande medida a orientação geral do plano de 1948, designadamente em matéria de habitação e em particular no tocante à área dos Olivais.

Paralelamente aos estudos para a realização do novo plano diretor, o GEU ocupou-se de vários planos parciais de urbanização, de modo a acompanhar e orientar a expansão da cidade. Entre estas áreas urbanizadas pelo GEU[9] estavam, justamente, os Olivais. Acompanhando a própria lógica do PDUL em curso de execução, todo o programa de Olivais se concebeu já como uma área residencial autónoma em relação ao centro urbano, pensada numa escala metropolitana, abandonando-se o conceito de unidade integrada na cidade, como havia sido o caso de Alvalade.



184



LEGENDA DO PLANO GERAL

1 Escola pré-primária
2 Escola primária
3 Escola Técnica
4 Centro Cívico Comercial
5 Garagem Colectiva com estação de serviço
6 Garagem colectiva

185

186

imagens 184 | Plano de utilização de lotes de terreno urbanizado e disponível para construções, ano 1959
imagens 185 | Plano geral de Olivais Norte
imagens 186 | O stand da Câmara Municipal de Lisboa na Feira popular, mostra-se o plano de Olivais Norte, 1955

iii. o estudo-base de Olivais Norte - urbanização e edificação

O estudo-base de urbanização dos Olivais Norte – a célula A do amplo plano de Olivais – foi concluído e publicamente apresentado em 1955, sendo nesse ano aprovado pela CML e pelo Ministro das Obras Públicas[10]. Este primeiro estudo para Olivais Norte visava, de acordo com os planos de urbanização já referidos, prover a população trabalhadora da zona industrial existente na zona oriental da cidade de "*habitações de custo moderado*", mas ser também um instrumento de orientação regrada da expansão da cidade[11]. |ver linha de tempo, anexo 4| [imagens186]
Aprovado o estudo-base, deu-se início a vários projetos, cuja execução arrancou de imediato[12]. O projeto de arruamentos, por exemplo, realizou-se em 1956, e a respetiva concretização ocorreu no ano seguinte[13]. Em 1959 estavam praticamente concluídos os estudos de urbanização. Os arruamentos e as infraestruturas principais estavam construídos e havia vários projetos de habitação elaborados[14]. Todo este trabalho tinha sido acompanhado e coordenado pelo GEU, dirigido pelo engenheiro Luís Guimarães Lobato. No entanto, neste mesmo ano de 1959, assiste-se à promulgação do Decreto-lei nº 42454 de 18 de Agosto [parte 4 - Olivais Sul] que viria a alterar os parâmetros em que o programa de Olivais, até aqui exclusivamente municipal, se desenrolou posteriormente. [imagens184]

O decreto-lei nº 42 454 de 18 de Agosto de 1959, que visava a construção de grandes unidades habitacionais, responsabilizou pesadamente a CML, agora incumbida de urbanizar novas áreas da cidade, de disponibilizar os terrenos necessários e de neles executar todo o trabalho de arruamentos e esgotos[15]. A CML passava a estar encarregue de apresentar anualmente à Presidência do Conselho[16] um plano de distribuição de lotes de terreno para construção, compreendendo cerca de 3000 fogos, plano este que devia levar em conta os critérios estabelecidos pelo novo decreto-lei no respeitante a categorias de habitação, entidades promotoras da construção e suas percentagens relativas no cômputo total[17]. As habitações de Olivais Norte seriam a partir de agora entregues a instituições de previdência e a outras entidades de assistência social mediante acordos com a CML[18].

Apesar de terem sido concebidos com critérios diferentes, os estudos e projetos realizados ou coordenados pelo GEU para Olivais Norte eram passíveis de adaptação aos novos ditames do decreto-lei nº 42454. Assim, dada a urgência imposta por aquele diploma legal – os técnicos dispunham de cerca de três meses e meio – Olivais Norte foi a primeira área escolhida para lhe dar resposta, sendo objeto do primeiro plano de distribuição de terrenos[19].

Na sequência da conclusão do PDUL em 1958, o GEU seria extinto, tendo sido o GTH – Gabinete Técnico de Habitação, um novo serviço criado junto da presidência da CML, e previsto pelo próprio Decreto-lei[20], a acompanhar efetivamente a construção de Olivais Norte, assumindo a direção das obras e o arranjo dos espaços livres.

Este gabinete viu-se assim compelido a realizar os acertos necessários entre o plano do GEU e as finalidades prescritas pelo novo diploma legal[21]. Uma alteração significativa residiu no tipo de população destinatária do programa, que deixava de se direcionar para os trabalhadores das indústrias existentes na zona, para passar a compor-se por

187

188

imagens 187 | Vista geral da vila dos Olivais, publicada em 1864 no *Archivo Pittoresco*
imagens 188 | Vista aérea de Olivais Norte em construção

beneficiários de instituições de previdência, como se referiu. Apesar destas alterações, os técnicos do recém-constituído GTH seguiram de perto as premissas anteriormente lançadas pelo GEU em matéria de urbanismo e arquitetura. Todo o plano de Olivais Norte foi informado pelo enunciado da Carta de Atenas, correspondendo ao primeiro bairro completamente pensado de acordo com aqueles princípios em Lisboa. [imagens185] Os planos finais de Olivais Norte seriam aprovados em 1960[22], vindo a ser revistos mais tarde no sentido de aumentar o número de habitantes[23].

Antecedentes e condicionalismos

A área de 40 hectares correspondentes à atual célula de Olivais Norte estava, no momento do arranque dos estudos do GEU – Gabinete de Estudos de Urbanização, praticamente desocupada, embora no plano se mencionasse o realojamento de populações ali residentes[24]. [imagens187] A quase totalidade dos terrenos – à exceção de um, ocupado por uma indústria[25] – já tinham sido comprados ou expropriados por Duarte Pacheco com o famoso decreto-lei nº 28797, de 1 de Julho de 1938[26]. O móbil das expropriações tinha então sido a construção do aeroporto, inaugurado em 1942.

Nas proximidades, o bairro de casas económicas da Encarnação, com plano do arquiteto Paulino Montez e construído entre 1940 e 1943, estava desde então isolado da cidade e rodeado de terrenos agrícolas. O MOP – Ministério das Obras Públicas tinha ampliado recentemente aquele bairro de casas económicas, aproveitando ruas construídas no início da década de quarenta, havendo por isso 152 novas moradias económicas, seguindo os anteriores projetos arquitetónicos, nos limites da célula de Olivais Norte,

Além dos eventuais condicionamentos topográficos do local, o estudo base do GEU teve de levar em conta esses trabalhos de urbanização e construção entretanto retomados pelo MOP. Por outro lado, os estudos elaborados por este gabinete para a área dos Olivais evidenciam uma atitude de sensibilidade e respeito para com as pré-existências, que se traduz na vontade expressa de conservação de alguns elementos edificados, como um lanço de um velho aqueduto agrícola que permaneceu no centro da célula[27], e mesmo vegetais, como as oliveiras centenárias que caracterizavam o local.

Esta intenção de preservação de testemunhos do passado rural, longe de contrariar os pressupostos da Carta de Atenas, estava sintonia com o articulado daquele documento relativo ao "*património histórico das cidades*"[28]. Estes elementos, que deveriam ser aproveitados no sentido de conferirem carácter à nova unidade urbana e que se podem considerar elementos de arte pública[29], nem sempre o foram, embora esta ideia de preservação se mantivesse em posteriores estudos e realizações do GTH, quer em Olivais Norte, quer em Olivais Sul.

A Carta de Atenas

O estudo-base elaborado pelo GEU para Olivais Norte, e a que o GTH daria continuidade, foi especificamente concebido para satisfazer o problema de habitação. Numa lógica de zonamento e de espaço monofuncional, este plano visava a construção

de uma área eminentemente residencial, onde todos os serviços, equipamentos cívicos e comerciais estavam exclusivamente direcionados para a satisfação das necessidades locais. A despeito da sua localização periférica, Olivais Norte dependeria sempre dos bairros circundantes, contrariamente, por exemplo, a Alvalade, unidade perfeitamente integrada na cidade, com vida própria e capaz de cativar visitantes externos.

Pelas suas dimensões, Olivais Norte diferia também do futuro plano de Olivais Sul que, como se verá, visava a construção de uma área semiautónoma, com uma coesa vida de bairro, mas que apresentava no entanto uma escala muito maior, refletida na própria importância dos equipamentos (de que se destacava o previsto centro cívico-comercial principal) cujo alcance transcenderia o interesse local.

O estudo-base de Olivais Norte corresponde à primeira aplicação em larga escala o ideário da Carta de Atenas, fundamentado num conjunto de dados programáticos decorrentes do estudo das populações inicialmente previstas: as rendas, diferentes tipos de habitação e sua percentagem relativa no total, quadro de equipamentos, etc.[30]

A Carta de Atenas, já então criticada em alguns países, representava no entanto, para o contexto português, um radical passo em frente. Pese embora o esquematismo e a abordagem apriorística das questões urbanas, a Carta de Atenas tinha o mérito de conceder importância capital à questão da habitação, objeto fulcral da atividade do arquiteto/urbanista, que agora se posicionava de modo diferente relativamente à arquitetura, ao espaço e a própria natureza e qualidade dos espaços livres envolventes da mesma.

A habitação era entendida não apenas na sua unidade básica – a célula residencial – e nas suas possíveis formas de agrupamento em altura – torres, bandas, etc. – mas também considerada na sua relação com o território. "Habitar" era uma das quatro funções – na conhecida fórmula habitar, trabalhar, recrear-se e circular – a que a gestão do território deveria atender. Por outro lado, a aparência do espaço edificado mudava drasticamente. Na conceção do estudo base de Olivais Norte:

> "*…adoptou-se francamente o princípio da independência dos blocos habitacionais, com todas as vantagens conhecidas de possibilidade de orientação conveniente, isolamento das habitações, etc.*"[31]

Os edifícios, em toda a sua variedade, implantaram-se livremente no solo, dispostos no sentido da melhor exposição solar. Adotavam-se no entanto dois critérios chave: o primeiro, de carácter programático, seria o de procurar o "*equilíbrio social da célula*" [32], evitando a segregação espacial entre tipos de edifícios e categorias de rendas, procurando portanto transições graduais no espaço. O outro critério prendia-se com as características morfológicas do terreno. Para melhor responder à natureza do local e às suas preexistências estabeleceu-se como premissa que os edifícios de maior altura e importância se localizassem no centro da célula, diminuindo à medida em que se afastavam do mesmo. Os edifícios mais baixos, como por exemplo as moradias económicas que o MOP havia construído recentemente, encontravam-se já implantados nos limites da célula, indo portanto ao encontro destes critérios.

Estes princípios de agenciamento dos edifícios no terreno, geraram uma malha muito irregular com espaços livres incontidos, pouco desenhados e pouco definidos, relativamente aos da cidade tradicional. No estudo-base de Olivais Norte, o espaço livre, com a generosidade que a construção em altura permitia, era encarado como um "*logradouro coletivo*" da população[33], daqui perpassando uma ideia de valorização do espaço público não confinado, com ênfase no uso coletivo, então inédita em Lisboa. A tónica colocava-se também na presença da natureza junto da habitação, como dado imprescindível para o bem-estar físico e psicológico e direito inalienável de todo o ser humano[34].

Em obediência literal aos postulados da Carta de Atenas, o estudo-base de Olivais Norte tomava o sol, a vegetação e o espaço como matéria-prima da sua formulação[35]. Depois de uma regularização geral do terreno – feita de forma a minimizar dentro do possível as movimentações de terras[36] – no amplo espaço livre resultante desenharam-se vias automóveis e pedonais, segregadas e visualmente demarcadas, num esquema viário que tinha por imperativo máximo garantir a segurança dos peões. Alojaram-se também, em locais cuidadosamente ponderados, as áreas de recreio dirigidas a faixas etárias específicas. [imagens185; 188]

O quadro de equipamentos previsto para Olivais Norte destinava-se a satisfazer apenas as necessidades básicas diárias da vida dos habitantes daquela célula, devendo complementar-se com os equipamentos existentes no bairro da Encarnação (igreja e mercados). A célula de Olivais Norte seria assim provida de uma escola primária e de um centro cívico-comercial. Outros equipamentos não previstos inicialmente surgiriam também, exteriores à área limite de Olivais Norte, mas servindo também esta célula, como a escola técnica ou o complexo de piscinas municipais.

Quando o GTH assumiu a condução dos trabalhos, já com outro enquadramento legal, não alterou a orientação inicial do estudo-base e a nova unidade, permaneceu fiel aos princípios da Carta de Atenas.

Em termos de desenho urbano Olivais Norte assinalou, como se referiu, uma cisão com a estrutura tradicional da cidade que Alvalade em grande parte ainda testemunhava, demarcando-se também, dada a sua dimensão e ambição, de aplicações recentes do enunciado da Carta de Atenas (Bairro das Estacas, avenida dos EUA, Infante Santo). Nestas experiências os edifícios dispunham-se perpendicularmente à via, concretizando a forma "moderna" de fazer cidade, mas não se desvinculavam totalmente da noção de *rua-corredor*, definida pela sequência de empenas de topo - avenida dos EUA - ou pela preponderância do embasamento - avenida Infante Santo.

Esta rutura com outros modos de conceber o espaço urbano sente-se com particular intensidade na relação que Olivais Norte estabelece com o bairro da Encarnação, com que diretamente se confronta.

O simples atravessar do espaço evidencia a clivagem conceptual que separa estas duas áreas residenciais. Justapõem-se dois planos de conceções radicalmente diferentes, cujo processo de *parcelamento-urbanização-edificação*[37] unitário gerou áreas de grande coesão formal e de limites bem marcados, sem transições graduais. Lado a lado estão duas épocas, dois universos estéticos completamente diversos, cuja fronteira nitidamente se percebe.

189

190

imagens 189 | Planta do Bairro da Encarnação
imagens 190 | Igreja de Santo Eugénio no Bairro da Encarnação em 1951

Olivais Norte e o vizinho bairro da Encarnação

Sendo um dos bairros de casas económicas, o bairro da Encarnação era, por sua vez, como que o epítome de um outro paradigma no modo de conceber o espaço urbano, relativamente ao qual já Alvalade se tinha afirmado como alternativa. Plano de um só autor – o arquiteto Paulino Montês – evidencia o peso de uma conceção totalizadora do espaço edificado. Além do plano e dos projetos dos edifícios residenciais, aquele mesmo arquiteto foi incumbido pelo ministro das Obras Públicas, Duarte Pacheco[38], da realização dos estudos e esbocetos de todos os edifícios de interesse geral inicialmente previstos[39]. [imagens189; 190]

É certo que não se concretizou grande parte desses equipamentos, e que alguns se realizaram posteriormente com projetos de outros arquitetos, mas o facto de se concentrar num só autor a conceção do plano e de todos os seus edifícios (tipificados, na sua quase totalidade), antecipava à partida uma inevitável monotonia.

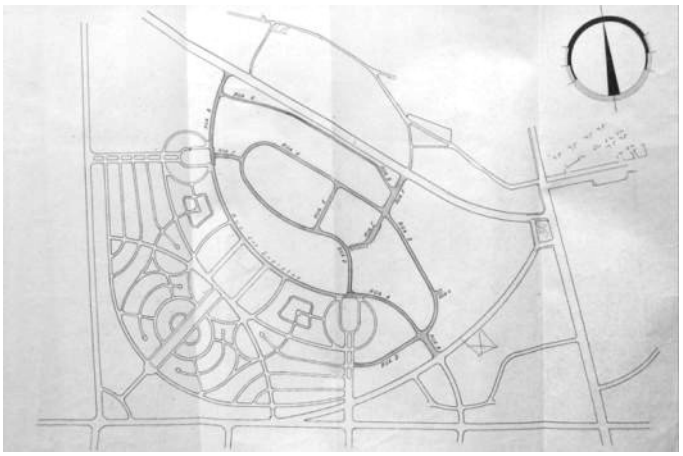
O bairro da Encarnação caracterizava-se por outro lado, desde logo, pela presença de um formalismo de composição urbana recorrente nos agrupamentos de casas económicas: o fechamento do desenho em planta e o forçar da simetria tomando como eixo a alameda central. Esta é aliás uma das várias características que os diferencia de todo o pensamento relativo à cidade-jardim, com que são por vezes comparados[4041]. De entre todos os bairros de casas económicas construídos em Lisboa o bairro da Encarnação é aquele em que mais se evidencia esta operação abstrata de desenho - justificada pelo próprio autor pela proximidade do aeroporto e pela possibilidade efetiva de se avistar o conjunto a partir do ar [42] - porém pouco percebida pelo habitante ou transeunte que circule no espaço real do bairro.

Este sistema viário particularmente desenhado condicionava obrigatoriamente o agenciamento dos volumes edificados - as moradias unifamiliares - ordeiramente alinhadas ao longo das ruazinhas simétricas, cujo padrão pré-estabelecido viria a dificultar a vida dos residentes[43].

O sistema de vias era marcadamente hierarquizado, característica que se traduzia igualmente na expressão arquitetural. Excetuando os edifícios de equipamentos, que se afirmavam pela imponência e grandeza, o bairro compunha-se exclusivamente de moradias unifamiliares, repetindo até à exaustão um pequeno punhado de projetos–tipo que, com os seus pequenos detalhes rústicos, resultavam num gigantesco cenário de aldeia. Estes edifícios eram praticamente idênticos em toda a área do bairro, apenas se discriminando pela positiva aqueles que pontuavam o eixo alameda/praça principal, para os quais o arquiteto Paulino Montês concebeu projetos especiais de maior impacto visual.

Como elementos passíveis de equiparar à noção de arte pública, o arquiteto Paulino Montês previa ainda a colocação de uma "*memória relativa à fundação do bairro, na parte mais elevada da alameda principal*", e "*uma fonte decorativa*", na praça central, nunca realizadas[44].

Todo o plano da Encarnação reifica o modelo de habitação económica do Estado Novo na década de 1940. Ordem, hierarquia, simetria e monumentalidade nos edifícios e



191

192

imagens 191 | Planta de arruamentos de Olivais Norte
imagens 192 | Caminhos pedonais no centro da célula

artérias principais, plasmando no espaço a importância do poder, a par de uma evocação ruralista das edificações, que até algumas atribuições toponímicas corroboravam[45].

O plano de Olivais Norte - tal como depois o de Olivais Sul - está portanto nos antípodas do modelo proposto pelo bairro da Encarnação, como que disputando, um a um, os seus postulados: o fechamento, o capricho da simetria, a uniformidade dos projetos arquitetónicos, a ruralidade, as tipologias de espaços livres. Poucos anos depois de edificada, surgiam as primeiras críticas à unidade de Olivais Norte, evidenciando uma vontade de revisão dos pressupostos da Carta de Atenas. Estas críticas, que incidiam principalmente sobre a (in)capacidade de esta zona residencial promover uma "*vida comunitária intensa*", dada a natureza demasiadamente neutra dos espaços livres e dada a excessiva independência do sistema viário relativamente aos edifícios[46], estariam na base de algumas experiências arquitetónicas e urbanas em Olivais Sul.

O sistema viário

A célula de Olivais Norte está confinada entre três grandes artérias: o eixo formado pelas ruas Primeiro-cabo José Martins Silvestre [antiga rua B]/rua dos Lojistas/Rua Capitão Santiago de Carvalho [antiga rua A], que delimita o bairro de casas económicas da Encarnação e desemboca – passando pela rua Furriel João Redondo – no final da rua Sargento Armando Monteiro Ferreira [antiga rua D11], e a avenida Dr. Alfredo Bensaúde [antigamente denominada Primeira Circular], a principal artéria de ligação desta unidade ao centro da cidade[47]. |ver plantas de localização do sistema viário, anexo 3|

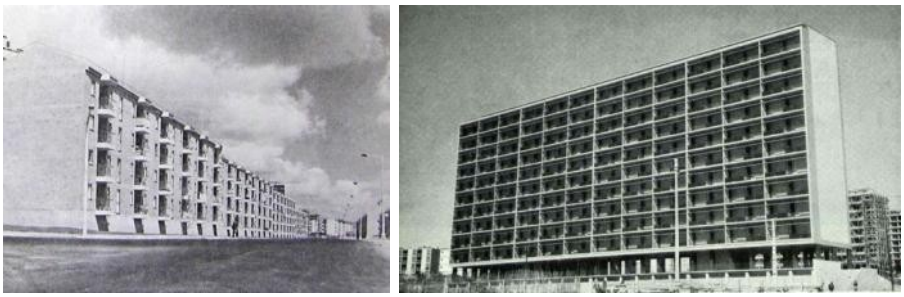
O estudo de 1955 – que se manteria nas suas linhas essenciais mesmo depois de o GTH assumir a direção dos trabalhos – estabeleceu um esquema hierarquizado e racional, de acordo com os preceitos da Carta de Atenas, segregando as vias de automóveis dos caminhos de peões. [imagens191;192]

Além das vias que delimitam o bairro e que o conectam com a cidade, foram estabelecidas outras duas categorias de menor importância[48]: as vias de serviço local, que dão acesso a todos os pontos da célula, e em particular às instalações de interesse coletivo, e as vias de serventia dos blocos habitacionais.

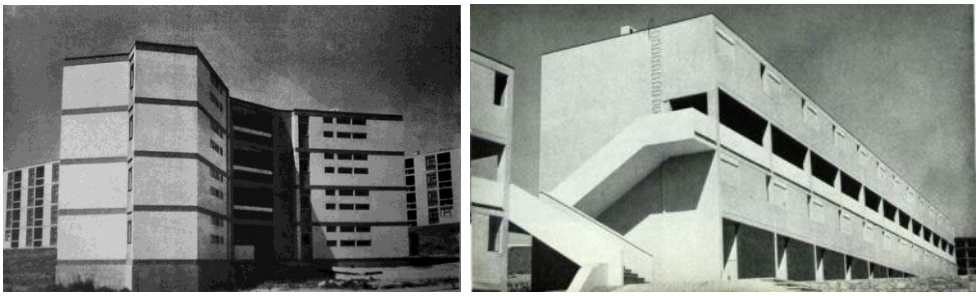
Definiu-se assim um enfiamento de artérias de circulação – rua General Silva Freire [antigas ruas C e D], rua Alferes Barrilaro Ruas [antiga rua D1], rua Sargento Armando Monteiro Ferreira [antiga rua D11, a que se acrescenta ainda a rua Capitão Tenente Oliveira e Carmo – que atua como eixo distributivo de onde descolam arruamentos de menor importância, os acessos locais.

Este importante conjunto de artérias desvinculadas dos edifícios – excetuando a rua Sargento Armando Monteiro Ferreira [antiga rua D11] que se pode considerar a mais aproximada à rua tradicional – subdivide a célula em zonas bem delimitadas, de que se destaca claramente uma zona central.

O desenho dos acessos locais a cada uma dessas zonas revestiu-se de particular

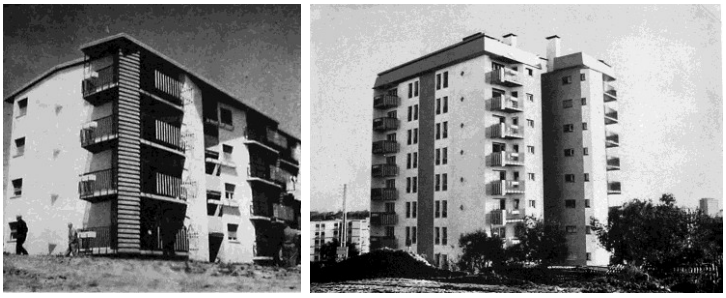


193



194

195



196

imagens 193 | Banda de edifícios de 4 pisos, arquitetos Braula Reis e João Matoso; edifício de 12 pisos, arquiteto João Abel Manta

imagens 194 | Edifícios de 4 pisos de planta em Y, arquiteto João Vasconcelos Esteves; edifícios de 4 pisos em duplex, arquitetos Pedro Cid e Fernando Torres

imagens 195 | Edifícios de 8 pisos, arquitetos Artur Pires Martins e Cândido Palma de Melo

imagens 196 | Bandas de 4 pisos e torre de 8 pisos, arquitetos Nuno Teotónio Pereira, António Freitas e Nuno Portas (colaborador)

cuidado, de modo a garantir a segurança dos peões que necessariamente as atravessam. Por exemplo, no sentido de obrigar os condutores dos veículos ao abrandamento da velocidade, deu-se a estas vias a forma de becos ou impasses, de largura reduzida e curvas relativamente apertadas. Também a sua pavimentação em calçada portuguesa serviria o mesmo objetivo[49].

O sistema pedonal

Cumprindo o estipulado pela Carta de Atenas estabeleceu-se um sistema exclusivamente destinado a peões, afastado e claramente diferenciado da rede viária. Este conjunto de circuitos pedonais foi pensado de modo a encurtar as distâncias a percorrer no bairro e, uma vez mais, a garantir a segurança dos transeuntes. Cumpria ainda um outro fim prático: o de acolher, no subsolo as instalações da rede de esgotos, eletricidade e água[50]. [imagens192]

As vias pedonais deviam oferecer uma atmosfera tranquila, reduzindo-se ao máximo os contactos com as vias de circulação automóvel de grande movimento. Quando essa separação não era possível e os caminhos pedonais se faziam paralelamente às vias de automóveis, encontraram-se soluções de desenho urbano de modo a garantir a segurança dos peões. Estas, consistiam essencialmente na criação de barreiras físicas ou psicológicas, como por exemplo o estabelecimento de lugares de estacionamento entre as vias de automóveis e as vias pedonais; a colocação de caldeiras sobre-elevadas; ou o recurso a pavimentos diferenciados quando o percurso do peão cruzava as vias de automóveis.

O plano viário estabelecia pois uma demarcação visual e sensível ao nível dos pavimentos dos vários tipos de vias, que constituiu uma importante orientação programática ao nível do tratamento dos espaços livres[51]. Por outro lado, para alguns dos trajetos pedonais mais importantes, designadamente os que se localizavam nas zonas centrais da célula, previu-se um tratamento formal mais cuidado nem sempre concretizado.

A habitação

Os projetos dos edifícios residenciais de Olivais Norte foram confiados a arquitetos externos à CML, tendo sido o GEU a acompanhar e orientar inicialmente este processo. Quando se promulgou o Decreto-lei nº 42454 de 18 de Agosto de 1959 e o recém-constituído GTH aproveitou os estudos do GEU para dar resposta às exigências daquele diploma, pôde contar com alguns anteplanos já aprovados e projetos de arquitetura em curso de execução.

Feitos os ajustes necessários aos requisitos do novo diploma legal, o GTH apresentou assim, em 1959, o *1º Plano de distribuição de lotes para Olivais Norte*. O plano, definitivamente aprovado em Março de 1960, previa a construção de 1600 alojamentos de tipologia variada (do T1 a T5) de acordo com as categorias que o Decreto-lei nº 42454 estabelecia. Nesta primeira previsão, Olivais Norte, com os seus cerca de 40 hectares, devia alojar cerca de 8500 habitantes.

De entre os alojamentos estimados, uma parte [1111 alojamentos], destinava-se às entidades beneficiárias previstas no Decreto-lei nº 42454, com quem a CML estabelecia acordos[52], outra [298 alojamentos] para realojamento municipal e ainda outra [191 alojamentos] a entidades privadas[53]. Estas previsões iniciais viriam a ser revistas de modo a permitir a construção de maior número de fogos, passando Olivais Norte, a comportar mais tarde cerca de 2500 alojamentos albergando uma população de cerca de 10 000 habitantes.

A aplicação dos princípios da Carta de Atenas teve profundas implicações no entendimento da própria natureza e características do espaço – quer ao nível do espaço livre, quer na previsão dos equipamentos doravante considerados essenciais mesmo numa zona exclusivamente residencial como Olivais Norte. Mas também se operou uma rutura quanto à forma urbana, indissociável das novas estratégias de implantação dos edifícios, agora apenas subordinados à melhor exposição solar e a condicionamentos de ordem topográfica. Esta mudança de perspetiva reflete-se nas opções das várias equipas de arquitetos – primeiramente orientados pelo GEU, depois pelo GTH – que em Olivais Norte puderam ensaiar e operacionalizar os ensinamentos do racionalismo internacional ou já de outras correntes do moderno.

Pedro Cid, Fernando Torres; Vasconcelos Esteves, Braula Reis e João Matoso; Pires Martins e Palma de Melo ou Nuno Teotónio Pereira e António Freitas foram alguns dos arquitetos que constituíam as equipas a quem se encomendaram os projetos para Olivais Norte (além das referidas moradias económicas da responsabilidade do MOP e dispostas ao longo das ruas limite da célula). [imagens193-196]

Submetendo-se embora às premissas do plano já referidas – a altura decrescente dos edifícios, do centro para os limites da célula, ou a coexistência de diferentes categorias de renda nas mesmas zonas – e a todo um programa bem definido que lhes era fornecido pelo gabinete coordenador[54], estes arquitetos contratados produziram uma série de projetos inovadores. Os edifícios, isolados ou em banda, aumentaram em altura e em volume, relativamente ao que era comum ver-se em Lisboa, revelando também novas preocupações na sua organização interna – o desenvolvimento dos apartamentos em duplex, por exemplo. Procurava-se, por outro lado, uma atualização dos sistemas construtivos.

Os blocos de maior altura – de João Abel Manta e Pires Martins e Palma de Melo – assumiram uma presença estruturante no centro da célula, nas proximidades do centro cívico-comercial principal, onde se dispõem alterando-se dois a dois. Em torno da zona central e acompanhando o terreno, acomodaram-se edifícios em banda, emergindo pontualmente torres isoladas.

Acreditou-se desde o início que esta variedade nos edifícios de Olivais Norte, anunciando opções mais orgânicas ou propostas mais funcionalistas, com diferentes formas de implantação no solo, associadas à própria topografia do terreno contribuiria para minimizar uma eventual monotonia no novo conjunto urbano.

O equipamento cívico-comercial

O "*centro cívico, recreativo e comercial geral*" era descrito no estudo-base de 1955 como o núcleo vital da célula, concentrando a quase totalidade dos seus equipamentos e serviços. Acreditando numa futura vida cultural de grande intensidade (que o bairro nunca teria) desejava-se que este espaço fosse "*o centro da atracção dos habitantes de toda a Unidade; nele se situarão os serviços oficiais necessários à vida do novo Bairro, uma casa de espectáculos, cafés, restaurantes e outros estabelecimentos comerciais adaptados às necessidades de toda a população*" [55]. Juntavam-se também edifícios de escritórios, destinados a profissões liberais e à atividade terciária.

Em termos urbanos, o centro cívico-comercial pensava-se como um conjunto de edifícios dispostos em torno de "*um espaço livre público só acessível por arruamentos de peões e devidamente arborizado*" [56]. O circuito de vias pedonais dava-lhe efetivamente acesso fácil e no plano também se assegurou uma boa articulação com a rede viária, prevendo-se locais de estacionamento de automóveis nas proximidades da zona (o famoso parque em "S" da autoria do engenheiro Ponce Dentinho). [imagens 215]

Um projeto – apresentado em 1964, mas possivelmente anterior – da autoria do arquiteto Joaquim Ferreira[57] propunha um conjunto de edifícios agenciados em torno de espaços livres. Os edifícios, de baixa altura – excetuando um bloco residencial com 4 pisos – articulavam-se entre si através de passadeiras cobertas que facilitariam o trajeto dos peões em dias de chuva ou sol intenso. O espaço livre entre as fachadas dos edifícios era atravessado pelas referidas passadeiras cobertas que o subdividiam, embora os pilotis em que assentavam favorecessem uma leitura contínua. Haveria também pequenos pátios abertos no interior dos próprios edifícios, e de cujo topo emergiriam copas de árvores. [imagens197]

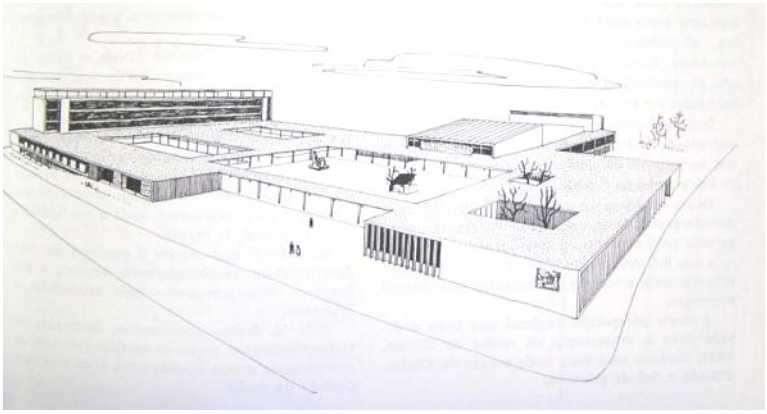
O centro compreenderia portanto uma série de edifícios: o referido bloco residencial com 102 habitações a Nordeste, 16 estabelecimentos comerciais, escritórios, policlínica, blocos destinados a atividades profissionais e artesanais, um supermercado e uma zona cultural a Sul, com um anfiteatro de 1000 lugares, biblioteca e café-restaurante.

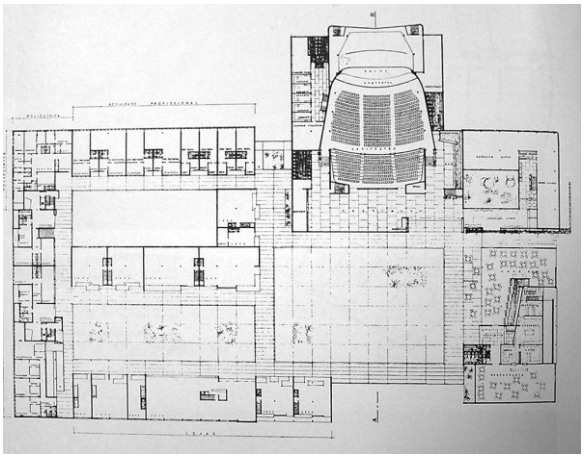
Na perspetiva do conjunto vários apontamentos gráficos sugerem uma vez mais a colocação de obras de arte nestes espaços, seguindo a prática da época recorrentemente referida neste estudo. O arquiteto, aproveitando o estímulo que o município lisboeta dava a este tipo de intervenções, indicava no projeto a presença de elementos artísticos, de cuja realização se encarregaria um artista a definir posteriormente.

Se se tivesse levado a efeito este projeto de arquitetura, o centro cívico-comercial de Olivais Norte teria sido dotado de relevos e esculturas, reforçando simbolicamente aquele elemento de centralidade.

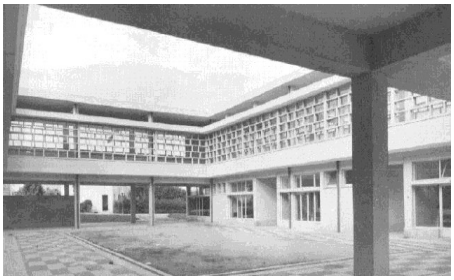
Fosse como fosse, este núcleo central e dinamizador da unidade, ficaria amputado em grande parte das suas potencialidades. O projeto acima mencionado não se concretizou e em 1971 a zona destinada à construção do centro ainda permanecia desocupada, testemunhando uma vez mais o atraso a que ficava votada a construção dos equipamentos nestas unidades residenciais construídas de raiz[58].

No final dos anos 1970 e já durante a década de 1980 edificaram-se os edifícios que





197



198

199

imagens 197 | Projeto para centro cívico-comercial dos arquitectos Joaquim Ferreira e Gonzaga Bronze, perspetiva e planta
imagens 198 | Mercado da Encarnação Norte, 1966
imagens 199 | Mercado da Encarnação Sul, 1963-66

compõem o atual centro cívico-comercial, com projetos de vários arquitetos, privados embora de muitos dos equipamentos inicialmente previstos. Neste aglomerado de edifícios de muito maior altura e de programa bem diverso, o acesso pedonal ao espaço interior mistura-se afinal – e contrariamente ao que se tinha definido inicialmente – com o trânsito automóvel. A zona foi dotada de algum equipamento comercial com várias lojas e serviços (correios, assistência médica, etc.) e em 1973 inaugurou-se uma biblioteca na unidade[59]. No interior do espaço público conformado por estes edifícios existe um campo de jogos e alguns espaços livres de permanência e recreio.

Nos largos anos em que a construção deste centro esteve em suspenso, a população de Olivais Norte foi utilizando o equipamento religioso e comercial do bairro económico da Encarnação.

O equipamento comercial complementar - os mercados da Encarnação

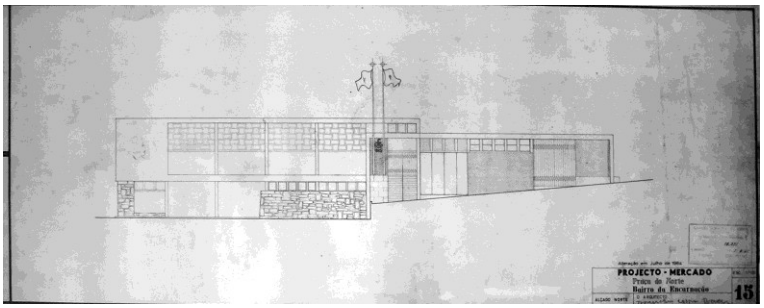
Os mercados do bairro da Encarnação, da responsabilidade da DSUO – Direção de Serviços de Urbanização e Obras da CML planearam-se efetivamente de modo a responder às necessidades das duas unidades residenciais, Encarnação e Olivais Norte. Estes equipamentos, apesar de previstos pelo arquiteto Paulino Montês no plano do bairro da Encarnação[60] e de já terem projetos arquitetónicos aprovados[61] não se tinham ainda edificado, por se considerarem aqueles projetos "*muito maiores do que o necessário*" e por constituírem custos incomportáveis para o Município[62].

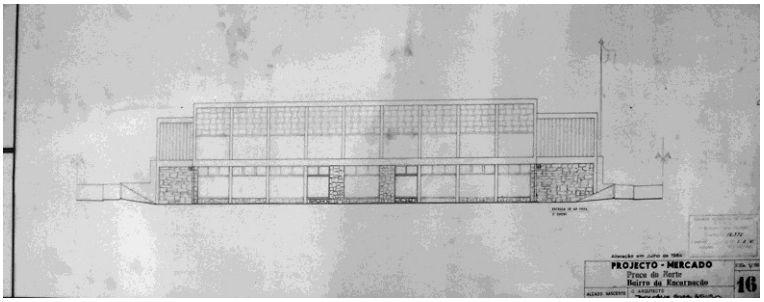
Logo em 1945 se tinham alojado alguns vendedores em barracas improvisadas[63] que, juntamente com o pequeno comércio existente em algumas moradias do bairro asseguraram durante quase vinte anos a provisão de géneros alimentares aos moradores da Encarnação. Apesar de sucessivos apelos para a construção destes mercados municipais [64] , nos serviços camarários responsáveis as prioridades orientaram-se noutros sentidos[65].

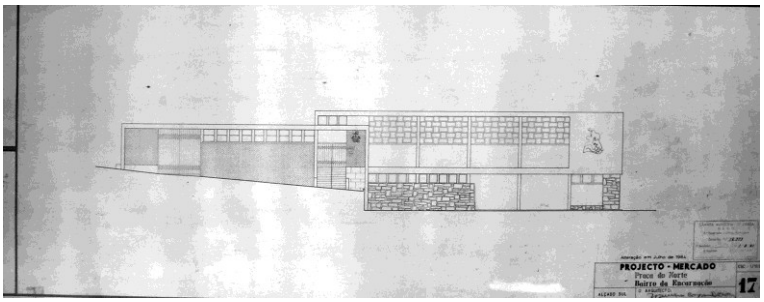
E só em 1958, quando a urbanização de Olivais Norte tornou premente o abastecimento de uma população muito maior, se retomaram os estudos para a construção dos mercados a localizar na Encarnação, mas agora destinados também à nova unidade habitacional. [imagens198; 199]

Contratou-se o arquiteto Fernando Costa Belém – autor dos projetos dos mercados de Alvalade – para conceber os mercados para as duas praças Norte e Nordeste (também designada Sul ou "das Casas Novas"). Na sua simplificação formal, sem concessões a decorativismos gratuitos, ambos os projetos foram resolvidos numa linguagem moderna, afim à dos mercados de Alvalade, e em completa rutura com as características arquitetónicas dos edifícios existentes nas praças onde se implantavam[66].

O mercado da Encarnação Norte, com projeto de 1961, está orientado a Nordeste (de frente para a célula de Olivais Norte). Estrutura-se em dois corpos de cobertura plana, um deles com dois pisos, que se desenvolve em torno de um pátio retangular aberto, pensado inicialmente como um jardim interior. Aqui se situa uma galeria de lojas com pilares que suportam o piso superior. Estes pilares e as três aberturas para o exterior imprimem ao local transparência e leveza. Para este espaço, e para a envolvente do







200

201

imagens 200 | Mercado da Encarnação Norte, projeto de arquitetura, arquiteto Fernando Costa Belém, alçado norte, nascente e sul

imagens 201 | Mercado da Encarnação Norte, fotografia atual

edifício, foi concebido um mesmo desenho para o pavimento em calçada portuguesa – um padrão de retângulos brancos e pretos em superfície, rematados, nos cantos, pela caravela municipal – reforçando a continuidade visual e a permeabilidade entre interior e o exterior. [imagens 200;201]

O mercado da Encarnação Sul, ou das Casas Novas, é um edifício de planta retangular, com três corpos. A entrada principal, mais marcada do que na situação anterior, é direcionada a Sudoeste (orientado para o bairro da Encarnação e oferecendo a fachada de tardoz a Olivais Norte). O edifício é parcialmente revestido de tijoleira vermelha, em contraste com o branco de alguns paramentos de fachada. [imagens 202; 203]

Como se referiu, a construção dos mercados iniciou-se em 1961[67] e concluiu-se dois anos depois. Em 1963 inauguravam-se os dois novos estabelecimentos[68], tendo no mesmo dia sido simbolicamente destruídas as velhas barracas que albergavam o mercado provisório[69].

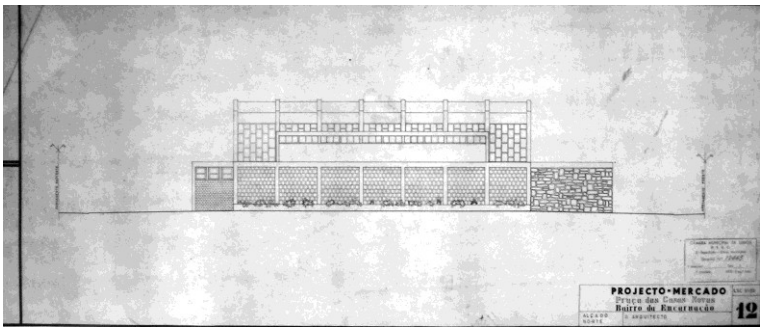
A par dos grupos escolares, a construção de mercados foi também uma área onde se afirma neste momento uma linguagem arquitetónica moderna. Concomitantemente, os edifícios dos mercados integraram o conjunto de realizações camarárias que beneficiaram do estipulado no despacho do presidente Álvaro Salvação Barreto de 20 de Março de 1954, passando por isso a receber regularmente "motivos decorativos" expressamente encomendados para o efeito a artistas[70]. Assim, mais tarde, confiar-se-ia ao escultor Laranjeira Santos, a realização de intervenções artísticas para ambos os edifícios.

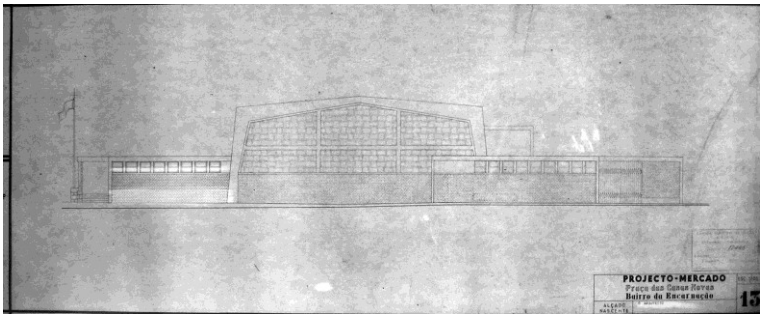
O equipamento escolar

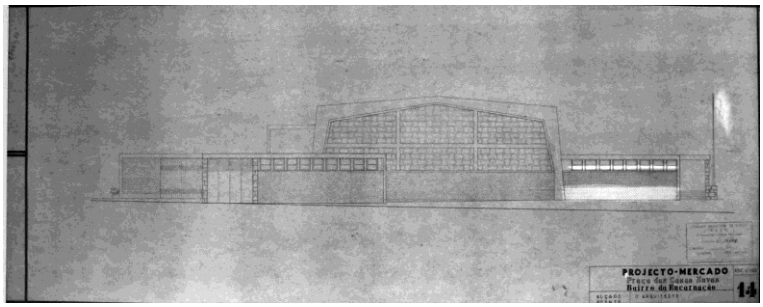
De acordo com o estudo-base de 1955, o equipamento escolar para Olivais Norte foi pensado com base em previsões estatísticas relativas à suposta população futura daquela unidade residencial[71]. Determinou-se então a existência de um grupo escolar primário e outro pré-primário, a grande novidade pedagógica do momento, mas que tardaria a implementar-se. Considerou-se posteriormente também a construção de uma escola técnica, embora localizada fora do perímetro desta unidade, devendo servir também a zona de Olivais Sul[72].

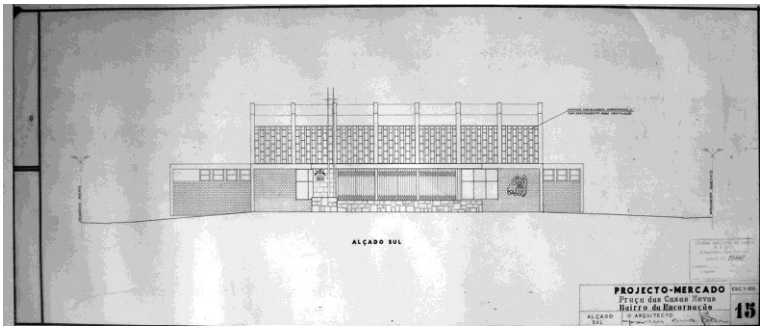
Grupo escolar primário

Em Olivais Norte foi dada prioridade à construção do grupo escolar primário, cujo projeto se encomendou de imediato. Tal como em Alvalade definiram-se regras no tocante à localização dos estabelecimentos escolares, seguindo as recomendações da época nesta matéria. O plano inicial do GEU previa que os edifícios escolares se situassem em locais facilmente acessíveis pelas crianças a partir de qualquer ponto da célula. As crianças não deveriam atravessar vias de circulação intensa no percurso de casa à escola e, teoricamente, o estabelecimento deveria ter um raio de influência de apenas 250 metros[73]. A construção de um só grupo escolar para uma unidade residencial com as dimensões de Olivais Norte não satisfaria no entanto a última destas









202

203

imagens 202 | Mercado da Encarnação Sul, projeto de arquitetura, arquiteto Fernando Costa Belém, alçado norte, nascente, poente e sul

imagens 203 | Mercado da Encarnação Sul, fotografia atual

duas condições.

O grupo escolar de Olivais Norte, cujo projeto se encomendou em 1956, integrou a chamada *quarta fase* de construção de edifícios escolares [1958-1961], levados a cabo pela CML/DSUO – Direção de Serviços de Urbanização e Obras, com o subsídio do Estado ao abrigo do Plano dos Centenários, prática que se havia iniciado em 1944[74].

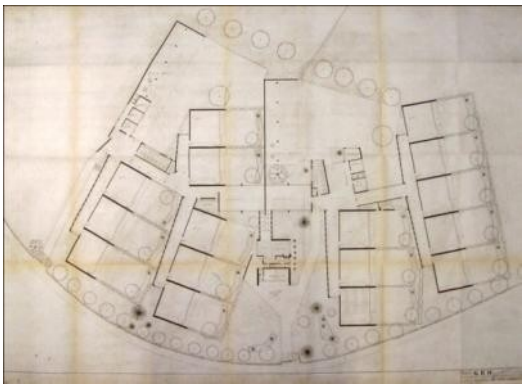
O projeto do grupo escolar de Olivais Norte foi realizado pelos arquitetos Joaquim Bento de Almeida e Vítor Palla[75], dupla que já antes projetara o grupo escolar de Vale Escuro, uma das escolas que melhor exemplificava a viragem, na produção camarária, para uma arquitetura assumidamente moderna, centrada no universo e na escala da criança, e que se notabilizara também pela quantidade de motivos decorativos realizados por vários artistas. Tratava-se, como já se referiu, de arquitetos com uma produção artística própria e abrangendo várias áreas, desde a pintura à fotografia e à cerâmica, e que recorrentemente expunham nas EGAP – Exposições Gerais de Artes Plásticas[76]. [parte 1 - breve contextualização]

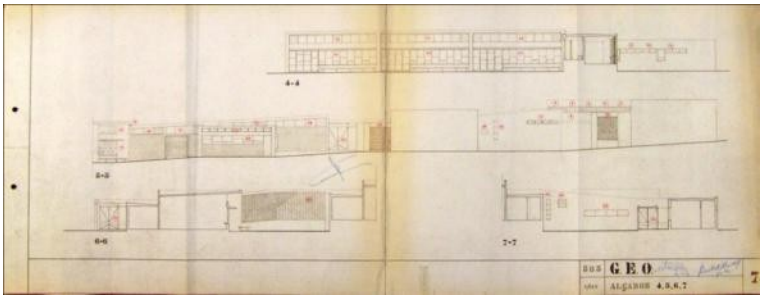
Na sua produção arquitetónica, que se notabilizou no domínio dos estabelecimentos comerciais – em particular no da restauração, introduzindo em Lisboa o conceito de *snack-bar*[77] – além de fábricas, blocos e moradias[78], os dois arquitetos integravam frequentemente intervenções de artistas. Traço distintivo desta dupla era, precisamente, o de conjugar uma linguagem de modernidade na obra arquitetónica com soluções de grande plasticidade na articulação de volumes, e com vários apontamentos artísticos, não apenas de autoria de artistas convidados – normalmente amigos ou colegas expositores nas EGAP[79] – mas também de obras suas em mosaico ou em azulejo padronado, de cuja renovação foram promotores particularmente ativos[80].

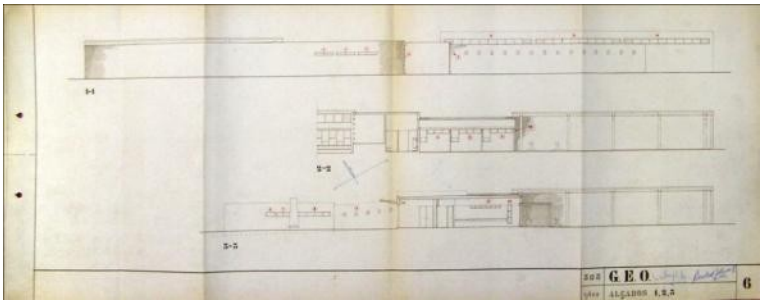
Como se referiu, Victor Palla tinha sido, no nosso meio, um dos defensores da síntese das artes, tal como formulada pelos discursos dos CIAM. Invocando os recorrentes exemplos das catedrais e dos templos gregos, o arquiteto acreditava na possibilidade de uma obra que decorresse de "*um íntimo e inconsciente acordo de valores plásticos e filosóficos*" entre arquiteto e artista. Rejeitando as formas mais comum de convite, o arquiteto achava que "*Tem ar de favor isto de "dar uma parede para decorar" ao artista plástico*": os artistas deveriam tomar o seu lugar "*de plenos colaboradores que "pensam" a obra como o arquiteto e ao lado dele – que procuram a forma (…) como parte de um conjunto único governado por uma única maneira de ver partilhada pelos seus realizadores*" [81]. Recentemente Victor Palla confirmou incluir "*sempre que podia*" obras de arte[82], nas obras que realizava com Bento de Almeida, mencionando a esse propósito as circunstâncias particularmente favoráveis decorrentes do enquadramento legal do despacho de 20 de Março de 1954.

Embora fosse este o entendimento dos arquitetos autores relativamente à colaboração entre arquitetos e artistas plásticos, e embora o contexto específico desta encomenda favorecesse essa colocação de obras de arte, o grupo escolar de Olivais Norte parece ter ficado incompleto nessa matéria, como se verá.

Concluído o projeto em 1958, iniciava-se a construção no ano seguinte[83], estando o grupo escolar em pleno funcionamento em 1965[84]. Tratava-se de um grupo escolar com 16 salas de aula, que se desenvolvia apenas num piso, adaptando-se de forma







204

205

imagens 204 | Grupo escolar de Olivais Norte- Projeto de arquitetura, arquitetos Vítor Palla e Bento de Almeida

imagens 205 | Grupo escolar de Olivais Norte

inteligente à quase horizontalidade do terreno. Neste piso único, em que o suave desnível se vencia com simples rampas, os vários corpos das salas dispunham-se "em leque", abertos a Sul, acompanhando a larga curva do arruamento que o envolve – atual rua General Silva Freire[85]. No centro, ficariam serviços comuns a ambas as escolas (masculina e feminina), como secretaria, zonas de serviços e também os dois refeitórios, desenvolvendo-se, para lados opostos, as duas escolas com as respetivas entradas bem separadas. Os recreios, nas traseiras, eram separados por sexos, como habitual neste período. [imagens 204; 205]

Todo o projeto evidencia um enorme cuidado quanto à conceção das salas de aula. Além de cumprir o estipulado pelos serviços camarários relativamente às novas dimensões, estes espaços beneficiaram de inovações como um sistema de aquecimento[86] e foram criteriosamente estudados quanto à iluminação e à ventilação[87]. O facto de a escola se desenvolver num só piso térreo possibilitou uma relação próxima entre as salas de aula e o espaço exterior e uma adequação ótima ao local. Apesar das diferenças no entendimento global do espaço, este grupo escolar segue uma solução semelhante à da proposta anterior de Ruy Athouguia para o grupo escolar da célula 8 de Alvalade: cada sala dispõe de um recinto próprio ao ar livre, apartado da zona de recreio, verdadeiro prolongamento da sala de aula, onde os alunos poderiam ampliar o leque de atividades pedagógicas[88]. [imagens 206]

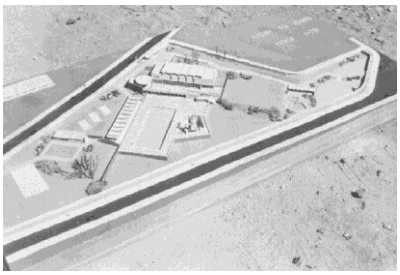
Neste, como noutros projetos de grupos escolares modernos, não apenas a conceção geral foi extremamente cuidada, como os pequenos detalhes foram investidos de um desenho esteticamente atualizado. O grupo escolar no seu todo - arquitetura, implantação urbana e mesmo o *design* dos vários elementos interiores e exteriores - assumia um valor de manifesto pela arquitetura moderna e pelas novas gramáticas formais. Salientam-se aqui, por exemplo, os revestimentos de azulejos de padrão desenhados pelos arquitetos, a azul claro e branco [tabela geral de obras 180], ou os recortes em ziguezague dos canteiros das árvores.

Apesar da motivação dos arquitetos para a integração de obras de arte nos seus projetos, neste caso consideraram apenas a participação de um artista, tomando a liberdade de o escolher de antemão e de com ele encetar um trabalho conjunto na definição do "motivo decorativo". António Alfredo, amigo e colaborador de longa data, considerado até o artista "*mais requisitado*" durante o percurso profissional da dupla[89] foi o artista escolhido para intervir no grupo escolar de Olivais Norte.

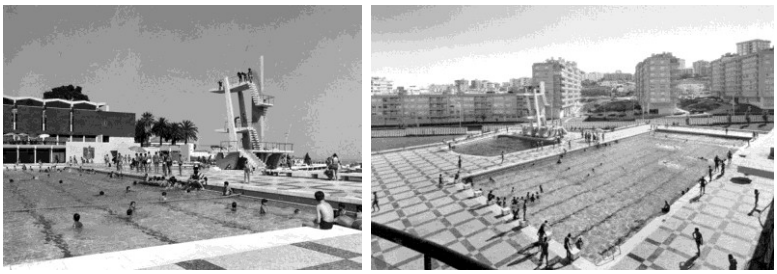
> "*Tendo decidido a Exma. Câmara reservar uma determinada verba para a execução de motivos decorativos, entendemos ser absolutamente indispensável que esse motivo fosse estudado conjuntamente com o projeto afim de que ele se integrasse perfeitamente no conjunto. Sendo obrigatória a execução de um mastro para a colocação da bandeira nacional entendemos que um motivo decorativo poderia fazer conjunto com esse elemento e assim chamámos para colaborar connosco o artista António Alfredo*"[90].

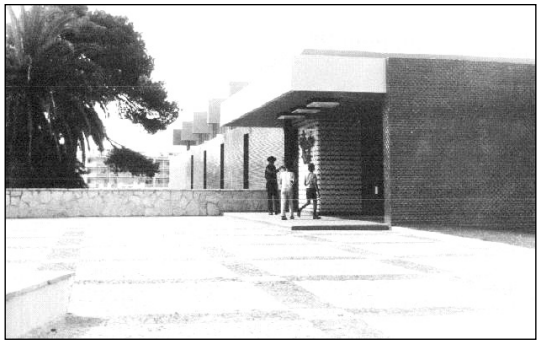
O motivo decorativo e o mastro estariam localizados dentro do recinto escolar, na zona central fronteira à entrada dos serviços comuns, num pequeno espaço de planta

206



207





208

imagens 206 | Grupo escolar de Olivais Norte, fotografias atuais
imagens 207 | Maqueta do complexo de piscinas dos Olivais
imagens 208 | Complexo de piscinas dos Olivais, 1967-68

triangular. Da maqueta apresentada por António Alfredo juntamente com o projeto de arquitetura, diziam os arquitetos ter havido "*a preocupação de não descurar no assunto escolhido, a importante função educativa*" [91]. Um "*painel de azulejos*" de António Alfredo para este grupo escolar foi efetivamente avaliado pela Comissão de Arte e Arqueologia da CML em 1962[92] mas não restam hoje, no entanto, vestígios do seu trabalho, nem se encontrou documentação de arquivo a partir da qual se possa reconstituir a obra em causa.

Outros equipamentos e serviços

O complexo de piscinas dos Olivais

Esta zona viria a acolher também um importante complexo de piscinas municipais, que se entende ser pertinente abordar aqui, embora estas instalações estejam fora do perímetro da unidade e a sua realização tenha sido alheia quer ao GEU, quer ao GTH. Com efeito, tal como a construção dos mercados do bairro da Encarnação, ou do grupo escolar dos Olivais Norte, a realização das piscinas esteve a cargo da DSUO, embora neste caso sem a colaboração direta dos referidos gabinetes.

A piscina de Olivais Norte integrava um plano municipal de construção de piscinas realizado em 1960, e a que se deu início de imediato[93]. O projeto das piscinas dos Olivais Norte foi encomendado aos arquitetos Eduardo Paiva Lopes e Aníbal Barros da Fonseca, tendo sido aprovado em 1962[94]. A piscina dos Olivais era a primeira em Lisboa a preencher os requisitos de piscina olímpica, com uma cuva principal de 50 m x 20 m, uma cuva para saltos e uma piscina e parque infantil. Previa-se uma zona desportiva anexa, com campos de badmington, de basquetebol e ringue de patinagem, instalações eram servidas por áreas de apoio complementares, como vestiários, balneários, etc.[95]. [imagens 207; 208]

Esperava-se então que as piscinas dos Olivais Norte ficassem concluídas a tempo de acolher as provas de natação integrados nos Jogos Olímpicos Universitários a realizar em 1965, em Portugal. Contudo, a sua construção, iniciada em 1964 [96] só viria a concluir-se em 1967, depois de vários problemas e interrupções[97].

Muitas das piscinas do plano de 1960 – tal como os mercados, escolas, etc. – beneficiaram da prática camarária de inclusão de "motivos decorativos" que se tem vindo a referir continuadamente. Para este edifício houve um programa de integração de obras de arte para o qual a ceramista Manuela Madureira realizou um painel cerâmico[98].

Os espaços livres

Como se referiu, as opções tomadas do ponto de vista urbanístico resultaram num corte com o espaço tradicional da cidade. Em Olivais Norte – excetuando uma artéria no seu extremo Este, a rua Sargento Armando Monteiro Ferreira [antiga rua D11] que

209

210

211

imagens 209 | Caminhos pedonais por entre a vegetação
imagens 210 | Pavimentação em continuidade dos caminhos de peões, sobrepondo-se aos acessos automóveis
imagens 211 | Pavimentos de vias pedonais e automóveis

tem uma aparência mais próxima de uma rua tradicional – gerou-se um amplo espaço contínuo e visualmente ilimitado, percebido em continuidade, onde os edifícios se implantam livremente.

Aqui, a elevada densidade habitacional foi conseguida através de um aumento da altura das edificações, deixando uma extensa área livre descrita como "*logradouro coletivo da população*". Esta sugestiva expressão, dentro do espírito da Carta de Atenas, transpunha o termo *logradouro*, normalmente aplicado à moradia individual – o pequeno logradouro privado, usufruído por particulares – para o universo do coletivo, deixando transparecer não apenas uma valorização do bem comum, da propriedade coletiva, mas também um sentido ativo dessa propriedade, apontado ao uso, à fruição do espaço. [imagens 209]

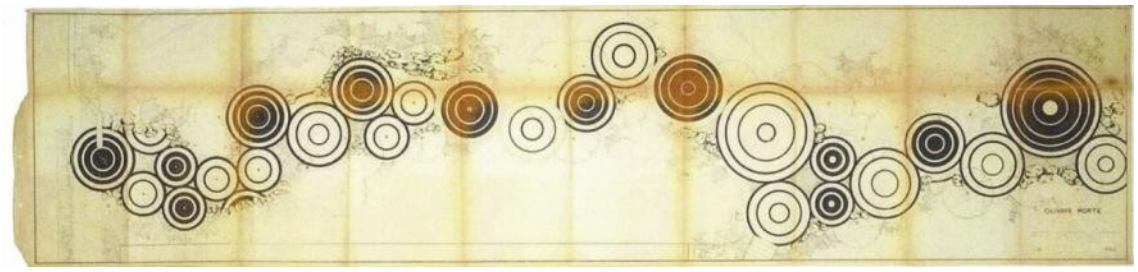
O logradouro coletivo da população não se pensava como um espaço neutro ou pano de fundo, mas antes como um contentor para as atividades coletivas ao ar livre, no são contacto com a natureza, como o manifesto de 1933 propunha.

Em gritante contraste está o vizinho bairro da Encarnação, como se referiu, cuja diferença de pressupostos se torna particularmente evidente neste aspeto. Ali, e uma vez mais contrariamente à proposta da cidade jardim, frequentemente associada a este programa residencial, o espaço não edificado espartilha-se precisamente em logradouros privados[99]. A vegetação existente é essencialmente propriedade dos moradores e, como espaços livres de uso comum, contam-se apenas as áreas interiores ao traçado viário, as placas relvadas das alamedas e os recintos arborizados que enquadram o bairro[100]. Nenhum deles convidava propriamente a uma fruição de permanência, sem mobiliário urbano adequado que promovesse a sua apropriação ativa[101]. No bairro da Encarnação o enquadramento ideal do morador era a sua própria casa.

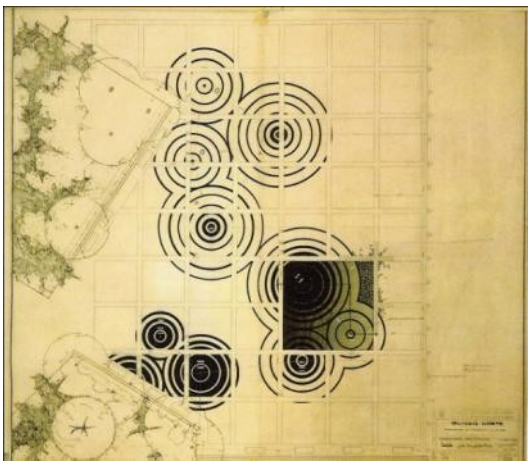
Tendo em conta a proximidade física daquele bairro económico, a expressão "*logradouro coletivo da população*" usada no plano de Olivais Norte ganha um carácter quase subversivo. A sua ampla área livre, onde se implantaram os edifícios e se inscreveram os sistemas viários, foi pensada antes de mais como um espaço verde a fruir pelos habitantes da unidade.

O tratamento paisagístico e o arranjo destes espaços foram realizados já no âmbito do GTH e confiados ao engenheiro Álvaro Ponce Dentinho[102], cuja abordagem foi de grande racionalidade, concentrando esforços na identificação dos problemas de ordem climatérica e atmosférica decorrentes da localização e das características do terreno. Este paisagista teve ainda como preocupações maiores garantir a segurança dos peões relativamente à circulação automóvel e o estabelecimento de áreas de recreio demarcadas por faixas etárias. [imagens 210; 211]

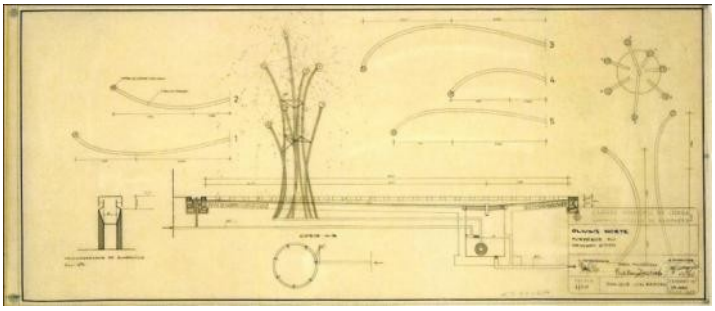
O planeamento dos elementos vegetais visava solucionar os problemas climatéricos. Foram pensados dois sistemas complementares - de sebes e de cortinas ou galerias de arvoredo - que visavam, por um lado, a proteção do conjunto habitacional da poluição atmosférica e sonora resultante das vias de intensa circulação automóvel [cortinas e galerias de arvoredo]; e, por outro, a proteção dos ventos do quadrante Norte dominantes na zona, [sebes perpendiculares a essa direção][103]. Esta última proposta



212



213



214

imagens 212 | Caminho pedonal na proximidade do centro cívico-comercial principal, desenho não datado

imagens 213 | Zona de estar na proximidade do centro cívico-comercial principal, arquiteto paisagista Ponce Dentinho, Desenho nº 13390

imagens 214 | Tanque com repuxo, arquitecto paisagista Ponce Dentinho, Desenho nº13389, [Pormenor do desenho nº 13390

seria de imediato posta de lado por se concluir que dificultava a visibilidade, acarretando perigos em termos de segurança em determinadas zonas. Outras ideias, propostas no estudo-base de Olivais Norte, como a conservação e inclusivamente o transplante das oliveiras centenárias existentes no local, não seriam seguidas, arrancando-se todas as árvores com os primeiros movimentos de terras[104].

Embora uma grande parte do arranjo paisagístico do conjunto não se tenha concretizado[105], a imensidão de espaços verdes envolvendo os volumes edificados, que diretamente assentes no plano relvado, ficaria sempre como imagem característica do bairro.

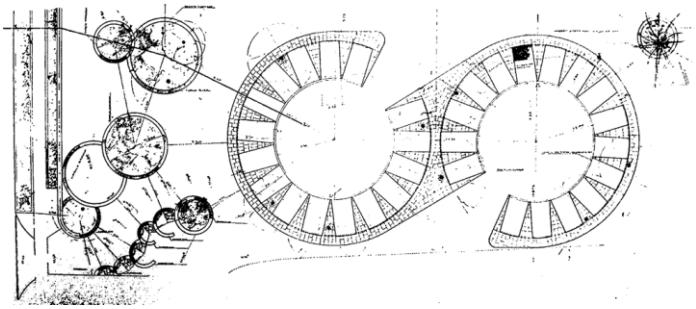
Quanto ao plano do sistema viário, estabeleceram-se como critérios principais "*assegurar a segurança do peão fora dos arruamentos principais*" e "*segregar os tipos de trânsito e de serviços pela diferenciação de materiais empregados*". Várias estratégias ao nível do desenho urbano se estudaram no sentido de proteger os arruamentos principais do "*atravessamento anárquico*" dos peões[106]. Entre as vias de circulação automóvel e pedonais – quando paralelas e próximas – previram-se várias barreiras físicas e psicológicas[107].

Pressupunha-se o uso sensível dos vários materiais no pavimento – texturas, aparência, cor[108] – ao serviço da diferenciação das vias (das vias de circulação automóvel entre si e entre vias de automóveis e de peões). Às vias pedonais – sob as quais se faziam passar as redes de distribuição de água, gás, eletricidade, baixa e alta tensão – era dada primazia sobre as de circulação automóvel. Nas intersecções entre vias secundárias de acesso automóvel e percursos pedonais, prevaleciam estes últimos, cujo pavimento se fazia em continuidade. [imagens 210]

Intimamente relacionado com a rede viária estava um parque de estacionamento em "S" onde o engenheiro Ponce Dentinho procurou conjugar o aproveitamento máximo do espaço útil com o imperativo de diminuir a velocidade de circulação dos automóveis. A forma encontrada, apesar de justificada com argumentos funcionais, não deixa de revelar uma demanda formalista, aliás reconhecida pelo próprio arquiteto que se preocupava com que o "S" tivesse também "*ter valor estético do ponto de vista dos andares superiores do bloco*" que o marginava[109]. [imagens 215]

Para os percursos pedonais e áreas de permanência de maior importância o engenheiro Ponce Dentinho propôs um tratamento mais formal. Foram concebidos desenhos para calçada portuguesa, de que se destaca o padrão de círculos concêntricos, a vidraço preto e branco, cujo contraste surtia grande efeito ótico. Salientando a facilidade de execução a partir da rotação de moldes simples em torno do centro de cada desenho, o autor apresentava o modelo como "*o tipo de desenho adoptado para caracterizar Olivais Norte*"[110]. [imagens 212-214]

Foram publicados[111] estudos para pavimentos com este padrão, alguns nunca realizados, como o percurso pedonal da zona central da célula, destinado a estabelecer a ligação com o centro cívico-comercial. Receberia também este tratamento uma zona de recreio, nas proximidades desse local[112], para onde o arquiteto concebeu ainda um jogo de repuxos de água. O padrão de formas circulares aparece ainda no pavimento de espaços de convívio existentes na proximidade de alguns dos edifícios concebidos



215

216

217

imagens 215 | Parque de estacionamento em "S" na proximidade do centro cívico-comercial principal
imagens 216 | Área de recreio na proximidade do centro cívico-comercial pavimentada com o padrão criado para "caracterizar" Olivais Norte
imagens 217 | Áreas lúdicas para crianças (?)

pela equipa de Nuno Teotónio Pereira, que se abordará adiante. Noutras áreas, como na zona central, correspondente ao interior do atual centro cívico-comercial, foi realizado posteriormente um outro padrão de quadrados vazados concêntricos, que não é da autoria do paisagista Álvaro Ponce Dentinho[113].

Vai uma distância apreciável entre o concebido e o efetivamente realizado, em matéria de áreas mais formais e de recreio. Apesar de poucas se terem concretizado, foram previstas zonas de estar de adultos e várias áreas de recreio para crianças, dirigidas a faixas etárias predeterminadas. Estas áreas seriam providas de pequenos equipamentos lúdicos como caixas de areia ou escorregas e situar-se-iam na proximidade dos blocos residenciais[114].

Existem efetivamente, espalhadas pelo bairro, espaços delimitados por muretes, hoje reduzidas a ruínas, que parecem ter cumprido a função de áreas de recreio, embora não correspondam aos projetos encontrados neste estudo[115]. [imagens 217]

O tratamento paisagístico do amplo logradouro coletivo de Olivais Norte foi portanto pensado e gerido de forma racional. Nele, a natureza, cuidadosamente ponderada, é a grande presença poética. Espaços pontuais que se projetaram com maior intenção de desenho (parques e zonas de recreio) ficariam sem tratamento definido temporária ou definitivamente por insuficiência de verba ou por não se lhes reconhecer suficiente incremento na qualidade de vida dos moradores.

Excetuando as obras de pequena dimensão a que nos reportaremos adiante, nenhuma participação artística parece ter sido pensada de início para esta unidade urbana. Este relativo desinteresse pela contribuição artística na definição do espaço por parte dos planeadores, surge em marcado contraste com Alvalade, onde o próprio plano de urbanização gerava alguns recintos vocacionados para acolher a estatuária respeitando os pressupostos urbanos tradicionais, e também com Olivais Sul onde, num momento em que se revê a ortodoxia funcionalista da Carta de Atenas, a equipa de planeamento considera à partida a constituição de equipas interdisciplinares com artistas para o arranjo dos espaços exteriores, como se verá.

O estudo-base de Olivais Norte e o seu plano de espaços livres baseiam-se ainda numa interpretação literal da Carta de Atenas e ignorando as releituras críticas entretanto operadas, por exemplo nos CIAM. Apesar de temporalmente desfasada, no contexto português e lisboeta, esta realização não deixou de ser um feito que acusava a erosão definitiva e irreversível dos modelos arquitetónicos e urbanos que o regime inicialmente incentivara.

E se a estatuária no sentido canónico, pontuando grandes artérias, reforçando eixos de simetria, assinalando centros de praças, etc. deixa de fazer sentido na malha irregular de Olivais Norte, onde se implodem todos os referentes urbanos da cidade tradicional, ainda não se acompanham outras experiências que se iam fazendo lá fora, de integração da contribuição de artistas no espaço das novas cidades. Essa será a viragem protagonizada por Olivais Sul.

Aqui, as pontuais intervenções artísticas existentes surgem vinculadas a edifícios, no cumprimento da referida prática municipal ou, surpreendentemente, por iniciativa de uma das equipas de arquitetura incumbida de conceber projetos-tipo residenciais para a unidade.

No universo amplo de elementos que se podem designar como arte pública, embora não envolvendo diretamente a participação de artistas, cabe referir aqui também a preservação de elementos simbólicos remanescentes do passado rural, designadamente um troço de aqueduto agrícola – muito semelhante a um outro então existente em Olivais Sul na Quinta do Contador-Mor – que se manteve em contraste com a arquitetura dos edifícios que o cercam.

Também uma pequena lápide memorativa, da autoria do escultor Francisco Simões, se veio implantar em 1999 junto de uma das moradias económicas existentes nos limites da célula, assinalando um evento já sedimentado na própria história da unidade urbana: trata-se da comemoração de uma reunião do Movimento dos Capitães ocorrida nessa mesma moradia[116][117]. O pequeno memorial está embebido na vedação de buxo que rodeia o jardim da casa e consiste numa lápide vertical, de pedra, onde estão incisos alguns desenhos coloridos a preto, verde e vermelho – os capitães, um cravo vermelho e o símbolo do Movimento das Forças Armadas – além do texto, que se remata com a representação de uma pomba. Está assinada e datada[118].

iv. a participação dos artistas em Olivais Norte

Como se referiu, a participação de artistas ou a mera colocação de obras de arte estavam ausentes dos estudos de arranjo de espaços livres de Olivais Norte. Estas participações surgiriam no entanto, diretamente vinculadas a edifícios da unidade. Abordam-se agora esses casos: dois deles incluídos em equipamentos próximos de Olivais Norte, dentro da normal prática camarária de inclusão de "motivos decorativos", e outros, de carácter absolutamente excecional, integrando edifícios residenciais da unidade. |ver linha de tempo, anexo 4|

Arte pública em edifícios de habitação

Intervenções várias - arte pública nas torres e bandas projetadas por Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas

De entre todos os projetos de arquitetura realizados naqueles anos para Olivais Norte, dois merecem particular destaque por neles se ter levado a cabo um programa de inclusão de pequenas obras de arte nos seus espaços interiores e exteriores. Trata-se dos projetos da equipa formada por Nuno Teotónio Pereira e António Pinto de Freitas, com a colaboração de Nuno Portas, então estagiário, e que correspondem a seis conjuntos de blocos em banda e a seis torres, distribuídas pelo espaço da nova unidade residencial. [tabela geral de obras 100-173] [imagens 218; 219]

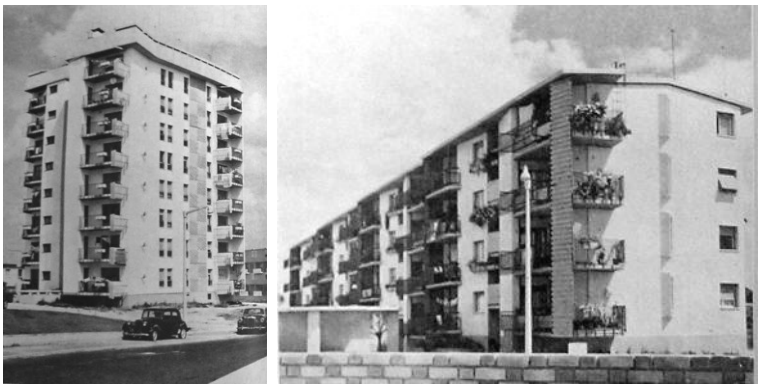
Apesar do ineditismo da iniciativa no panorama português – um programa de integração de obras de arte em edifícios de habitação social – esta surgia de forma natural no percurso do arquiteto Nuno Teotónio Pereira, em resposta a inquietações e interesses já anteriormente manifestados e que se manteriam como *leitmotiv* em toda a sua vida.

Nuno Teotónio Pereira, a integração das artes e a habitação

Tendo em contra o seu percurso formativo e o importante marco que foi a criação do MRAR, Nuno Teotónio Pereira era efetivamente o elemento da equipa para quem a preocupação em convidar artistas para as suas obras era mais evidente[119]. Não por acaso, é ainda hoje apontado pelos artistas como um dos arquitetos mais empenhados neste processo[120].

Neste momento, a ideia de incluir obras de arte nos seus projetos transbordara já do universo da arquitetura religiosa para a arquitetura residencial, com o ambicioso programa de integração das artes do bloco das Águas Livres. Não obstante a evolução entretanto sofrida, aquela primeira experiência de integração de obras de arte no domínio da habitação coletiva seria uma referência para os projetos de Olivais Norte, apesar das necessárias restrições económicas inerentes ao programa.

A habitação social era, por outro lado, o campo de atuação principal de Nuno Teotónio Pereira que, após uma primeira experiência de colaboração com o arquiteto Miguel



218

219

imagens 218 | Bloco e banda de edifícios da equipa de Nuno Teotónio Pereira
imagens 219 | Perspectiva à mão levantada do bloco e bandas de edifícios da equipa de Nuno Teotónio Pereira

Jacobetty na construção do bairro de Alvalade [1947-1948], trabalhava para a Federação das Caixas de Previdência desde 1948, tendo projetado já vários conjuntos de casas de renda económica[121].

O alojamento era e continuaria a ser também um tema fundamental da sua prática reflexiva e participativa, traduzidas numa intervenção política regular[122] e em vasta produção teórica nas décadas subsequentes. No referido Congresso Nacional de Arquitetura de 1948, tinha apresentado, com o arquiteto Costa Martins, a tese "Habitação económica e reajustamento social"[123], a primeira de várias comunicações em congressos sobre o tema da habitação que proferiria depois, ao longo da década de 1960, defendendo por exemplo o cooperativismo habitacional[124].

Toda esta atividade era ainda acompanhada por iniciativas inéditas no âmbito da investigação, tomando de empréstimo métodos das ciências sociais, ou encetando inovadores ensaios de experimentação empírica. Neste âmbito Nuno Teotónio Pereira organizara, por exemplo, o primeiro inquérito "*às condições de utilização de edifícios plurifamiliares em Lisboa*", integrado nas atividades da Juventude Universitária Católica da EBAL em 1950. Mais tarde, empenhara-se na construção de um protótipo do interior de um apartamento por si projetado, com Bartolomeu da Costa Cabral, para a Associação de Inquilinos Lisbonenses, exposto na SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes, no âmbito da exposição "O cooperativismo habitacional no mundo" em 1957[125].

Também para Nuno Portas, colaborador recente de Nuno Teotónio Pereira, a habitação social era um tema maior, objeto do estudo sistemático que constituía a sua prova final de licenciatura apresentada naquele mesmo ano de 1959[126], e que se manteria como campo de intervenção até depois do 25 de abril[127].

Os projetos de Olivais Norte

É no cruzamento dos aspetos acima referidos, já presentes no percurso de Nuno Teotónio Pereira, que devem entender-se os projetos de Olivais Norte: a convicção da vantagem da colaboração com artistas no espaço edificado; o empenho na defesa de uma habitação social de qualidade e um profundo humanismo no entendimento do alojamento social como responsabilidade maior do arquiteto. Terá sido, por outro lado, a perspetiva não dogmática desta equipa de arquitetos "orgânicos", que fundamentou uma abordagem mais "realista", abertamente defendida por Nuno Portas[128], que procurava ir ao encontro das necessidades concretas dos futuros habitantes e avançar com respostas empiricamente encontradas.

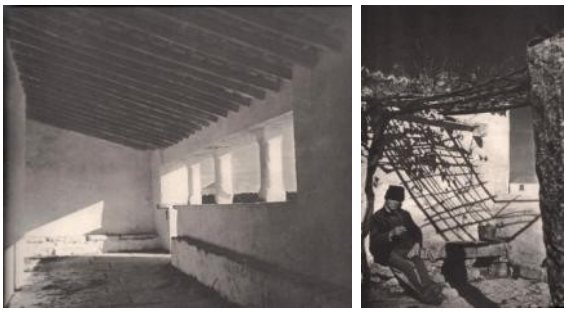
Pouco antes de iniciar os projetos de Olivais Norte, Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira visitaram em Itália as mais importantes realizações da INA-Casa[129], contactando de perto com as alternativas ao moderno internacional que propunham, no sentido de uma aproximação ao vernacular e de um diálogo com o contexto preexistente e com as realidades sociais e humanas dos seus moradores. Eram propostas de uma maior maleabilidade espacial, afastadas da rigidez racionalista, cuja formulação procurava integrar criticamente o valor do "costume" dos moradores[130].

Facto menos conhecido, mas porventura digno de nota, é a prática, instituída neste programa italiano, de incluir em todos os blocos residenciais pequenas placas

220

221

222


223

imagens 220 | Placas cerâmicas de Pietro de Laurentiis para edifícios INA-Casa 1957-1963 [Roma, Ancona, Ravenna, Matera]
imagens 221 | Espaços de transição na arquitectura vernacular italiana
imagens 222 | Espaços de transição na arquitectura vernacular portuguesa, Algarve.
imagens 223 | Espaços de transição na arquitectura vernacular portuguesa na região de Sintra registados pela equipa de Nuno Teotónio Pereira e António Pinto de Freitas.

cerâmicas. Estes relevos vidrados, de dimensões pré-estabelecidas e alusivos ao tema do lar, tinham a obrigatória inscrição INA-Casa. Realizados em séries, eram sempre encomendados a artistas modernos, alguns bastante conhecidos em Itália[131]. Maugrado a sua pequena dimensão, estas placas relevadas, no seu carácter serial e respondendo à intenção de tornar a habitação social menos anónima e impessoal, características que se encontram nas intervenções dos edifícios de Olivais Norte, podem ter sido assimiladas mais ou menos conscientemente pelos arquitetos portugueses, embora nunca por eles referidas. [imagens 220]

Na formulação destes projetos Nuno Teotónio Pereira e a sua equipa renunciaram aos apriorismos formais e programáticos da ortodoxia racionalista, admitindo critérios novos, já não idealizados ou abstratos, mas apontados ao que acreditavam serem necessidades concretas dos moradores.

Paradoxalmente, estas necessidades eram mais intuídas que propriamente objetivadas, uma vez que os futuros ocupantes eram desconhecidos dos arquitetos à data de execução dos projetos. Tomou-se assim, como contexto de origem mais provável dos moradores, o bairro da lata ou a habitação degradada, em relação aos quais o alojamento novo se queria um contraponto feliz.

Não descurando os ensinamentos funcionalistas, fundamentais para Nuno Teotónio Pereira [132] – o dimensionamento das habitações e suas divisões, a modernização possível dos sistemas construtivos, a subordinação à exposição solar, a racionalização da organização interna da casa, e mesmo a introdução de inovações ao nível do fogo, "*pouco comuns em programas de habitação social*", como a qualidade dos isolamentos térmico e acústico e dos próprios equipamentos de cada apartamento[133] – ambos os projetos em estudo se enquadram nos modelos "organicistas", com denota a complexidade volumétrica dos edifícios (contrapondo-se ao paralelepípedo moderno), a valorização e riqueza dos espaços internos, ou a exploração expressiva das texturas dos materiais, no contraste entre o betão aparente e a alvenaria branca.

Tratava-se de uma arquitetura dialogante, que se queria facilmente aceite pelos futuros moradores. E é graças a este entendimento organicista, de uma génese espacial que parte de dentro para fora, e dessa vontade de adequação da arquitetura (ao que se crê serem) as necessidades das pessoas, que se introduz um novo elemento programático, de grande importância no contexto deste estudo. Trata-se de um espaço destinado ao convívio entre moradores, a meio caminho entre o domínio público e privado. Um espaço *de transição* vocacionado para a vida de relação que, se por um lado se acreditava responder a uma necessidade real dos habitantes oriundos de bairros de lata, é por outro defendida como um valor em si pelos arquitetos "orgânicos".

Sobre os espaços de transição

O "*equilíbrio do binómio vida de relação e vida íntima da família*" e o modo como a arquitetura o poderia facilitar eram precisamente temas sobre que se ocupava Nuno Portas - naquele mesmo ano de 1959 em que se finalizavam os projetos de arquitetura - no primeiro estudo sistemático feito entre nós sobre a habitação social, apresentado como tese final de licenciatura.

"*A família operária, como a de grande parte dos aglomerados rurais, é assim obrigada a construir a sua vida de relação no próprio prédio - onde precisamente a burguesa não conhece ninguém e se pode vangloriar disso - ou no quadro imediato da unidade de vizinhança. O urbanismo e arquitetura exercem assim, involuntariamente, uma verdadeira opressão, que é igualmente um título de responsabilidade. No estabelecimento de contactos cabe às donas de casa e às crianças o papel primordial. A mulher operária vive um clima de enorme solidão e aproveita todas as condições de encontro com as vizinhas quer com o pretexto de descanso, quer para solicitar ajudas. Os patamares e acessos em geral, o equipamento comum do prédio, se o há, as próprias varandas e janelas tornam-se então locais de paragem e relação.*

(...)

Ainda antes dos homens, são as crianças que têm um papel importante na aproximação das famílias. Mesmo às vezes contra a vontade dos pais, as crianças aproveitam as saídas e regressos da escola, os órgãos de acesso e os terrenos em volta do prédio, para estabelecerem laços de camaradagem e amizade que podem chegar a mover as relações entre os respectivos pais e a ter influência na interpenetração social"[134].

O autor valorizava então as potencialidades dos espaços vinculados aos órgãos de acesso e distribuição nos imóveis - entrada, distribuição vertical ou distribuição horizontal, alguns deles, espaços *de transição*, embora não descritos como tal[135].

O termo *espaços de transição* não aparece nas memórias descritivas do projeto e anteprojeto, mas é mais tarde reconhecido como conceito fundamental para a formulação do programa destes imóveis[136]. Terá sido tomado de empréstimo a Pedro Vieira de Almeida que o definiu numa série de artigos publicados anos mais tarde. Aí, e retomando os tópicos do discurso "orgânico", o arquiteto aponta a crise da arquitetura racionalista, radicada no entendimento deficiente do espaço: a simplificação dualista entre "*interno*" e "*externo*", atalho conceptual que impede a apreensão da complexidade do "*espaço modelado*" pelo homem. Como forma de superar este impasse, o arquiteto defende um aprofundamento linguístico das noções de espaço interior e exterior e do seu relacionamento mútuo[137].

De acordo com esta perspetiva, a arquitetura moderna, em rutura com o modo oitocentista de conceber o espaço como justaposição de "*caixas*" – parafraseando Frank Lloyd Wright – gerara um espaço fluido, sem núcleos, irreferencial, que descurava a relação entre o "*dentro*" e o "*fora*" [138]. Por oposição a esse espaço moderno sem referentes, e a par de um entendimento de arquitetura como "*estrutura semântica*", Pedro Vieira de Almeida fazia a apologia dos espaços "*núcleo*", dos espaços de recanto que convidassem à permanência, enfatizando também um sentido de continuidade espacial entre interior e exterior. Propunha para isso uma nova categoria linguística, o referido espaço de *transição*:

"*Proponho introduzir entre as categorias primárias do espaço, interno e externo, uma outra a que atribuo importância fundamental sobretudo na arquitetura moderna: o espaço transição, a ela vem ligado o problema de uma continuidade dentro-fora*" [139].

Estes espaços charneira que articulavam o interior com o exterior de um dado edifício, poderiam assim corresponder a várias estruturas espaciais, tendo em comum o facto de participar em simultâneo do domínio do privado e do público e de serem espaços para estar, fruídos como locais de permanência pelos moradores.

Pedro Vieira de Almeida, citando de passagem Camilo Sitte nas suas considerações relativas a Amalfi (Itália), valorizava o pitoresco e a qualidade residencial que advinham da presença recorrente dos espaços semiabertos, ou *de transição*, nos aglomerados urbanos, característica definidora da "*maneira de habitar*" mediterrânica[140]. [imagens 221]

A sua linha de argumentação assentava na suposta similitude de hábitos entre os povos mediterrânicos, incluindo neles o português. Um dos alicerces da argumentação de Pedro Vieira de Almeida era justamente o recente *Inquérito à Arquitetura Regional*[141][142] realizado desde 1955 e publicado em 1961, e em que, não por acaso, Nuno Teotónio Pereira e António Pinto de Freitas tinham participado ativamente. [imagens 222;223]

Aí, muitos dos exemplos dados permitiam apontar também como traço significativo da arquitetura no nosso território, a presença desses espaços semicobertos de *transição* onde muitas das atividades (não apenas domésticas) teriam lugar. Certas áreas, descritas como "*verdadeiras salas ao ar livre*"[143], eram por vezes investidas de grande cuidado estético, por exemplo no Algarve, em contraponto com a simplicidade dos espaços interiores que, por exemplo nas Beiras, eram de um "*conforto confrangedor*" [144].

Se é certo que a equipa de projetistas atribui à teorização de Pedro Vieira de Almeida o conceito de *espaço de transição*, o seu interesse por este tipo de espaços está já bem presente nos seus trabalhos para o *Inquérito* realizados pouco antes. Na área territorial que lhe competira estudar - uma área litoral que abrangia Estremadura, Ribatejo e parte da Beira Litoral - a equipa de António Pinto de Freitas, Nuno Teotónio Pereira e Francisco Silva Dias referia:

> "*Os Invernos temperados, com dias soalheiros, e os Estios quentes influenciam o carácter do espaço exterior contíguo à habitação que, pela criação dum alpendre ou de uma varanda alpendrada, constitui uma zona de transição climática entre o ambiente tórrido e o interior fresco.*
>
> *Geralmente orientados para sul, os alpendres oferecem no Inverno excelentes logradouros, bem isolados e abrigados do vento nordeste.*
>
> *Por estar de certo modo ligado à recepção, o alpendres adquire muitas vezes grande valor plástico, quer pela cuidadosa composição dos seus elementos, quer pela escolha criteriosa dos materiais empregados*"[145]

O conceito de espaço *de transição* – forma "*ainda totalmente válida na actualidade*" – seria assim um dos importantes contributos a retirar da arquitetura vernácula para a construção atual, de modo a colmatar o esquematismo do pensamento racionalista[146][147].

É esta valorização dos espaços de permanência e convívio, com grande flexibilidade de usos - os *espaços de transição* e os espaços núcleo, tal como os define Pedro Vieira de Almeida - que se contrapõe à lógica monofuncional moderna e que se vai pôr em marcha nos projetos de Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas para Olivais Norte, anunciando um entendimento diferente relativamente àquele conjunto urbano, quase totalmente referenciado à Carta de Atenas.

Apesar de os arquitetos não conhecerem as pessoas a alojar nos edifícios que projetavam, justificaram a presença dos espaços *de transição* nestes edifícios, por se dirigirem a camadas pobres ou menos favorecidas da população. Estes espaços retomavam algumas das características dos bairros de lata de onde supostamente provinham, contribuindo para a manutenção das anteriores formas de relacionamento social e facilitando a sua adaptação ao novo contexto residencial.

Estas ideias não deixam contudo de soar de forma algo paternalista e os próprios arquitetos viriam a repudiar esta opção programática, ainda repetida em Olivais Sul[148]. Comentando hoje a inclusão desses espaços de transição destinados ao convívio dos moradores, o próprio arquiteto Nuno Teotónio Pereira reconhece as limitações daquela boa intenção:

> "*…estes espaços, nas torres e nas bandas, eram espaços para os moradores conviverem entre si. Isso depois acabou, porque esses prédios eram para realojar pessoas que viviam em bairros de lata muito degradados, casas muito degradadas e tinham grandes relações de vizinhança. Eram famílias pobres que tinham que se ajudar umas às outras e etc. Tinham amizades ali no próprio bairro e conviviam muito. E, então, nós criámos esses espaços para haver esse convívio. E depois acabou, com as novas gerações isso acabou. As pessoas já são classe média não é? E portanto… (…) ninguém mais se juntou aí…*"[149].

Pese embora a existência destes espaços não ter tido o grau de adesão esperado por parte dos moradores, em particular nas gerações que se seguiram à dos primeiros ocupantes, não deixa de ser digna de nota no entanto a generosidade com que o problema da habitação se colocava. Partindo da ideia de que o espaço deveria "*falar*" aos seus utentes, a valorização dos espaços de convívio sob a forma de espaço *de transição* que pretendia recuperar características dos lugares de origem dos moradores, enviava claramente a mensagem de que a amizade e a entreajuda eram valores fundamentais.

Em ambos os projetos para Olivais Norte, de modos diferentes ainda que interrelacionados, fica o testemunho dessa boa intenção de prover os edifícios de apartamentos de espaços *de transição*, meio-termo entre o dentro e o fora, numa atmosfera de alguma intimidade onde os moradores se podiam encontrar. Note-se que estes eram espaços destinados a conjuntos restritos de indivíduos – os moradores de cada prédio – e deixados à apropriação espontânea. Palco de muitas utilizações possíveis, estes espaços *de transição*, vinculados aos edifícios, contrapunham-se aos espaços livres previstos no plano do bairro, destinados a grupos muito mais numerosos de moradores, mas em relação aos quais se fixavam faixas etárias

homogéneas para utentes e usos predefinidos (áreas de recreio para idades pré-determinadas, por exemplo).

Como se verá seguidamente, estes espaços, só aparentemente secundários, não apenas foram muito cuidados no seu desenho, como reservam ainda a surpresa de acolher pequenas obras de arte. Já não exibidas na fachada principal, mas lateralizadas ou interiorizadas no edifício, as obras de arte tornam-se um fator de humanização do espaço, abandonando em definitivo a sua função sumptuária.

Os blocos em banda

O projeto dos blocos em banda, ou "correnteza" [Categoria II, tipos 2 e 3] foi feito de acordo com indicações expressas no plano de conjunto realizado pelo GEU/GTH. O projeto foi usado em seis unidades – bandas de quatro edifícios de quatro pisos cada – localizadas na proximidade do eixo de circulação principal[150]. Cinco destas unidades, destinadas à Federação das Caixas de Previdência, ocuparam impasses ao longo da rua Alferes Barrilaro Ruas e a outra, destinada a cooperativas de habitação, situa-se quase paralela à rua General Silva Freire[151] [imagens 224; 225]

Pese embora as limitações de áreas internas[152], os projetos caracterizaram-se desde logo por um grande cuidado no tratamento dos espaços interiores – quanto a revestimentos, isolamentos térmicos e acústicos, e ao próprio equipamento do fogo, cuja escolha recaiu "*dentre o material de que se pode dispor correntemente*" sobre "*aquele que apresenta mais correcto 'design'*" [153].

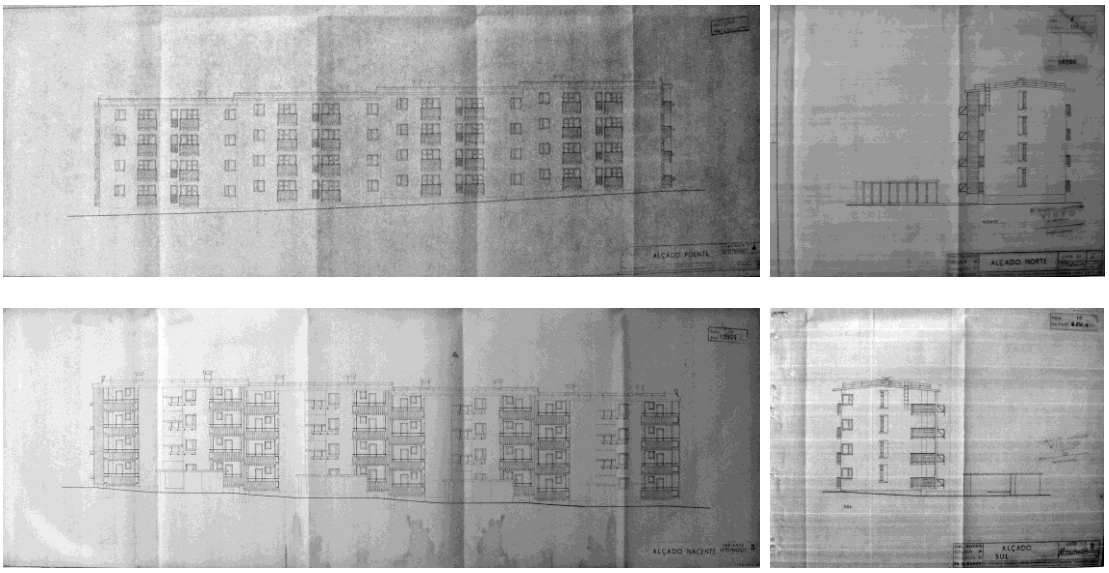
Além dos gastos extra que estes elementos acarretavam relativamente às despesas previamente estipuladas, os arquitetos propuseram uma mais valia no projeto, que justificaram por ser "*compensadora para os moradores*": a cada edifício se fez corresponder um bloco de arrecadações de um só piso, acessível diretamente a partir da rua, ocupando o espaço fronteiro à entrada principal.

Estes pequenos anexos, que os arquitetos designaram posteriormente como "satélites da habitação", comportavam um espaço de arrumação por família residente, complementando a exiguidade dos apartamentos, que assim se prolongavam no exterior. No entanto, mais do que meros espaços de arrumo, a sua conceção e formulação revela uma intencional ambiguidade de funções. [imagens 226]

Cada um dos satélites adota em planta a forma de Y, compondo-se de duas áreas de arrumos, e de um alpendre que se desenvolve na parte posterior destas, através de um prolongamento da cobertura, assente num pilar. No espaço alpendrado assim gerado, que confronta com as paredes cegas posteriores dos espaços de arrumo, os arquitetos instalaram um banco que parcialmente acompanha uma das paredes.

O ângulo entre os dois braços do banco possibilitaria aos utentes encararem-se facilmente e condicionava a orientação do sentar: o banco deveria ser usado de frente para a banda edificada, uma vez que um canteiro, no chão, dificultava o seu acesso pela zona posterior.

Cuidadosamente alinhados e orientados em relação às entradas dos imóveis, os anexos, com a sua volumetria irregular, estabelecem um diálogo com os pequenos canteiros



224

225

imagens 224 | Bandas de edifícios de quatro pisos, projeto de arquitetura-telas finais, arquitetos Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas (colaborador)alçado poente (projeto), norte (telas finais), nascente (projeto) e sul (telas finais)

imagens 225 | Bandas de edifícios de quatro pisos, fotografia atual

elevados e muretes anexos às entradas, gerando um espaço de recorte dinâmico que dialoga com a linha de fachada. Este espaço, entre os satélites com os seus alpendres e as bandas edificadas, constitui a chamada área *de transição*, investida de uma função de ambientação à rua, como a equipa claramente descreve:

> "*Este agrupamento das arrecadações organizou-se de maneira a permitir a criação de um espaço exterior coletivo e intimamente ligado ao acesso para as habitações. Evitar-se-á, assim, a sensação sempre desagradável, da mudança brusca de quem vem da intimidade doméstica, para o ambiente buliçoso e impessoal da via pública. Esta zona será, pois, um elemento de transição e ligação*"[154].

Esta sucessão dos satélites com os seus alpendres em frente às bandas edificadas, conformava uma bolsa de espaços de natureza peculiar, imersos no espaço propriamente "público". Estes grupos de espaços de recanto, exclusivamente pedonais, são sempre afastados da via de circulação automóvel e rebaixados em relação a esta, no caso das bandas da Rua Alferes Barrilaro Ruas. Neles se materializam escrupulosamente as prescrições do plano ao nível de definição dos espaços livres. O acesso às bandas de edifícios é feito por um duplo impasse, automóvel e pedonal, de pavimentos claramente diferenciados. A via de peões ramifica-se diretamente, sem obstáculos, do passeio da rua de circulação principal para o acesso a estes espaços, que assim se faz em total segurança.

Havia, por parte da equipa de Nuno Teotónio Pereira, a intenção de acompanhar bem de perto o próprio arranjo dos espaços "*especialmente na frente poente*" das bandas, onde se encontram os espaços *de transição*[155]. Em relação ao tratamento destes espaços (e considerando especificamente as unidades existentes na proximidade da rua Alferes Barrilaro Ruas) a equipa deixara bem claro que:

> "*A organização do terreno contíguo às habitações, não só no que respeita a arruamentos e ajardinamento, como na conceção e escolha do material de equipamento urbano, deverão ser objeto de um criterioso estudo, na medida em que irão influir, de maneira nítida, na criação dum bem determinado espaço exterior que dará a nota de qualidade do habitat local. Estes fogos foram projetados na intenção de proporcionarem uma ligação fácil, convidativa, com os elementos exteriores (… …) Se as habitações se abrem para um ambiente defeituoso ou pouco significativo para a vida dos seus habitantes, então poderá dizer-se que falharam as intenções do projeto*"[156].

A relação do espaço edificado com o espaço envolvente queria-se de natural continuidade, dentro das propostas organicistas. Comentando recentemente o projeto, Nuno Teotónio Pereira recorda que:

226

227

imagens 226 | Tratamento das zonas alpendradas nos “satélites”
imagens 227 | Intervenções artísticas nos "satélites"

> "*…nós na altura tínhamos uma sensação muito viva de que as necessidades de habitação não se satisfaziam apenas no edifício. A envolvente também era importante para criar um ambiente favorável e agradável*" [157].

O tratamento destes espaços corrobora pois a importância que lhes era dada neste projeto. Não terão sido, no entanto, os autores do projeto de arquitetura a conceber o tratamento daquele espaço envolvente, que seguramente se encaminhou para as equipas de arranjo de espaços livres do GTH, cujo responsável, em Olivais Norte, era o paisagista Álvaro Ponce Dentinho.

Nas unidades que descolam da rua Alferes Barrilaro Ruas, houve que resolver diferenças de nível entre aquela via e a área de implantação das bandas. A modelação do terreno gerou pequenos taludes de várias cotas suportados por muretes rematados a tijolo. Por outro lado, esta diferença de nível, que permite observar de cima os vários conjuntos de satélites, contribui também para distanciar estes espaços da agitação da via de circulação principal, dando-lhes o carácter de calma e ambientação desejado pelos arquitetos.

O projeto de espaço livres para o espaço *de transição* integra-se formalmente no conjunto de estudos realizados para algumas áreas Olivais Norte, anteriores a 1964. Aqui se vê surgir, na pavimentação dos espaços *de transição*, o padrão de formas circulares concêntricas a branco e negro que o engenheiro e paisagista Álvaro Ponce Dentinho tinha concebido como motivo "*caracterizador de Olivais Norte*".

Este desenho desenvolveu-se em evidente relação com os volumes edificados, gerando um ponto fulcral, na zona sob o alpendre para onde se encaminha o olhar. É a partir deste centro, que se desenvolvem elementos concêntricos de raios progressivamente maiores, cujo aumento se faz em intervalos irregulares, como repercussões de uma imaginária gota de água. No centro visual desta composição no pavimento encontra-se um sumidouro de águas pluviais, aliando de forma íntima o desenho com a funcionalidade do subsolo já verificada no desenho geral dos espaços livres[158]. O desenho dos pavimentos corrobora assim a intenção de gerar centros claramente percetíveis na zona sob o alpendre.

Atravessando-se e sobrepondo-se ao desenho de círculos concêntricos é ainda salientada a ligação entre a via de circulação mecânica e o acesso a cada entrada de imóvel, claramente assinalada no pavimento, através de uma passadeira em pedra de cor diferente.

O modelo de círculos concêntricos, apresenta grande semelhança com o que se realizou na área de recreio que serve de contraponto ao centro cívico-comercial, espaço aliás muito próximo das bandas da rua Alferes Barrilaro Ruas, o que permite colocar a hipótese de ter sido também Álvaro Ponce Dentinho[159] o autor do arranjo destes espaços, porventura executados simultaneamente. Cabe no entanto notar que o projeto de pavimentos não se realizou em todos os locais eventualmente previstos: apenas três das seis bandas - as duas primeiras unidades no arranque da subida da rua Alferes Barrilaro Ruas e a banda isolada da Rua General Silva Freire - edificadas

anteriormente a 1964, foram alvo deste tratamento cuidado (na última inverteram-se as pedras usadas e as respetivas cores)[160].

Estes espaços de transição, de acomodação e ambientação entre a casa e a rua, destinados ao convívio, eram assim particularmente valorizados ao nível do arranjo do espaço livre e da expressão arquitetural. Mas o interesse na definição de qualidade plástica desta zona foi mais longe, traduzindo-se na inclusão de pequenas obras de arte numa das paredes posteriores dos anexos, onde também se apoia o banco. Estas pequenas intervenções desempenhariam um papel fundamental no conjunto de atributos que visavam transformar aquele local numa "*verdadeira sala ao ar livre*".

No dizer de Nuno Teotónio Pereira, estas pequenas obras destinavam-se essencialmente a "*dignificar*" o espaço, mas a também a individualizá-lo, dada a repetição dos projetos de arquitetura. O facto de se terem confiado a vários artistas, visava precisamente facilitar a sua identificação e demarcação relativamente às demais. [imagens 227] Como recordou recentemente Nuno Teotónio Pereira:

> "*[o papel da obra de arte] era a dignificação do espaço, em primeiro lugar. Era uma forma de dar dignidade àquele espaço. Não ser um simples abrigo, ter um significado mais nobre"*
>
> *(… …)*
>
> *"Os projetos repetem-se, e então a obra de arte dava uma identidade própria a cada conjunto. Exatamente, isso era muito importante. Daí o facto de nós convidarmos sempre artistas diferentes. Não era o mesmo que fazia vários, eram artistas diferentes*"[161].

A obra de arte conferiria ao espaço um estatuto especial, tornando-o mais do que um simples abrigo, embora fosse também um elemento distintivo que tornava cada edifício único, entre todos os seus semelhantes. A inclusão dessas intervenções artísticas estava claramente inscrita logo no projeto de arquitetura, de 1959[162]. Do mesmo modo, o caderno de encargos fornecido para a construção da banda existente na rua General Silva Freire[163] esclarecia que:

> "*Faz parte da empreitada o assentamento dos motivos decorativos a executar nas paredes do alpendre de entrada devendo ser reservada a verba de 5000$00 (cinco mil escudos) para pagamento daqueles motivos decorativos que serão fornecidos oportunamente*"[164].

Apesar de representar um gasto quase irrisório[165], a inclusão de motivos decorativos era portanto assumida desde o primeiro momento. Não podendo hoje confirmar com clareza, o arquiteto Nuno Teotónio Pereira tem a recordação vaga de os arquitetos terem invocado a obrigatoriedade de colocação de motivos decorativos em prédios de rendimento – instaurada pelo despacho do presidente da CML de 1954 já referido – para justificar este conjunto de pequenas intervenções em edifícios de habitação social.

"*Foi essa postura da Câmara que levou que nós conseguíssemos pôr isso na habitação social. Nós dizíamos 'Se é obrigatória, é porque ela obriga, portanto a habitação social não pode ficar isenta disso", não é? Eu lembro-me que nós usámos esse argumento*"[166].

A experiência terá talvez resultado de uma harmonização de diferentes tendências no próprio atelier de Nuno Teotónio Pereira. A ideia de convidar artistas evoca seguramente um resquício do ideal de "síntese" das artes próprio da revisão da arquitetura moderna que se ia fazendo por parte dos próprios racionalistas, e a que Nuno Teotónio Pereira era sensível desde os tempos de estudante nas EBAL, alimentado pelo exemplo da arquitetura brasileira das décadas de 1940 e 1950 e favorecido pelo companheirismo com os colegas artistas. Já Nuno Portas não parecia particularmente interessado no tema, embora reconhecesse o contributo positivo que os artistas poderiam dar, integrados em equipas, no tratamento dos espaços públicos para crianças[167]: Para o jovem arquiteto a "síntese das artes" estava ultrapassada e era uma questão menor face aos desafios que a arquitetura deveria enfrentar enquanto linguagem expressiva[168].

De igual modo, no discurso sobre a natureza peculiar dos espaços *de transição* Pedro Vieira de Almeida não fez referência alguma à conveniência da presença de obras de arte. Num debate sobre a colaboração entre artistas, aquele mesmo arquiteto afirmou até duvidar que um artista pudesse equacionar o seu trabalho "*num plano crítico*", o que inviabilizaria qualquer ideia de integração num sentido de um trabalho conjunto e interparticipado, ideia que, aliás, descartava completamente, defendendo sempre a primazia do arquiteto na definição do espaço arquitetónico ou urbano[169]. A obra de arte, para Pedro Vieira de Almeida seria necessariamente um elemento autónomo, dissociado do seu contexto.

Se a todos subjazia uma vontade de compreensão das necessidades dos destinatários da habitação – levando-os a procurar nas ciências sociais o auxílio ao entendimento que lhe faltava dos fenómenos sociais[170] – a presença da obra de arte no espaço edificado como resposta a uma necessidade humana não era consensual na equipa.

Não havendo nenhuma restrição por parte do GTH, onde "*davam total confiança aos arquitetos*"[171] – e que de resto incentivava também a participação de artistas em Olivais Sul, como se verá – coube à equipa de Nuno Teotónio Pereira a escolha e o convite a vários pintores e escultores, convite que se processou informalmente e com inteira liberdade, à medida em que ia iniciando a construção de cada edifício[172]. As obras realizaram-se portanto num lapso temporal com início em 1962 (data nos painéis de Lima de Freitas) e que finaliza algures na década de 1960[173]. |ver linha de tempo, anexo 4| [imagens 228]
O grupo configurou-se paulatinamente havendo, entre artistas e arquitetos, relações pessoais de grande proximidade. Os artistas terão sido escolhidos por Nuno Teotónio Pereira ou sugeridos pelos vários arquitetos que com ele trabalhavam.

"*…[os] colegas que trabalharam comigo aqui no atelier e trabalhavam nos projetos*

228

imagens 228 | Localização das várias intervenções nos blocos em banda das ruas Alferes Barrilaro Ruas e General Silva Freire

> *também davam sugestões, etc. Isso aconteceu muito. Quase todos os artistas eram na altura muito novos e… até não os conhecia bem, mas conhecia pessoalmente colegas mais jovens que eu, que trabalhavam aqui, no atelier, e sugeriram convites a esses artistas mais novos*" [174].

Os seis artistas escolhidos foram João Lopes Segurado, Lima de Freitas, Rogério Ribeiro, António Lino, Fernando Conduto e Maria Keil. [tabela geral de obras100-123]

Destes, apenas António Lino tinha trabalhado anteriormente para projetos de arquitetura de Nuno Teotónio Pereira, designadamente para a igreja de Águas [1949-57], para onde realizou os mosaicos do baptistério. Talvez pela diminuta remuneração prevista, alguns dos artistas convidados eram bastante jovens, como Fernando Conduto, que então teria cerca de 25 anos.

Apesar de muitos se conhecerem entre si desde os tempos da E[S]BAL, os artistas não trabalharam conjuntamente. Não houve um programa comum nem articulação das várias propostas, como recordam Nuno Teotónio Pereira [175] e Rogério Ribeiro. As propostas foram feitas isoladamente e o trabalho de cada artista decorreu de forma autónoma.

> "*Deram-nos aquele trabalho, fomos trabalhando e depois lá nos encontrávamos quando as coisas estavam encaminhadas. Não houve nenhum programa de conjunto, apenas e naturalmente um propósito de encomenda...*" [176].

Por outro lado, esta encomenda parece ter decorrido seguindo o molde mais comum de interação entre arquitetos e artistas:

> "*Isso aí era muito claro. Nós oferecíamos uma parede. Dizíamos "Olha, tens aqui esta parede, e agora faz o que tu quiseres*" [177].

Como recorda Nuno Teotónio Pereira, os artistas eram chamados no fim do processo, sem interação alguma na definição do espaço propriamente dito. Era respeitada a liberdade de criação do artista, que devia não obstante circunscrever a sua obra ao espaço predefinido no projeto. Sem interferências por parte dos arquitetos em termos de sugestões temáticas, ou das próprias soluções formais[178] e sem avaliação externa da CML, cada artista terá tido liberdade para fazer "*o que entendia como mais adequado*" [179].

Foi confiada, a cada um dos artistas, uma banda de quatro edifícios, a que correspondiam, portanto, quatro "satélites", em cujas paredes posteriores se alojariam as intervenções artísticas. Apesar da variedade de propostas, todos interpretaram o problema de forma semelhante, concebendo pequenas séries de quatro painéis, idênticos em cor, material e linguagem, a distribuir pelos quatro anexos.

Necessariamente vinculadas as intervenções às características do suporte arquitetónico,

229

230

231

imagens 229 | Painéis de azulejo de Lima de Freitas nos blocos em banda da rua Alferes Barrilaro Ruas
imagens 230 | Esgrafitos de Rogério Ribeiro nos blocos em banda da rua Alferes Barrilaro Ruas
imagens 231 | Mosaicos de António Lino nos blocos em banda da rua Alferes Barrilaro Ruas

a resposta dos artistas evidencia essa relação direta com o próprio programa de encomenda. Trata-se, de um modo geral, de intervenções simples em desenho inciso na própria parede, ou em materiais cerâmicos – mosaicos, azulejos, placas relevadas – recorrendo-se por vezes à repetição de elementos modulares.

O número quatro terá sugerido analogias com os ciclos naturais, designadamente com as quatro estações – como parece apontar a obra de Lima de Freitas ou a de João Lopes Segurado – ou as quatro fases da lua – como a obra de António Lino.

as intervenções artísticas

Partindo da zona central do bairro e subindo o eixo viário principal – Rua Alferes Barrilaro Ruas – surge à direita a primeira banda de edifícios em estudo. Para esta, Lima de Freitas concebeu quatro painéis figurativos de azulejo pintado manualmente, reportando-se a um imaginário bem diferente das obras surrealizantes que fazia na época. Os painéis, de 6 por 14 azulejos ao alto, estão assinados e datados "Lima de Freitas 1962". Neles se representam elementos vegetais – árvores e arbustos – e pequenos animais – um pássaro, uma borboleta, uma libélula – que, juntamente com a oscilação cromática dos azuis aos ocres, parecem fazer referência ao tema clássico das quatro estações. Assim, estabelecendo um sentido de leitura com origem na rua Alferes Barrilaro Ruas (e em direção ao fundo do impasse), tem-se a sequência Outono – Inverno – Primavera – Verão. [tabela geral de obras 100-103] [imagens 229]

Na banda seguinte, na subida, Rogério Ribeiro criou quatro desenhos em esgrafito. Os desenhos, incisos diretamente na parede de marmorite ocre e pintados a vermelho sangue-de-boi, representam figuras aladas, surgindo, em três deles, rostos humanos. [tabela geral de obras 104-107] [imagens 230] Para a execução das obras o pintor Rogério Ribeiro terá fornecido apenas os desenhos, em papel de cenário, que foram picotados na parede e diretamente rasgados. Como o próprio recordou recentemente, estas obras integravam-se nas pesquisas plásticas que desenvolvia paralelamente no atelier:

> "*Estas coisas de encomendas, de artes encomendadas, acabam por se prender ao que se anda a fazer no atelier na altura, que acaba por ser um processo de extensão. Eu não inventei isto para aquele sítio, isto fazia parte de "coisas" que eu andava a fazer e a procurar e portanto aparecem a partir do trabalho de atelier*" [180].
>
> (…)
>
> "*Os elementos que desenhei para Olivais Norte estavam ligados a formas decorativas que procuravam integrar cabeças de mulher com pássaros, exercícios que vinha tentando também em cerâmica para eventual integração em trabalhos de maior fôlego. Desenhava estes elementos em pratos e objectos de cerâmica, como parte dum percurso necessário*"[181].

Estas intervenções, que ocupam com à-vontade o plano da parede, nele se inscrevem e

232

233

234

imagens 232 | Relevos de Fernando Conduto nos blocos em banda da rua Alferes Barrilaro Ruas
imagens 233 | Painéis cerâmicos de Maria Keil nos blocos em banda da rua Alferes Barrilaro Ruas
imagens 234 | Mosaicos de João Segurado nos blocos em banda da rua General Silva Freire

dele participam – contrariamente, por exemplo, aos azulejos de Lima de Freitas que claramente se sentem como elementos estranhos ao suporte – são porventura as melhor integradas deste conjunto.

Como se referiu, nestas duas bandas, o pavimento é realizado em calçada portuguesa com um padrão de círculos concêntricos que, a despeito de se articular com a volumetria do edificado, resulta porventura num espaço algo sobredesenhado, onde as intervenções artísticas e o pavimento nem sempre dialogam bem. As bandas seguintes, como se referiu, serão apenas pavimentadas a branco, o que contribui para uma leitura mais solta das intervenções artísticas.

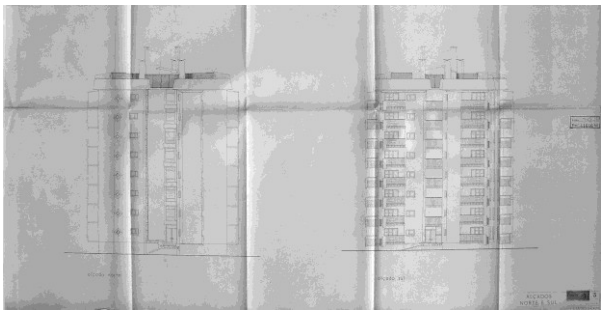
Para a terceira banda na subida, António Lino concebeu quatro painéis retangulares em tons de azul, que parecem aludir às quatro fases da lua[182]. Os mosaicos compõem-se de um elemento figurativo em mosaico irregular representando a lua, enquadrado num painel maior de mosaico de pastilha cerâmica. A sequência de leitura – no sentido anteriormente apontado – é seguinte: Lua Nova, Quarto Crescente, Lua Cheia, Quarto Minguante. [tabela geral de obras 108-111] [imagens 231]

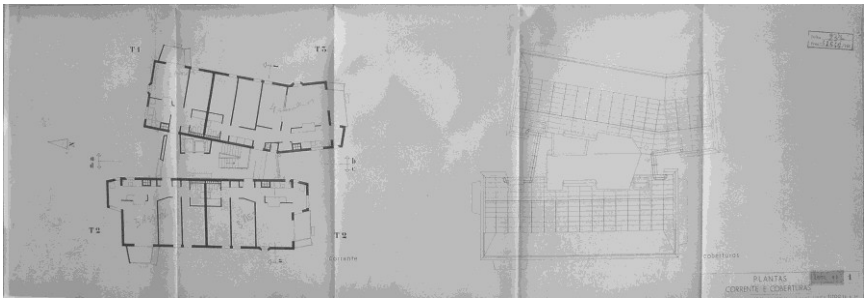
As intervenções que Fernando Conduto realizou para a quarta banda edificada na subida da rua Alferes Barrilaro Ruas, consistem em pequenos relevos abstratos em betão colorido adossados às paredes de suporte[183][184]. Compõem-se sempre de dois elementos; um, de recorte circular, como uma calote esférica abatida; outro, bastante irregular, como um jogo de elementos geométricos em planos salientes e recuados. [tabela geral de obras 112-115] [imagens 232]

Todos os painéis se realizaram a partir dos mesmos dois moldes, embora relacionados entre si e coloridos de forma diferente. A paleta de cores corresponde à que surge noutras obras contemporâneas do artista, e compõe-se de rosa, vermelho, amarelo, azul e verde-escuro, além do branco e negro[185].

A última banda de blocos edificados foi confiada a Maria Keil, que já tinha realizado várias intervenções integradas em suportes arquitetónicos – algumas, de grande escala, e ocupando plenamente o espaço público da cidade, como o grande painel da avenida Infante Santo. A pintora, que naqueles anos se dedicava à execução dos revestimentos azulejares das estações do novo Metropolitano, propunha para Olivais Norte soluções simples, com diferentes jogos de composição de módulos de cerâmica – placas relevadas e vidradas de vários tamanhos, formas e cores – que se adossavam diretamente na parede. Estes elementos cerâmicos, cuja paleta de cores vai dos ocres e amarelos, aos verdes e azuis, ao branco e negro complementam-se com linhas incisas na parede a branco. [tabela geral de obras 116-119] [imagens 233]

Finalmente, já na rua General Silva Freire, encontra-se a última banda de edifícios, com diferente implantação e sem a diferença de nível relativamente à via de circulação automóvel que, nas unidades anteriores, conferia privacidade e proteção ao conjunto de espaços de encontro. Para estes, mais expostos, o pintor João Lopes Segurado[186], usou uma técnica semelhante ao *trencadís* catalão, criando mosaicos com fragmentos irregulares de azulejos de variada proveniência. Estes, agrupados por cores que oscilam entre o verde e o azul, formam manchas contrastantes com o reboco da parede





235

236

imagens 235 | Torres de edifícios de oito pisos, projeto de arquitetura, arquitetos Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas (colaborador) alçado nascente, poente, planta corrente e coberturas

imagens 236 | Maquete de uma das torres de Olivais Norte; uma das torres em construção, torres, fotografia atual

que lhes serve de fundo, gerando desenhos que evocam formas vegetalistas e que se reportam porventura também ao tema das quatro estações. [tabela geral de obras 120-123] [imagens 234]

Olhando para o conjunto de soluções formais, pode constatar-se que algumas obras se integram melhor que outras no espaço. Por outro lado, a execução das obras ter-se-á ressentido do magro orçamento que lhe foi atribuído. Técnicas e materiais mais dispendiosos, como o azulejo ou o mosaico, implicaram reduzir as dimensões das obras, dificultando o seu diálogo com o contexto arquitetural.

Soluções mais coerentes e melhor conseguidas parecem encontrar-se no outro projeto da equipa de Nuno Teotónio Pereira para Olivais Norte, o conjunto de torres que viria a ser reconhecido com a atribuição de um prémio Valmor.

As torres

O outro projeto da equipa de Nuno Teotónio Pereira foi de "*agrupamentos em torre*" com oito pisos [Categoria II, com tipos 1, 2 e 3] de que se construíram seis: três no extremo norte e três no extremo sul de Olivais Norte[187]. [imagens 235; 236]

O empenho posto na qualidade dos isolamentos térmicos e acústicos, na organização dos espaços interiores e equipamentos dos fogos, que tinha caracterizado os edifícios em banda anteriormente referidos, verificou-se também nestes edifícios, projetados em simultâneo[188]. A interpretação que a equipa fez do programa entregue pelo GEU/GTH revelava a mesma conceção organicista do espaço e a mesma uma ênfase nos referidos *espaços de transição*.

Destes, pode apontar-se, desde logo, a entrada de cada um dos imóveis, que a equipa solucionou com plataformas de acesso elevadas e ao ar livre, aprovisionadas com bancos de pedra. A sua importância é no entanto relativa, se comparada com o tratamento dado aos *espaços de transição* existentes no interior do edifício e relacionados com os "*órgãos de distribuição vertical e horizontal*"[189]. Estes, correspondem, em cada piso, ao elemento de ligação ou patim de planta trapezoidal entre os dois corpos verticais de apartamentos. A existência e a dimensão generosa deste espaço decorriam da decomposição da torre em duas colunas de apartamentos, e da "*torsão*" de uma delas – expressão usada na memória descritiva do projeto – de modo favorecer a orientação nascente-sul e sul-poente do imóvel (e portanto o aproveitamento máximo da exposição solar).

Se exteriormente, esta opção imprimiu dinamismo ao volume edificado, contrariando o estatismo dos paralelepípedos de base quadrangular; gerou, no interior, a referida forma trapezoidal do patim de ligação entre os dois corpos de apartamentos, ao qual acedem as escadas e os elevadores. Esta opção evidenciava a atenção e importância que a equipa dava a este espaço e dava azo a um tratamento plástico cuidado, com que se acreditava encorajar a vida de relação, dificultada por se tratar de um edifício em altura

> "*…com efeito, um imóvel de oito pisos não permite já que a vida de relação entre os seus*

237

238

imagens 237 | Escadas e espaços *de transição* no interior de uma das torres
imagens 238 | Relevo de Nuno Portas para as faces exteriores a nascente e poente de cada torre

> *moradores se desenvolva naturalmente no terreno exterior junto à entrada geral, como se pode prever numa forma de agrupamento em 3 ou 4 pisos. Mas, por outro lado, o número de quatro fogos [existente em cada piso] parece ser insuficiente para uma escolha entre vizinhos suficientemente livre. Assim, deviam orientar-se os esforços no sentido de prever não só a utilização do patim como local de permanência, como a mais fácil e franca permeabilidade entre os pisos contíguos"*[190].

Local recatado de permanência, mas onde se devia incentivar simultaneamente a comunicação entre pisos, eis portanto os conceitos orientadores da conceção destes espaços internos de uso coletivo, que claramente se reportaram ao modelo concebido para os blocos em banda.

Após uma primeira solução que visava o tratamento alternado dos patins de ligação, que entretanto se abandonara[191], a equipa de Nuno Teotónio Pereira decidiu dar tratamento igual a todos os pisos, reforçando-lhes a continuidade visual e a fluidez espacial, fatores que acreditava incentivarem o pretendido relacionamento entre os vários moradores.

> *"Nós estávamos obcecados pelo convívio. Em vez de escondermos a caixa de elevador no miolo como é norma, fizemos uma escada quase transparente, com luz, a dividir as torres pela metade"*[192].

Além do tratamento do patim, com grandes vãos abertos a Norte e Sul, outro elemento muito desenhado foi escada, cuja planta (também trapezoidal) gera lanços oblíquos e patamares intermédios de recorte irregular, que imprimem um acentuado dinamismo ao conjunto, convidando à subida, ou à descida. [imagens 237] Também as suas guardas em metal permitiam a leitura do espaço em continuidade, facilitando essa "*permeabilidade entre pisos contíguos*". A convicção de uma relação de causa-efeito entre determinadas qualidades plásticas do espaço a melhora da vida social em cada agrupamento, corroborava ideias naquele mesmo ano formuladas por Nuno Portas:

> *"...[o modo como a distribuição se faz, a expressão dinâmica do movimento que imprime] no plano funcional, será a eficiência, a comodidade, a elasticidade dos movimentos no interior da unidade, quer para o morador que se dirige à sua casa, quer para o contacto dos moradores entre si; mas uma criação arquitetónica joga-se em última análise no plano poético ou figurativo: - o ritmo que uma escada ou uma galeria imprime ao movimento das pessoas, o tratamento dos espaços criando pontos de encontro ou evitando-os, são aspetos mais subtis, mas talvez mais determinantes da própria eficácia social"*[193].

Por outro lado, e além de outras semelhanças como o revestimento das paredes em marmorite ocre, como as dos satélites dos edifícios em banda, retomavam-se aqui os elementos programáticos do anterior projeto, que fariam destes locais espaços de "*mais*

agradável permanência". Reaparece o banco de pedra para repouso e o canteiro de plantas, aqui convertido em floreira. Curiosamente, o primeiro ultrapassa agora em robustez o banco de exterior existente nos "satélites" das bandas, bem mais delicado apesar de mais desprotegido. As floreiras, elemento de valorização dos vãos a Norte, presentes em todos os pisos, são os canteiros possíveis de um jardim em altura. Este incentivo ao cultivo de espécies vegetais extrapolou-se, ao longo do tempo, para os patamares. Com efeito, não apenas as floreiras propriamente ditas são usadas para o fim a que se destinam, como todos os espaços interiores na proximidade das janelas, quer a norte, quer a sul – e por vezes até os próprios bancos – estão cheios de vasos com catos e suculentas variadas, begónias e outras plantas de fácil propagação em interior. Torna-se clara, na visita a cada um destes edifícios, a apropriação ativa desses espaços, hoje em dia usados com manifesto prazer como jardim interior[194].

Atributo comum aos espaços *de transição*, quer dos blocos em banda, quer das torres, é também o pavimento em calçada portuguesa, o "*empedrado de vidraço*" que aqui não apresenta o padrão de círculos concêntricos do exterior, adotando um desenho simples: a branco e com faixa negra de remate em todo o perímetro do espaço.

E é finalmente, nos patins de ligação, que surge o novo conjunto de intervenções artísticas, realizadas sensivelmente na mesma altura em que o das bandas anteriormente referidas, e seguindo um processo idêntico no tocante à escolha de artistas, convites e distribuição do trabalho, tal como confirmado pelo arquiteto Nuno Teotónio Pereira[195].

Na memória do projeto, onde estas eram intervenções descritas de forma sintética como o "*tratamento plástico da parede de betão fronteira aos elevadores*"[196], revela-se um outro nexo entre suporte arquitetónico e intervenção plástica:

> "*...as paredes de contraventamento, formando faixas verticais, quer no exterior, quer nos troços que aparecem em cada patim, receberão um tratamento plástico com volumetria (pela cofragem) e a proteção de tinta petrificante*"[197]

Havia portanto uma ligação estrutural entre o interior e o exterior, uma lógica intrínseca no próprio edifício: seriam as paredes que garantem a estabilidade da edificação, os próprios suportes do exercício plástico. A parede que delimita interiormente o patim de ligação é a mesma onde exteriormente se exibe também um relevo. O interior - de que este estudo se ocupa - repercute-se na aparência exterior do imóvel, com grande coerência.

Para a parede exterior, nas faces a nascente e a poente de cada edifício, foi o arquiteto Nuno Portas que concebeu um relevo modular em betão que se repete ao longo de um eixo vertical, em toda a altura das fachadas. [imagens 238] Estas faixas relevadas mantiveram-se idênticas em todos os edifícios construídos, uma vez que constavam já do projeto-tipo.

Situação diferente foi a dos relevos concebidos pelos artistas, destinados ao interior dos imóveis, designadamente às paredes fronteiras aos elevadores, para onde o mesmo projeto especificava a futura presença de: "*motivos decorativos moldados no betão*"[198].

A moldagem em betão

Diferentemente do que sucedera nas intervenções nos blocos em banda, os artistas convidados para as torres tinham um condicionamento técnico e de material[199], tal como recentemente confirmado por Querubim Lapa:

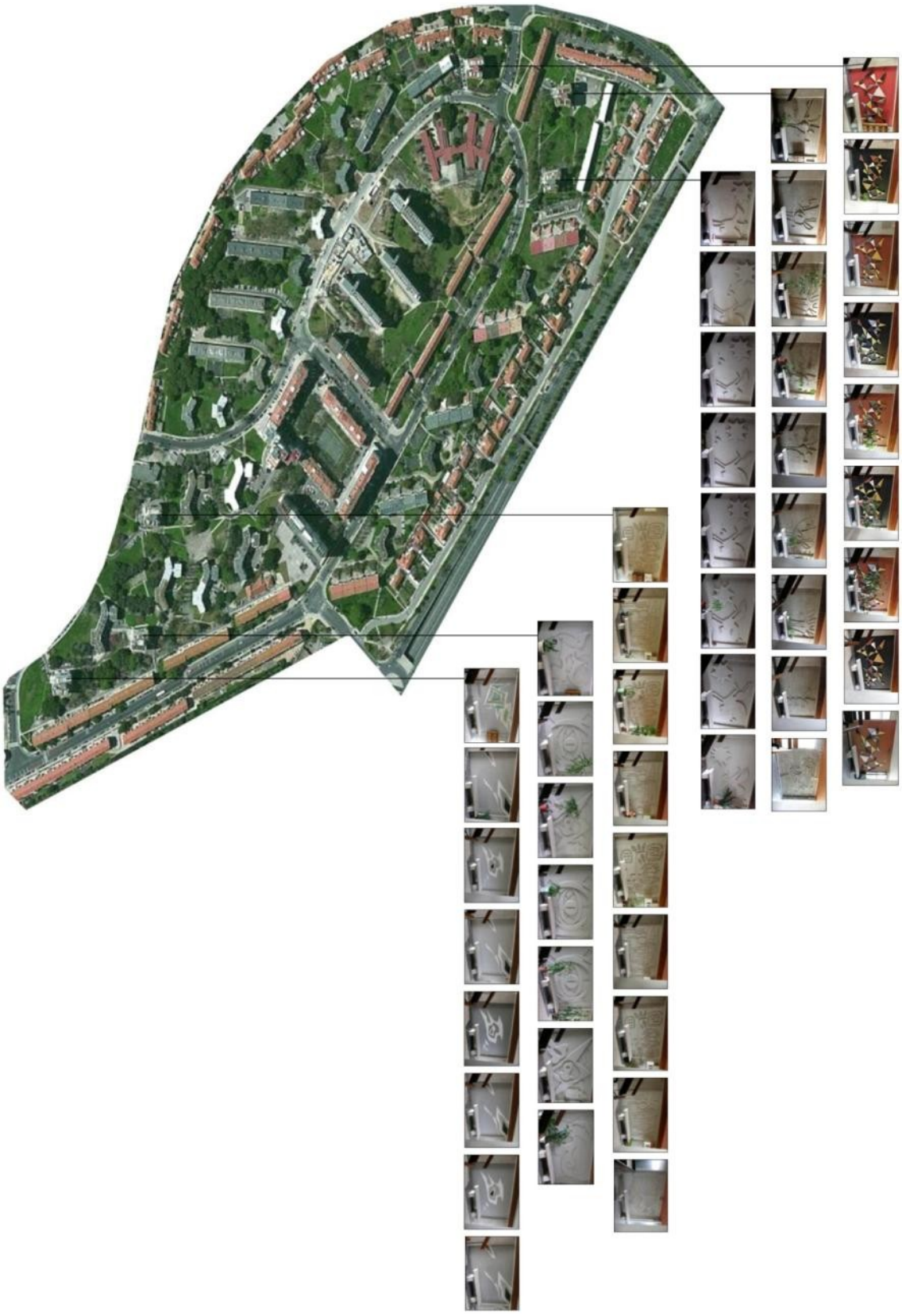
> "*No meu caso, ele disse: "Quero cofragem" (imitando a voz de Nuno Teotónio Pereira) Nestes casos (apontando fotografias das intervenções dos edifícios em banda) os outros fizeram com azulejo, para fora, para o ar livre*" [200]

Pese embora a popularidade que a moldagem de relevos em betão ia tendo pela Europa fora, a apropriação expressiva deste material e da técnica da cofragem por parte dos artistas portugueses era ainda escassa, embora o valor plástico do betão na obra de arquitetura fosse já reconhecido por alguns arquitetos portugueses [201] [202]. AUnidade de Marselha de Le Corbusier tinha sido um exemplo seminal na Europa, não apenas por apresentar de forma inédita o betão à vista – elemento estrutural da construção – mas também pela exploração das especificidades do próprio processo de cofragem, exibindo, nas empenas laterais do edifício, o relevo inciso do Modulor. Esta atitude tinha inaugurando uma prática artística indissociável da construção em betão armado em vários países. Particularmente económica, intrinsecamente integrada na arquitetura – fazia parte do próprio suporte, não se tratava de uma obra justaposta – tornou-se numa das técnicas mais usadas por arquitetos e artistas em colaboração até meados da década de 1970[203].

Sendo o uso do betão aparente uma característica da arquitetura de Nuno Teotónio Pereira, era natural que incentivasse a exploração plástica deste material por parte dos artistas que convidava. Já em 1956, para o bloco das Águas Livres, José Escada realizara painéis de desenho inciso em betão, assumindo uma viragem no entendimento deste material em Lisboa[204]. Contudo, pelo seu carácter sistemático, pela variedade de propostas e autores envolvidos, o presente conjunto de intervenções nas torres de Olivais Norte constitui certamente um marco no uso desta técnica e material com propósito artístico[205].

As intervenções artísticas

Novamente se reuniu um grupo de seis pintores e escultores, alguns dos quais - como António Branco de Paiva ou Jorge Vieira - já tinham anteriormente trabalhado com Nuno Teotónio Pereira[206]. Do grupo faziam parte dois artistas que então integravam as equipas de arranjo de espaços livres do GTH a trabalhar em Olivais Sul: Jorge Vieira e António Alfredo, que também realizara estudos para o motivo decorativo para o grupo escolar da unidade de Olivais Norte. A António Branco de Paiva, Jorge Vieira e António Alfredo somaram-se ainda Vasco Pereira da Conceição; António Charrua e Querubim Lapa, que já "*conhecia de longa data, das exposições…*"[207]. [tabela geral de obras 124-173]. Uma vez mais, os artistas foram convidados à medida em que iam sendo construídas



239

imagens 239 | Localização das várias intervenções nas torres de Olivais Norte

as torres – e portanto ao longo da década de 1960[208]. Cada um se ocupou de um edifício, concebendo um total de oito ou nove painéis (conforme intervinham ou não no patamar do terraço). [imagens 239]

Também aqui as obras assumiram o carácter de pequena série, ou de tema e variações. Talvez por a técnica usada o favorecer, nas torres, mais do que nas bandas, se recorreu à repetição de elementos, ou do próprio painel. De um modo geral os artistas criaram apenas entre duas a cinco matrizes ou moldes, repetindo-os alternadamente ao longo dos vários pisos, seguindo esquemas diferenciados de repetição.

Apesar da sua aparente simplicidade, os painéis terão certamente requerido bastante habilidade técnica na execução das cofragens e desmoldagem, a cargo de carpinteiros especializados. Vários painéis encontram-se hoje pintados, embora seja difícil averiguar se correspondem à coloração original[209].

Alguns artistas procuraram tirar partido da leitura sequencial permitida pela subida dos vários pisos no elevador, como recorda Nuno Teotónio Pereira:

> "*De maneira que, à medida que se ia subindo, as pessoas que iam no elevador viam as imagens, e portanto eles jogavam muito com isso, como se fosse um filme, não é? Fizeram… imaginaram uma espécie de filme com a mesma figura, que se ia transformando de forma diferente por ali acima. Depois, muitas vezes, em muitos casos, essas portas já foram substituídas por portas opacas e já não se veem esses efeitos, mas alguns edifícios ainda têm*" [210].

> "*São pequenas ingenuidades mas que representam a nossa ideia dos espaços de passagem serem também espaços de convívio*"[211]

No extremo sul de Olivais Norte, localizam-se três torres, para que trabalharam António Alfredo, Vasco Pereira da Conceição e António Charrua.

António Alfredo[212] usou o suporte mural em toda a sua extensão. Contrariamente aos outros artistas, não explorou jogos de volumes, optando por intervir mais ao nível do desenho. Os painéis de António Alfredo consistem em grandes desenhos, cujas linhas adquirem presença tridimensional (como azulejos de aresta em grande escala). Realizou três painéis figurativos sem relação lógica aparente entre si: o primeiro [pisos 1,3,5,7] representa uma árvore onde poisa um simétrico par de pombas; o segundo [pisos 2,4,6,8] representa dois cavaleiros e o terceiro [piso 9, terraço], uma pomba de perfil. Lidos de baixo para cima, os relevos seguem o esquema ABABABABC. O artista estabeleceu portanto uma diferença entre pisos habitados e o piso do terraço, marcado com um painel único. [tabela geral de obras 165-173]

Vasco Pereira da Conceição criou quatro relevos abstratos que, lidos no sentido ascendente, se repetem seguindo o esquema ABCDDCD Trata-se de figuras abstratas de contornos curvos e retos, privilegiando por vezes composições simétricas e centradas. A simplicidade dos contornos parece evidenciar a preocupação de facilitar a execução das cofragens. Os painéis são simplesmente pintados de branco. [tabela geral

240

241

imagens 240 | Intervenções de António Alfredo numa das torres de Olivais Norte
imagens 241 | Intervenções de Vasco Pereira da Conceição numa das torres de Olivais Norte

de obras 158-164] [imagens 241]

António Charrua criou três relevos abstratos de formas irregulares pintados em tons de cinzento, branco, negro e verde, que se repetem nos vários pisos. Os três painéis caracterizam-se por um acentuado dinamismo, conseguido pelo descentramento das figuras, com formas de contorno irregular. A própria disposição oblíqua das réguas de madeira da cofragem – o fundo do painel – acentua esse carácter dinâmico. O artista parece ter privilegiado o piso de entrada do prédio, que apresenta um painel mais complexo que os restantes e uma paleta cromática diferente: ao cinzento, branco e negro que caracteriza todos os outros, acresce aqui o verde. A sequência dos painéis configura-se portanto como ABCBCBCBC. [tabela geral de obras 150-157] [imagens 242]

No extremo norte encontram-se as torres cujos interiores acolhem obras de António Paiva, Querubim Lapa e Jorge Vieira.

António Paiva foi o artista que tirou mais claramente proveito da circunstância, referida por Nuno Teotónio Pereira, de se poder visualizar a sequência dos painéis a partir do elevador, como se de uma banda desenhada (ou de um filme de animação) se tratasse. Partindo de um conjunto de elementos figurativos em três planos – um pássaro grande e o sol em primeiro plano e a silhueta de um segundo pássaro escavada em ultimo plano, sobre um fundo, plano intermédio – o artista concebeu diferentes agenciamentos desses elementos de modo a estabelecer uma pequena narrativa. O pássaro maior é o personagem principal, e é inclusivamente dotado de movimento próprio. Lidos os painéis em sequência, do primeiro ao oitavo piso, o pássaro grande bate as asas, levantando voo, enquanto o sol desce e o outro pequeno pássaro passa. Nenhum dos painéis se repete na totalidade, mas apenas os elementos, tomados isoladamente[213]. [tabela geral de obras 124-131] [imagens 243]

Para torre que lhe foi confiada, Querubim Lapa criou cinco relevos abstratos embora de evocação vegetalista, simplesmente descofrados e deixados na sua cor natural, que se repetem ao longo dos pisos[214]. Tal como António Alfredo, Querubim Lapa parece ter marcado a diferença no último piso – terraço – que acolhe um painel único e mais complexo. Os painéis seguem o esquema ABCDABCDE. [tabela geral de obras 132-140] [imagens 244] Comentando recentemente este trabalho, o pintor diz ter sido esta a sua primeira experiência em betão descofrado, de cujo processo de execução só vagamente se recorda:

> "*Fiz um desenho com as medidas exatas, as profundidades e os relevos, negativos e positivos. Foi assinalado. (… …) Era um desenho todo passado a cimento. Não ligava muito*"[215]

Jorge Vieira concebeu dois painéis, ambos caracterizados por um jogo compositivo de formas triangulares relevadas. Os painéis alternam-se em cada piso, repetindo o mesmo do quarto para o quinto piso. Seguem portanto o esquema ABABBABA. Embora os painéis se repitam, são sempre pintados de modo diferente, como se de um jogo se tratasse. Usaram-se tons de amarelo, vermelho, verde, azul e branco, sobre fundos alternados, ora de vermelho, ora de negro. Não havendo propriamente uma

242

243

imagens 242 | Intervenções de António Charrua numa das torres de Olivais Norte
imagens 243 | Intervenções de António Paiva numa das torres de Olivais Norte

uma relação sequencial entre os vários painéis, o conjunto resulta particularmente animado e dinâmico. [tabela geral de obras 141-149] [imagens 245]

Excetuando a indicação do material e técnica a usar, não houve uma vez mais imposições temáticas nem formais de Nuno Teotónio Pereira, o interlocutor dos artistas, em quem confiava "*plenamente*". Antes da sua versão final, o desenho era-lhe, no entanto, mostrado:

> "*Eu fazia o desenho e mostrava. "Sim senhor, pode fazer" (imitando a voz do arquiteto)*"[216].

Este passo do percurso criativo parece ter acontecido apenas por uma questão de simpatia e respeito mútuos, já que o Nuno Teotónio Pereira aceitava todas as propostas.

> "*Ele dava toda a liberdade, o Teotónio*"[217].
>
> "*A relação pessoal e de trabalho com ele [Nuno Teotónio Pereira] foi sempre uma relação muito inteligente, muito cordata, muito simpática*"[218].

Quanto à execução e seguindo os testemunhos de Querubim Lapa e de Rogério Ribeiro – que nas bandas usou uma técnica semelhante – os artistas terão fornecido desenhos anotados com as indicações precisas de cada elemento, que terão servido para um carpinteiro especializado realizar os moldes para o relevo definitivo. Este processo não terá sido pessoalmente acompanhado pelos artistas, mas apenas pelos arquitetos, nas visitas que faziam regularmente à obra[219].

O Prémio Valmor 1967

Experiência única e pioneira de inclusão de obras de arte no contexto da habitação social, esta obra seria oficialmente premiada pouco depois. Em 16 de Maio de 1968 atribuiu-se o prémio Valmor[220] de 1967 a uma das torres de Olivais Norte[221], recentemente concluída[222].

Esta atribuição – que não foi no entanto pacífica, enfrentando a resistência da opinião publica pelo facto de não se tratar de um edifício único, mas de um projeto tipo[223] – deve entender-se num contexto de abertura, manifesta a partir de 1950, quando os prémios Valmor e Municipal de Arquitetura passaram a conceder-se a obras assumidamente modernas[224]. Neste caso, o prémio justificava-se pelo esforço de dignificação da habitação social, onde a existência dos espaços interiores *de transição* e a presença de intervenções artísticas desempenhavam um papel relevante.

> "*O tratamento dado a certos elementos das paredes é mais vulgar em prédios de luxo do que em edifícios de 3000 contos, como é o caso deste*" [225]

244

245

imagens 244 | Intervenções de Querubim Lapa numa das torres de Olivais Norte
imagens 245 | Intervenções de Jorge Vieira numa das torres de Olivais Norte

Já em anteriores prémios Valmor a presença de obras de arte – cantarias e "entalados" – eram bem acolhidas, entendidas como importante contributo para a qualificação do espaço residencial – prédio, ou moradia de luxo. No entanto o imóvel agora contemplado pertencia a um universo até agora excluído deste tipo de prémios – a habitação económica – e a uma tipologia – imóvel coletivo em altura – só recentemente aceite pelo próprio regime.

A uniformidade das realizações arquitetónicas - decorrentes da aplicação de projetos-tipo, é aqui de algum modo contrabalançada por um processo de pontuação artística muito menos previsível. Como se referiu, os artistas foram convidados à medida em que as obras iam começando e era-lhes dada toda a liberdade de conceção, o que diminuiu a probabilidade de se preparar um programa comum.

Apesar da pequenez das intervenções e a sua por vezes conflituosa integração nos espaços – no caso dos edifícios em banda – devidas seguramente às restrições orçamentais, este terá sido no entanto um caso único na produção de habitação social em Lisboa até então. Experiência contemporânea à do tratamento dos espaços livres de Olivais Sul, que se abordará seguidamente, testemunha um entusiasmo em torno da relação entre arte e arquitetura moderna, protagonizado por Nuno Teotónio Pereira e partilhado pelos quadros do GTH.

Estes projetos incluíram a arte como meio de valorização dos espaços *de transição* – espaços com um estatuto especial, destinados ao convívio de grupos específicos de moradores, concebidos dentro de uma perspetiva já diferente da que presidia, em termos gerais, à unidade de Olivais Norte.

Acreditando ir ao encontro das necessidades dos moradores, os projetos da equipa de Nuno Teotónio Pereira tentam restituir ao morador da cidade moderna os ancestrais espaços de convívio presentes na arquitetura espontânea, ameaçados com a massificação da construção e a banalização da lógica.

Ambos os projetos contemplam esses espaços *de transição*, ora inserindo-se no espaço livre verde, onde se alojam como pequenos recintos de carácter peculiar, ora desdobrando-se em altura, no interior dos edifícios.

Ambos os projetos incluem obras de arte, cuja missão é a de "*dignificar*" esses espaços, para os identificar, tornando menos anónima cada unidade edificada. Em ambos os casos estas obras subtraem-se aos locais em que habitualmente se apresentam, nas fachadas, e abandonam o seu papel sumptuário, para participar do espaço de convívio dos moradores.

Nestas propostas experimentais, que recolhem dos modelos organicistas a valorização dos espaços de transição, a que acrescentam ainda resquícios do ideal de "síntese" das artes, a obra de arte é convocada para o local de reunião das pessoas, numa escala humana. Ausente do plano de Olivais Norte e dos respetivos estudos de espaços livres, a participação de artistas é convocada por uma equipa de arquitetos, dentro do alcance que tinham os seus projetos. Ainda assim, e de forma inesperada, esta iniciativa acaba por se traduzir num conjunto numeroso de pequenas intervenções artísticas dispersas por toda a unidade de Olivais Norte.

Arte pública no equipamento escolar

A proposta dos arquitetos Vítor Palla e Bento de Almeida no sentido de conceber conjuntamente com António Alfredo, amigo e colaborador de longa data, um "motivo decorativo" para o mastro da bandeira do grupo escolar de Olivais Norte não parece ter sido concretizada.

Como se referiu, terá sido apresentada uma maqueta pelo artista aos arquitetos autores do projeto[226] e um "*painel de azulejos*" foi efetivamente avaliado pela Comissão de Arte e Arqueologia da CML em 1962[227] mas não restam hoje vestígios destas propostas.

É no entanto possível que se tenha realizado, e posteriormente destruído, como aconteceu por exemplo com o mural de Júlio Pomar para o grupo escolar de ValeEscuro, hoje apenas documentado em fotografia [imagens 43]

Arte pública no equipamento comercial complementar

Alguns dos equipamentos então construídos nas imediações de Olivais Norte, mas pensados de modo a prover também às necessidades desta unidade, acolheram pequenas intervenções artísticas, ao abrigo da prática camarária que tem vindo a ser referida. Foi o caso dos edifícios dos mercados da Encarnação, o mercado da Praça das Casas Novas e o mercado da Encarnação Norte.

Como habitual, o projeto de arquitetura, de autoria do arquiteto Fernando Costa Belém, contemplava já esses pequenos elementos, indicados através de esboços à mão levantada sobre o desenho rigoroso dos alçados. Em ambos os mercados da Encarnação – tal como nos dois de Alvalade projetados pelo mesmo arquiteto sensivelmente na mesma altura – as intervenções previstas são relevos escultóricos de dimensões consideráveis, adossados às fachadas. [imagens 200; 202]

No mercado das Casas Novas [Sul] previa-se apenas a colocação de um relevo alusivo ao tema da família, na fachada a Sul, ladeando pela direita a entrada principal do imóvel. No mercado da praça Norte [1961, data de projeto], a ideia terá sido a de adossar dois relevos nas faces Sul e Norte, fachadas laterais do edifício. Estes, mais indefinidos na sua formulação gráfica que o anterior, instalar-se-iam em panos cegos da fachada, nos cantos superiores direito e esquerdo, respetivamente. A concretização das intervenções artísticas viria a desviar-se dos desígnios estabelecidos pelo arquiteto, no projeto do mercado da praça Norte, mantendo, no das Casas Novas, a orientação inicial.

A escolha das obras e da sua execução terá sido objeto de muito cuidado e atenção por parte da CMAA tal como o depoimento recente do seu autor, José Laranjeira Santos[228], permite supor. O arranque do processo aqui em estudo coincide com um episódio conturbado da vida do escultor, a sua prisão pela PIDE[229]. Imediatamente antes, ou imediatamente depois desse acontecimento ter-lhe-á sido feito o "*convite*" para a apresentação de propostas artísticas para os novos mercados da Encarnação, recentemente concluídos[230].

No entanto não terá sido Laranjeira Santos o artista indicado pelo arquiteto - situação que parece ter acontecido noutros casos - nem o único artista a quem se pediu para

apresentar propostas. De acordo com a memória do escultor, a CML terá procedido à realização de um informal concurso limitado entre alguns artistas para ambos os mercados, de que Laranjeira Santos saiu vencedor.

> *"Eles fizeram um concurso, uma coisa assim muito aligeirada"*[231]
>
> *"Eu acho que foi concurso. Quer dizer, não foi assim um concurso…eles chamaram cinco ou seis escultores (…) por convite. Depois as pessoas apresentaram os seus trabalhos*"[232].
>
> "*…convidavam fulano, sicrano e beltrano, cada um apresentava o seu trabalho e depois eles escolhiam (… …)*
>
> *Não me lembro se isso foi [convite] "de boca", aquilo era tão informal… (…) Mesmo o presidente na altura, que era o França Borges, também facilitava muito, não havia cá essas escritas. Não tenho ideia, mas acho que não. Acho que foi assim "de boca", foi…*"[233]

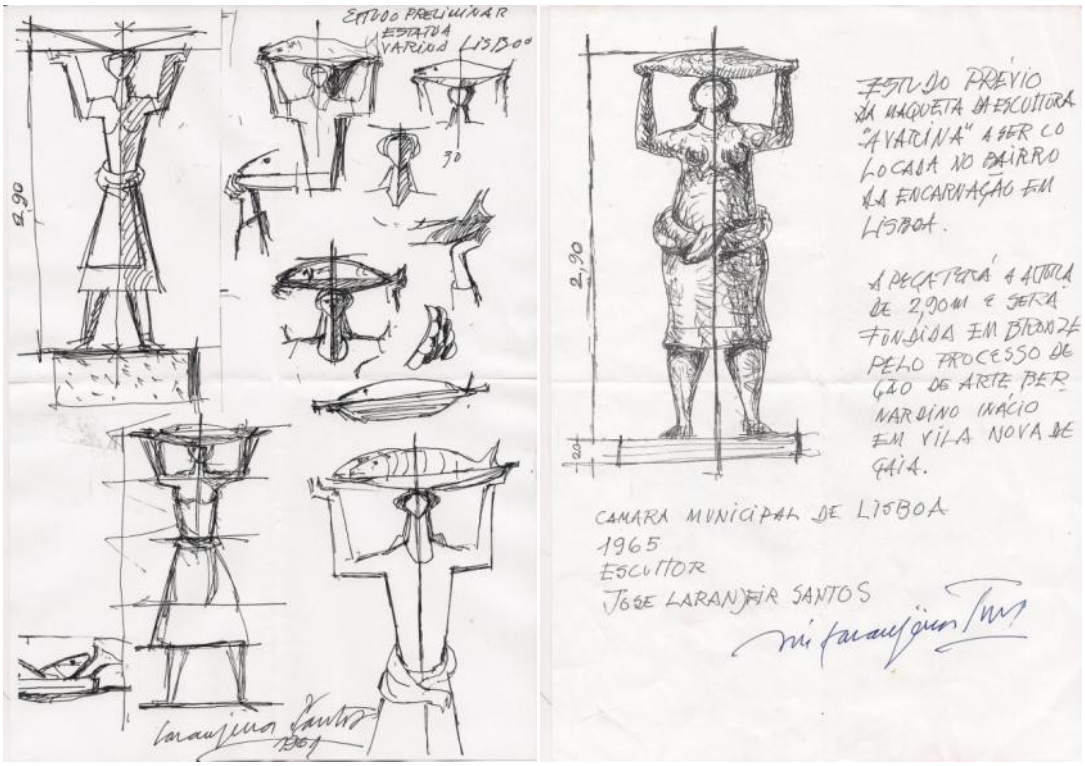
O escultor Laranjeira Santos não sabia quem eram os demais convidados, e tem hoje dificuldade em precisar o seu número, que estima entre três e seis. Igualmente, não terá visto as outras obras a concurso[234].

Laranjeira Santos, que tinha até então apenas uma obra pública na cidade de Lisboa, o *Halterófilo*, realizada em contexto escolar e colocada no estádio universitário[235] [236], aproveitou a oportunidade que lhe era dada, embora viesse a enfrentar algumas resistências por parte do "*júri*"[237].

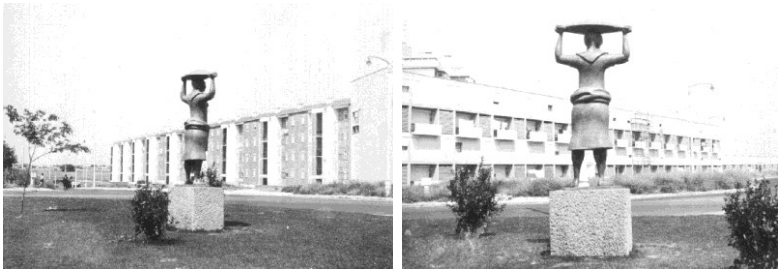
Das duas obras que Laranjeira Santos levou a concurso, uma, um alto-relevo representando uma mulher sentada a que chamou "*À sombra do mar*", terá sido imediatamente escolhida para o mercado Sul. A outra porém, cujo tema – a varina – Laranjeira Santos se recorda ter sido explicitamente pedido pela comissão[238], terá sido objeto de discussão e recusa por se considerar a proposta apresentada demasiadamente moderna.

> "*…eu concorri com um escultura muito mais moderna, mais autêntica, mais daquele tempo e eles não [aceitaram]. Aconselharam-me… deram-me mais um prazo para fazer outra assim mais… mais àquela maneira… A escultura daquele tempo – sobretudo a escultura encomendada pelo Estado – era toda daquele género. De modo que depois tive uns dias e apresentei então aquela maqueta (…) E de modo que lá fiz esta segunda, porque também deram oportunidade a outro escultor de fazer [uma nova versão] que também tinha tido [uma primeira proposta] bastante moderna. E eles gostaram da minha, que era mais delicodoce talvez, não sei, e lá foi aprovada. Depois fez-se, foi tudo a seguir*"[239].

Como se pode depreender das palavras de Laranjeira Santos, terá havido em espécie



246


247

248

imagens 246 | A primeira "*varina*" rejeitada pela CMAA, tal como dela se recorda agora Laranjeira Santos, e a versão definitiva
imagens 247 | A varina do mercado da Encarnação Norte
imagens 248 | A varina do mercado da Encarnação Norte, fotografia atual

de segunda volta no concurso, em que se solicitou a dois dos artistas a reformulação das suas propostas iniciais. Esta acomodação forçada dos artistas a um conjunto de preceitos estéticos, demonstra bem a autoridade e os critérios estéticos da CMAA.

A varina, que naquele tempo ainda deambulava pelas ruas de Lisboa[240], era uma figura típica já consolidada como símbolo da cidade e era até um tema plasticamente explorado por escultores como Jorge Vieira ou Lagoa Henriques[241]. A sua escolha como tema obrigatório ancorava definitivamente um edifício talvez também demasiado moderno para os critérios da CMAA, ao imaginário de Lisboa. Por outro lado, a insistência na figuração e em códigos de representação pouco arrojados e consensuais – forçando o artista a abdicar da sua expressão própria – pareceria a aposta segura para caracterizar as primeiras presenças escultóricas no bairro da Encarnação: um classicismo atemporal e algo arcaico, contrapondo-se ao maneirismo ruralizante das moradias económicas e à modernidade assumida de Olivais Norte.

É difícil hoje discorrer sobre os motivos que levaram à substituição dos dois relevos que constavam da proposta inicial do arquiteto – ao que parece ausente de todo este processo[242] – por uma escultura exenta, assente num plinto e implantada no jardim fronteiro ao mercado. É a única obra desta natureza vinculada a um mercado municipal desta época, dado que os edifícios congéneres são normalmente pontuados por baixos-relevos[243]. Pode apontar-se talvez uma vontade de povoar esta área nova da cidade, vazia de elementos escultóricos, com estatuária de vulto, embora de pequenas dimensões ideia que se manteria com a inauguração da estátua de S. Cristóvão junto do aeroporto, em 1969[244].

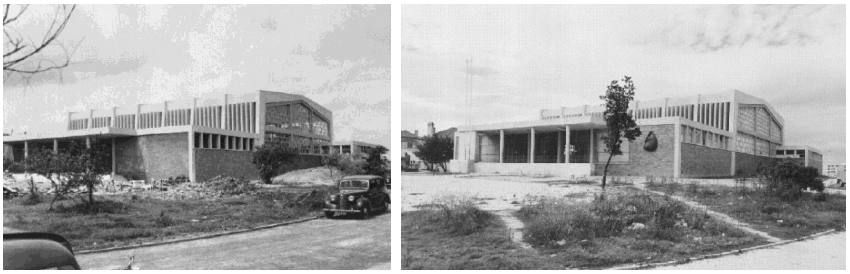
Uma escultura - arte pública no mercado da Encarnação Norte

Descreve hoje Laranjeira Santos:

> "*A Varina que eu tinha, tinha até, em vez de uma canastra, um estrado muito grande com um rabo que saía. Era assim uma coisa toda para o modernaço (sorriso)*" [245].

Esta primeira versão, *"mais de acordo com o tempo*"[246] mas rejeitada pela comissão, é hoje difícil de reconstituir[247]. [imagens 246] Laranjeira Santos realizou depois uma versão "*delicodoce*" e para si menos satisfatória, que no entanto alcançou imediatamente a aprovação do júri[248]. [imagens 247; 248]

> "*Depois fiz então uma Varina com o xaile dobrado à cintura e com a saia… e descalça (acho que é descalça) e eles gostaram imenso dela. (…)*
>
> *Bem, eu tive pena de não ter feito a outra, que eu achava que era muito mais… estava mais de acordo comigo e com o tempo. Aquela era uma coisa já que não me dizia assim [muito]… Pronto, fez-se. Era um retrato quase de época, embora eu tivesse ali feito muita coisa … simplificado muito. Eu fiz superfícies muito lisas, alisei (?) as formas e estilizei e poli… Mas eu gostava muito mais da outra*" [249].



249

250

imagens 249 | Mercado da Encarnação Sul, antes e depois da colocação do relevo "*À Sombra do Mar*" 1963-66

imagens 250 | Relevo "*À Sombra do Mar*", fotografia atual

Domesticados os rasgos de modernidade excessiva, chegava-se a uma solução supostamente mais consentânea com o local para onde se destinava e com os critérios estéticos da CMAA: uma escultura em bronze representando uma figura feminina de pé, com os dois braços erguidos, sustentando uma canastra, signo por excelência da varina. Este elemento horizontal contrabalançava a verticalidade da figura e do plinto em que assentava, numa composição estática e maciça, em que sobressaía a robustez, a simetria e a simplicidade ao nível dos detalhes. No decurso do processo, em 1966, a maqueta da versão final da *Varina*, no seu classicismo arcaizante, terá agradado o suficiente para ser escolhida para integrar a exposição *As Artes ao Serviço da Nação*[250]. A obra está assinada e datada "1965". [tabela geral de obras 174]

Um relevo - arte pública no mercado da Encarnação Sul

Se, na praça norte o mercado se dotou daquela excecional estátua exenta, o mercado sul acolheu uma escultura adossada, ou mais concretamente um alto-relevo, intervenção mais frequente neste tipo de construções e aliás em sintonia com a proposta do arquiteto autor do projeto. Tematicamente, recorria-se de novo ao imaginário da pesca e do mar, embora esta opção tivesse partido, neste caso, do próprio artista. Contrariamente à *varina*, que tinha correspondido a uma obra pensada pelo escultor para aquele local (ainda que depois desvirtuada pelas imposições da comissão), esta, a que chamou "*À sombra do mar*" resultava de estudos anteriores ao concurso, relacionados com as gentes do mar [Nazaré e Peniche] [imagens 250; 251]. Como recorda Laranjeira Santos,

> "*…A outra, da Nazaré, eu fiz a partir, de facto, daquelas figuras nazarenas, mas enquadrava-se perfeitamente ali no mercado…*"[251]
>
> "*… eu concorri com os dois trabalhos e este, por acaso, já tinha feito, porque eu estive, numas férias, em Peniche e naquela altura havia muitos pescadores e os homens iam para a pesca e as mulheres ficavam ali em Peniche à espera que eles viessem do mar com o peixe. E então havia atitudes muito giras de peixeiras. Umas que se punham assim de joelhos e estavam ali assim. Eu já tinha feito isto, uma esculturinha pequenina e quando foi o concurso apresentei e eles deliraram com isto e foi por esse motivo que se fez*" [252].

A escultura, também em bronze, adaptava-se agora ao suporte parietal da fachada do edifício, em tijoleira vermelha. Uma vez mais se tratava de uma figura de sintética definição e depuração formal. Inscrita num recorte triangular, descolava-se do muro num conjunto de volumes de contornos suaves e superfícies lisas. O manto, de tratamento simplificado, abre-se assimetricamente, deixando entrever o rosto, os braços e as pernas dobradas sob o corpo. Compacta, enigmática, não deixava de fornecer pistas visuais que a identificam efetivamente com uma mulher do mar, figura que o imaginário do folclore também já havia fixado. A obra está assinada e datada "1963". [tabela geral de obras 175]

A execução das obras

Escolhidas estas duas obras pelo júri, Laranjeira Santos deu início aos trabalhos de modelação, para o que alugou, como atelier, uma garagem no próprio bairro da Encarnação. A execução das obras terá seguido o curso normal das encomendas municipais com o seu faseamento habitual de pagamentos e avaliações pontuais da obra, pela CMAA, num processo balizado entre 1963 e 1966[253]. Além destes momentos previamente estipulados, o trabalho de Laranjeira Santos foi sempre acompanhado de perto por D. Segismundo Saldanha – então presidente da CMAA – e pelo escultor Martins Correia, que visitava regularmente o atelier[254].

> "*Bom, eles disseram-me "Pronto, faça…" (imita voz de membro do júri) e eu comecei a fazer e de vez em quando o Martins Correia ia ver e lá dava a sua opinião. Depois lá ia embora, e pronto. Acabou de ser feito o barro e veio então a mesma comissão. Veio ver e gostaram e depois passou-se a gesso…*
>
> *(… …)*
>
> *Exatamente, fez em gesso e foi para o Porto. Depois no Porto, no prazo que lá se combinou, lá vieram as peças e foram colocadas*" [255].

As obras foram dadas por executadas em 1967[256]. O arquiteto Fernando Costa Belém, autor do projeto, ao que parece ausente de todo este processo, ter-se-á encontrado com Laranjeira Santos para estudarem a colocação exata das obras nos edifícios, o seu único momento de trabalho conjunto[257]. O artista parece ter sido responsável pela passagem a gesso (para o que contratou o técnico formador Venâncio Neves) e pela fundição final em bronze (enviando gessos para o Porto). Ter-se-á porventura encarregado também da implantação e adossamento das obras, contando com a ajuda de um canteiro local, de nome Possante:

> *"… havia um canteiro lá nos Olivais e esse canteiro é que me montou a escultura ["À Sombra do Mar"] na parede, que eu estava com tanto medo, nunca tinha tido um trabalho grande. Está a ver, um rapaz novo e uma parede de tijolo… parece que estou a ver o homem a acalmar-me (imita voz do canteiro) "Não se preocupe, deixe lá…" e realmente nunca caiu nada, está lá bem. Era um susto muito grande, de vez em quando, de noite, ia ver se aquilo tinha caído (risos), depois passou-me… Está a ver, não tinha experiência nenhuma de trabalho, de modo que foi esse homem, foi o Possante, que montou…*"[258]

As obras terão sido discretamente inauguradas com a presença do presidente da CML em 1967, cerca de três anos depois de os mercados terem entrado em funcionamento. Hoje, refere o escultor, a *varina* é muitas vezes tomada como ponto de encontro no bairro.

O processo de colocação dos dois "motivos decorativos" nos mercados da Encarnação norte e sul demonstra uma vez mais a disparidade de critérios no seio da própria CML quanto à expressão formal das suas realizações. Maugrado a modernidade declarada

dos edifícios dos mercados, característica dos equipamentos da responsabilidade da DSUO nesta época, as intervenções artísticas que os acompanham, escolhidas e avaliadas pela CMAA, evidenciam um gosto mais conservador, quer a nível temático, quer em termos de expressão formal[259].

Arte pública noutros equipamentos e serviços

Embora destinado a servir uma população mais abrangente, outro grande equipamento se edificou nas imediações de Olivais Norte durante os primeiros anos de vida do bairro: o complexo de piscinas municipais de Olivais. Pensado para acolher provas internacionais, este aglomerado de edifícios era o mais avançado do género na cidade, beneficiando, como seria de esperar, do patrocínio camarário de colocação de obras de arte em construções municipais, instaurado em 1954.

Esta era, aliás, prática corrente noutras piscinas de menor dimensão que se iam construindo na cidade, tal como a piscina da avenida de Roma, para onde Jorge Vieira concebeu um motivo decorativo e Eduardo Loureiro uma grade de ferro metalizado, ou como a piscina do Campo Grande (projeto de Keil do Amaral), que recebeu um painel cerâmico de João Segurado[260].

No caso da piscina dos Olivais, os arquitetos autores do projeto parecem ter assumido um papel ativo na seleção da artista cuja obra pretendiam integrar num dos edifícios. Como recorda agora Maria Manuela Madureira, a artista escolhida:

> "*…esta encomenda foi feita através do arquiteto Barros da Fonseca e havia outro cujo nome não me recordo. Eles estavam a trabalhar para a Câmara [Municipal de Lisboa] e portanto convidaram-me para eu fazer este trabalho e ao mesmo tempo foi apresentado à Câmara e a Câmara aceitou*" [261].

Os arquitetos apreciavam a sua obra cerâmica, que conheciam de exposições[262]. De acordo com as memórias da artista, o primeiro contacto do arquiteto Aníbal Barros da Fonseca tinha até sido para a realização do grande painel para o referido teatro Maria Matos, em Alvalade, obra que entretanto se atrasara, vindo a concluir posteriormente a esta.

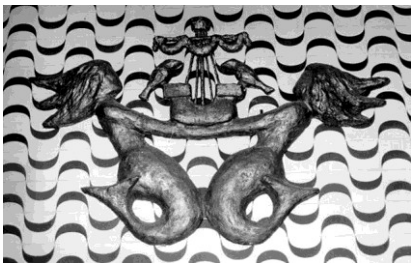
A obra que Maria Manuela Madureira concebeu para a piscina de Olivais, um relevo escultórico em cerâmica, era a sua quarta encomenda para integração em contexto arquitetónico[263].

Intervenções várias - arte pública no complexo de piscinas dos Olivais

Os arquitetos confiaram na artista, que devia resolver o espaço livre que lhe foi destinado: a parede de tijoleira na entrada para os balneários, portanto um espaço ao ar livre, mas no interior do recinto. Para o local, Maria Manuela Madureira criou o relevo

251

252



253

imagens 251 | estudo para o relevo cerâmico "*Jogo entre Sereia e Peixes"*apresentado por Maria Manuela Madureira à CMAA

imagens 252 | relevo cerâmico "*Jogo entre Sereia e Peixes"*no dia da inauguração da piscina

imagens 253 | Azulejo padronado e relevo de metal na entrada do edifício, escudo de armas na entrada do recinto

cerâmico de grandes dimensões, a que chamou "*Jogo entre Sereia e Peixes*". [tabela geral de obras 176] Uma figura feminina de pé, de recortes muito pronunciados, ergue-se sobre um peixe de silhueta angulosa, de barbatanas aladas erguidas, numa composição assimétrica e dinâmica. A primeira maqueta apresentada à CMAA – uma pintura a guache sobre uma placa de madeira [imagens 251] – mostra como contrastaria o vermelho do tijolo com os tons azulados e verdes das figuras. Não havendo objecções à proposta, também do agrado dos arquitetos, o processo seguiu os seus trâmites normais, num período de tempo que a comissão reporta entre 1965 e 1967[264], em simultâneo com outras obras artísticas para as demais piscinas em construção, como se referiu.

Da maqueta passou-se à modelação tridimensional, acertando medidas e escala ao local de destino. [imagens 252] A artista recorda-se de não ter cumprido o prazo para entrega final da obra – devido ao difícil momento por que estava a passar – situação que em circunstâncias normais implicaria uma penalização pecuniária ao artista. Uma justificação presencial e por escrito da artista junto da CML, obviou esse inconveniente[265].

Por outro lado, talvez pelo facto de a obra de Maria Manuela Madureira se alojar no interior do complexo de edifícios e não se implantar propriamente no espaço da rua, não terá havido grandes interferências por parte da CMAA a nenhum nível.

A piscina conta ainda com outra intervenção escultórica à entrada, que consiste num alto-relevo em bronze (?), representado duas sereias simétricas, de perfil e de mãos dadas, sustendo a caravela municipal. Maria Manuela Madureira não se recorda da realização deste outro relevo, cujo autor desconhece, acreditando ser posterior ao contacto que os arquitetos estabeleceram consigo. [tabela geral de obras 177] [imagens 253]

Em 1967, ano da inauguração daquele equipamento, a CMAA avaliou também propostas do escultor Martins Correia para um motivo decorativo para aquele espaço, a realizar em "*azulejo ou escultura*"[266]. Desconhece-se no entanto qual a relação entre aquele "motivo decorativo" e o relevo das sereias.

Há a referir ainda a costumeira pedra de armas da cidade, uma vez mais articulada com o suporte do mastro de bandeira [tabela geral de obras 178], bem como o azulejo que reveste a parede onde o relevo das sereias está adossado. O seu interessante padrão recorda vivamente o conhecido modelo da calçada do Rossio, *Mar Largo*. [tabela geral de obras 179] [imagens 253]

Neste edifício moderno, houve um interesse ativo por parte dos arquitetos pela participação de artistas e pela prossecução de um programa artístico atualizado. No entanto, como noutras situações que se têm reportado neste estudo, não há interação criativa entre arquiteto e artista, mas sim um sistema de encomenda institucionalizado e sistemático teoricamente aplicável a todos os edifícios camarários.

v. conclusão

Acompanhado o percurso de planificação e construção de Olivais Norte, desde o momento da ideação até a um estádio que se pode considerar de conclusão – o bairro edificado – pode auscultar-se como surge a contribuição dos artistas naquela unidade residencial, entendida a articulação prévia entre propostas arquitetónicas e pressupostos do estudo-base de urbanização.

Enquadrado numa visão a uma escala metropolitana e contrariamente a Alvalade, Olivais Norte apenas cumpre uma função: prover habitação, cumprindo o desígnio estabelecido desde o Plano De Gröer de 1948. A construção da unidade, arrancou em meados da década de 1950, mas conheceu decisivo impulso com a promulgação do decreto-lei nº 42454, de 18 de Agosto de 1959, que visava a construção de grandes unidades habitacionais. Dois gabinetes municipais, com relativa autonomia, foram responsáveis pela sua planificação e construção: o GEU – Gabinete de Estudos de Urbanização, que tinha delineado o estudo-base de urbanização em 1955 e que promoveu a execução de alguns dos projetos de arquitetura e a construção de arruamentos, e o GTH – Gabinete Técnico de Habitação, criado em 1959 por aquele diploma legal, e que acompanharia a partir de então a edificação do bairro propriamente dita – habitação e equipamentos – e o arranjo dos espaços livres. |ver linha de tempo, anexo 4|

Em termos urbanos, a orientação que o primeiro gabinete imprimiu ao plano – no sentido da obediência aos postulados da Carta de Atenas – seria aceite e seguida pelo segundo, o GTH. Olivais Norte constituiu portanto a primeira experiência urbana totalmente assente nos princípios daquele documento doutrinário em Lisboa. Era a célula A, a primeira célula, experimental e isolada, de uma intervenção muito maior, Olivais Sul [células B, C, D, E, F], em cujo plano – também largamente devedor da Carta de Atenas – já se viria a insinuar pontualmente um esforço de retoma ou de reinvenção dos valores de cidade tradicional.

Em Olivais Norte, os processos de urbanização e edificação aconteceram condensados no tempo, sem grande margem para alterações relativamente ao previsto no estudo-base inicial. A aplicação ortodoxa dos princípios da Carta de Atenas implicou desde logo o seu carácter monofuncional – habitacional – e, em termos formais, uma rutura radical com o espaço da cidade tradicional.

É que, se existiam aqui princípios hierárquicos organizadores do espaço, como a concentração dos edifícios de maior importância e altura no centro da unidade, decrescendo à medida que se aproximavam dos seus limites, ou princípios de orientação relativos à implantação dos edifícios, como o critério da melhor exposição solar, esses princípios não tinham pontos de contacto com o que era conhecido anteriormente. Diferentemente de Alvalade, ou da vizinha Encarnação, não existem em Olivais Norte ruas-corredor[267], jardins formais bem delimitados ou praças, restando poucos recintos que se possam reconhecer como expectantes de pontuação artística no sentido tradicional.

Há, sim, uma excecional generosidade de espaço livre, decorrente da construção em altura. Espaço livre que, de acordo com as orientações da Carta de Atenas, deveria ser eminentemente verde, permitindo aos moradores da unidade um contacto privilegiado

com a natureza, e de acesso universal, entendido como *logradouro coletivo* da população. O plano de arranjo dos espaços exteriores (espaços públicos e espaços verdes), além de compensar e corrigir os inconvenientes decorrentes da localização e do clima, e de salvaguardar a segurança dos peões em todos os seus percursos, providenciou a unidade com vegetação abundante, onde se deviam inserir vários recintos apropriados à prática das atividades de ar livre. Tendo em conta o acolhimento de uma população em que as crianças constituiriam uma parcela importante, este plano estipulou áreas de permanência e recreio para várias idades em toda a unidade.

Mas houve também um sentido de centralidade muito acentuado, que decorria da prevista existência de um importante centro cívico-comercial onde se reuniriam todas as atividades comerciais e de serviços da unidade. Em torno desse centro o plano previa uma grande zona verde, bem como áreas mais formais, resolvidas com um tratamento em calçada portuguesa, para o que se concebeu um padrão de círculos concêntricos a branco e negro, de fácil execução, destinado a "*caracterizar*" a unidade de Olivais Norte.

Poderia talvez supor-se que, quer esses recintos de tratamento mais formal, ou as áreas lúdicas para crianças e adultos dariam o mote para a convocação de artistas, como viria a acontecer em Olivais Sul, mas tal não aconteceu. Todos os projetos terão sido realizados por técnicos do GTH.

Apesar de não cumpridos na sua totalidade, o ajardinamento e a plantação das espécies vegetais imprimiram definitivamente à unidade o seu aspeto de verde omnipresente, mas os espaços livres de tratamento formal e as zonas de recreio para as várias idades construíram-se lentamente e com parcimónia, tornando notório o desajuste entre o ritmo da edificação do alojamento e a insuficiência dessas estruturas nos primeiros anos de vida de Olivais Norte.

É nos equipamentos e na habitação, a que foi dada toda a prioridade, que surge a participação de artistas. Nos equipamentos, as obras de arte encomendam-se em cumprimento da referida norma camarária vigente na época relativa à inclusão de "motivos decorativos" em edifícios municipais, decorrente do despacho de março 1954 e na habitação estas intervenções surgem por iniciativa dos arquitetos autores dos projetos. Tal como em Alvalade a obra de arte pública em Olivais Norte é quase sempre integrada ou adossada em suportes arquitetónicos.

Além dos equipamentos previstos para o interior de Olivais Norte - a escola pré-primária, a escola primária e o polivalente centro cívico-comercial, com localizações cuidadosamente estudadas na célula[268] – este estudo abrange ainda, fora do seu perímetro, os mercados da Encarnação - que o estudo-base considerou como equipamentos de apoio à unidade e que se edificaram levando em conta toda a sua população - e as piscinas de Olivais, de interesse supralocal.

A escola primária, com projeto dos arquitetos Victor Palla e Bento de Almeida, foi o único equipamento construído de imediato. Os autores, que se haviam já notabilizado com o grupo escolar de Vale Escuro, edifício famoso não apenas pela qualidade do projeto arquitetural, mas pela inclusão de várias obras de artistas, renunciaram aqui a uma participação tão numerosa, escolhendo apenas António Alfredo, colaborador e amigo de longa data, para conceber um motivo decorativo em cerâmica ou azulejo, a colocar junto do mastro de bandeira. Apesar de avaliada a maqueta pela CMAA –

Comissão Municipal de Arte e Arqueologia em 1962, nada resta hoje no local previsto, desconhecendo-se a execução efetiva daquela intervenção artística.

Nas peças desenhadas do primeiro projeto para o centro cívico-comercial, do arquiteto Joaquim Ferreira parecem estar previstos relevos nas suas fachadas, certamente ao abrigo da já referida orientação municipal. No entanto, este projeto viria a ser mais um testemunho do proverbial atraso na construção dos equipamentos em programas desta envergadura. O centro cívico-comercial principal seria edificado muito mais tarde e com diferente projeto, num momento em que a inclusão de "motivos decorativos" nas edificações camarárias já não era norma, nem preocupação.

Noutros equipamentos, na proximidade de Olivais Norte mas exteriores ao seu limite, levou-se até ao fim esse processo de pontuação dos edifícios municipais com pequenas intervenções artísticas, ou "motivos decorativos", como eram designados. É o caso das obras de Laranjeira Santos nos dois mercados municipais construídos no bairro da Encarnação – *Varina* e *À sombra do mar* – ou do painel de Maria Manuela Madureira – *Jogo entre sereia e peixes* – para o complexo de piscinas municipais dos Olivais. [tabela geral de obras 174,175,176]

Apesar da similitude do contexto de encomenda, os dois processos desenrolaram-se de forma diferente. Descreveu-se como Laranjeira Santos, numa das obras que realizou para os mercados – *Varina* – se viu obrigado a usar uma linguagem comedida e a reformular a proposta inicial, por imposição da comissão que acompanhava as obras. A pose hierática da *varina* na sua versão final respondeu melhor a um certo gosto pela escultura arcaizante e robusta, próprio das realizações oficiais. Por outro lado, no que concerne à temática, ambas as obras que realizou, a *Varina* e *À sombra do mar*, correspondem ao imaginário folclorizante patrocinado por exemplo pelo SNI, e mesmo pela CML na sua apologia dos motivos populares. Estas opções estéticas e temáticas da obra de arte pública contrapunham-se à expressão moderna e internacional do projeto de arquitetura e ancoravam-no a esse imaginário que interessava perpetuar. O caso demonstra, uma vez mais, como a DSUO – responsável pela construção dos mercados e de outros equipamentos municipais – e a CMAA – responsável pela seleção e acompanhamento da execução das obras de arte destinadas ao espaço da cidade – tinham critérios bem diferentes, no tocante à admissão da modernidade no espaço da cidade e à sua adequação em tecidos urbanos consolidados.

O caso das piscinas é, como se referiu, diferente. Maria Manuela Madureira, autora de um grande painel cerâmico policromado de pendor cubista para as piscinas dos Olivais – *Jogo entre sereia e peixes* –, testemunhou de viva voz ter sido escolhida e contactada pelos arquitetos autores do projeto e não pela CML, como Laranjeira Santos. Talvez por a sua obra se localizar no interior do complexo de piscinas, a ceramista referiu não ter tido problemas de maior com a CMAA, estando portanto mais liberta dos seus critérios formais e imposições temáticas.

Estas três obras integram-se, sem novidade, na prática de intervenções artísticas em edifícios municipais promovidas pela CML nesta época e já verificadas em Alvalade.

Mas, além dos equipamentos, a unidade edificou-se, dando toda a prioridade à habitação. Olivais Norte foi a primeira oportunidade de pôr em prática as reivindicações do congresso de 1948: construção em altura, produção de habitação em grande escala e aplicação dos princípios da Carta de Atenas. A unidade foi por isso

absolutamente experimental, não apenas no desenho urbano, mas também no campo da arquitetura residencial.

De entre todos os projetos arquitetónicos então produzidos para a unidade, dois merecem especial destaque no âmbito deste estudo, porque convocam de forma absolutamente inédita a participação de artistas. Trata-se dos projetos da equipa de Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas, que se traduzem em seis torres e seis bandas de quatro edifícios, disseminadas na unidade. Nestes projetos, mais influenciados pela arquitetura orgânica, que pela arquitetura racionalista, introduz-se um conceito novo, o de espaço *de transição*, conceito que se procurou colher nos ensinamentos da arquitetura vernácula, seguindo o exemplo italiano. O espaço *de transição,* visava mediar entre o interior da casa e o espaço exterior, público, suavizando a passagem entre esses dois universos. Espaço intermédio e de estatuto ambíguo, deveria ser apropriado pelos moradores, como um lugar de encontro intergeracional.

Os espaços *de transição* assumiram formas diferentes nos dois projetos referidos, as torres e as bandas, tendo nestas últimas, diretas implicações no espaço público. Aí, em particular, gerou-se uma tipologia de espaços públicos inexistente até então e de carácter experimental: pequenos recintos de encontro alinhavam-se seguindo o eixo fronteiro às bandas edificadas. Plasmava-se no espaço o que se entendia ser a resposta a uma das necessidades primordiais das pessoas: o convívio. Nestes espaços de ambientação, "*verdadeiras salas ao ar livre*" dos tempos modernos, recriar-se-iam as condições para uma necessária convivência.

É nesses espaços peculiares que transcendem a abordagem funcionalista da Carta de Atenas, que surgirão as únicas manifestações artísticas no espaço da unidade de Olivais Norte. [tabela geral de obras 100-173] Estas surgem, não por orientação dos estudos de arranjo dos espaços livres, mas por iniciativa dos arquitetos autores destes projetos, à qual o GTH, também sensível às temáticas de integração das artes, não se opôs. Estas obras acompanham assim os edifícios onde se inserem – que já não são os mais importantes na unidade, nem se destinam aos habitantes mais endinheirados – distribuindo-se fora da zona central.

Dentro da equipa de projetistas pode supor-se que a ideia tenha partido de Nuno Teotónio Pereira, cujo percurso anterior já evidenciava um interesse em incluir obras de arte nos seus projetos. Para Nuno Portas, pelo contrário, a intromissão do elemento artístico no espaço arquitetónico (e, para mais, habitacional) não seria de todo uma questão prioritária.

Esta experiência singular ecoava por um lado, uma certa lembrança da "síntese" das artes, porventura influenciada pelas experiências brasileiras, que talvez fossem ainda a referência para Nuno Teotónio Pereira. Estas ideias surgem num compromisso inusitado com a arquitetura dita "orgânica": esperava-se dos artistas um enriquecimento plástico da arquitetura, por um lado, e por outro, uma contribuição no sentido de uma humanização, ou uma "*dignificação*" do espaço de convívio.

O modo como decorreu o processo parece no entanto distanciar-se do procedimento tido como ideal pelos defensores da "síntese" das artes: a interação criativa e a produção de uma obra em comum, onde não se discernissem limites de autoria. Se a intervenção artística já era contemplada no projeto arquitetónico (onde se indicava a

sua localização exata), o convite aos artistas era feito *a posteriori*, depois de todo o trabalho de definição do espaço. A obra resultava de uma encomenda para um local específico, tendo o artista grande liberdade criativa, embora não se promovesse, de todo, um trabalho conjunto entre este e o arquiteto.

Não havendo um programa comum, cada artista permaneceu num estado de total alheamento relativamente ao trabalho dos seus colegas. Os artistas, conhecidos dos arquitetos e convidados por deles se apreciar a obra, interpretaram o enunciado como pequenas séries de quatro (bandas) ou de oito/nove (torres), Numa relação assumida com o programa arquitetónico, muitas das obras supõem uma leitura sequencial, durante um percurso.

Apenas sujeitos ao controle do GTH (que acompanhava a edificação da unidade), e longe da fiscalização da CMAA, Fernando Conduto realiza, nos satélites dos edifícios em banda, algumas das primeiras obras abstratas para o espaço público da cidade de Lisboa, maugrado a sua escala discreta e localização periférica. [tabela geral de obras 112-115] (Também Jorge Vieira, Vasco Pereira da Conceição ou António Charrua o fizeram, mas no interior das torres, espaços que não podem considerar-se propriamente "públicos"). [tabela geral de obras 141-149; 150-157; 158-164]

Nos artistas que optaram pela figuração, nota-se uma tendência para temáticas relacionadas com os ciclos naturais, em particular nos edifícios em banda, sugeridas talvez pelo número quatro, predeterminado pelo número de satélites onde deviam intervir.

A liberdade total dada aos artistas, o seu desconhecimento das propostas dos outros colegas acentuou a heterogeneidade dos resultados. Por outro lado, a não participação na definição do espaço arquitetónico, revela de algum modo a persistência da ideia do artista como criador isolado, correspondendo à forma mais convencional de encomenda artística.

Seja como for, próxima ou afastada do ideal de síntese das artes como criação partilhada, esta iniciativa deve no entanto ser reconhecida como um traço de excecional generosidade dos arquitetos, quer para com os colegas artistas, quer para com os moradores daqueles blocos de habitação social. Representa uma experiência única na história da habitação social da cidade de Lisboa e instaura, por outro lado, uma dimensão nova na produção artística para os espaços públicos. Abandonando a sua função sumptuária, a obra de arte deixa de ser obrigatoriamente visível da rua e perde o lugar de destaque nas fachadas. Passa a estar em intimidade com o quotidiano dos moradores, em espaços limiar entre o público e o privado, que se querem locais de fruição e permanência. A obra de arte é encarada como forma de "humanizar" o espaço edificado, subtraindo-o ao anonimato que o uso de projetos-tipo poderia favorecer.

O carácter excecional destes projetos deve ser enfatizado na unidade urbana em que se insere. Implodido o vocabulário urbano tradicional – e com ele o monumento ou a grande estatuária – e num contexto de afirmação da Carta de Atenas, a participação de artistas não tinha sido considerada nem pelos planeadores, nem pelo paisagista na área de Olivais Norte, sendo inicialmente apenas incluída em equipamentos, em cumprimento de uma recomendação municipal anterior ao plano e edificação da unidade. É graças a estes projetos dificilmente rotuláveis e, dentro deles, em espaços

experimentais destinados ao convívio entre os moradores, que surgem as cerca de setenta intervenções artísticas que, a despeito da sua pequena escala, povoam a unidade de Olivais Norte.

Da figuração mais ou menos depurada à abstração, estes artistas e os que produziram obras para os equipamentos, revelam, uma vez mais, propostas estéticas relativamente próximas das que desenvolviam na sua prática de ateliê, que podem reportar-se aos momentos consagrados na história da arte.

Mas, como tem sido referido neste estudo, a obra de arte que se produz para o espaço público é também inevitavelmente condicionada pelo desenho urbano e pela própria arquitetura, no sentido da configuração física que estas imprimem ao espaço, mas também pelas intenções ao serviço das quais se convoca o artista.

Esta primeira aplicação dos princípios da Carta de Atenas à escala urbana, com sentido de manifesto no contexto lisboeta, parece seguir ainda o espírito ortodoxo dos anos de afirmação do Movimento Moderno.

A obra de arte pública continua a surgir, como em Alvalade, em cumprimento do despacho de 1954, e os casos estudados mostram primeiramente como os arquitetos em causa aproveitaram (ou não) essa disposição municipal e se envolveram mais ou menos diretamente na encomenda. Evidenciam também, uma vez mais, o peso das instituições avaliadoras - CMAA – na obra de arte pública, e as suas acrescidas exigências quando estas se deveriam avistar da via pública.

O estudo de Olivais Norte revela finalmente as experiências inéditas de Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas e António Pinto de Freitas que convocam a arte pública para um espaço específico – o espaço *de transição* – e a investem de uma missão social. A obra de arte pública é, nestes casos, indissociável do espaço em que se encontra: é ali que ganha sentido. Na sua especificidade, estes projetos articulam de forma exemplar alguns dos aspetos já referidos, e que marcam a evolução da produção de arte pública integrada: uma relação de grande proximidade entre arquitetos e artistas, marcada por afinidades pessoais e uma progressiva sensibilidade social de todos os agentes envolvidos.

4 Olivais Sul

i. introdução

Olivais Sul é a última das três áreas analisadas neste estudo. Unidade residencial que se queria "*semi-autónoma*" em relação à cidade, foi a primeira área planeada de raiz pelo GTH - Gabinete Técnico de Habitação, na sequência da experiência piloto de Olivais Norte, e tomando ainda como referência (embora de modo menos dogmático) a Carta de Atenas.

Diferentemente do sucedido nas unidades anteriormente analisadas, o período de tempo tomado para análise nesta tese não permite acompanhar a unidade de Olivais Sul até à sua consolidação: o ano de 1965 termina sem que a quase totalidade dos equipamentos se tenha edificado. Crê-se, contudo, que o lapso de tempo abrangido por este estudo abarca o contributo mais significativo que há a registar, nesta experiência urbana, no domínio da arte pública. É também suficiente para estudar os fundamentos do plano de urbanização e os processos de edificação. Para mais, e como se tem verificado, as datas que se tomam por limites são sempre ultrapassadas quando se considera necessário à leitura do espaço na sua evolução.

O estudo desta área segue o modelo tripartido - plano de urbanização, processos de edificação e participação dos artistas plásticos - usado em Alvalade.

Após uma breve leitura do decreto-lei nº 42 454 de 18 de Agosto de 1959, o diploma legal que estabeleceu os mecanismos administrativos necessários à produção de habitação em grande escala na cidade de Lisboa e que enquadra a edificação da unidade de Olivais Sul, aborda-se especificamente a constituição e o modo de funcionamento do GTH - Gabinete Técnico de Habitação.

Este gabinete planeou e concentrou em si todos os procedimentos relativos à edificação da unidade - desde a expropriação das parcelas ainda necessárias, até "*à entrega das casas prontas a habitar*" - pelo que se afigura particularmente relevante para a compreensão dos processos de génese e consolidação da unidade e das circunstâncias em que acontece a intervenção dos artistas.

O estudo do plano de urbanização faz-se de acordo com princípios orientadores já aferidos em Alvalade e, de forma simplificada, em Olivais Norte: zonamento, unidade de vizinhança, sistema viário e pedonal, distribuição de habitação e equipamentos e, finalmente, os espaços livres, de particular importância para este estudo.

Aborda-se depois a edificação da unidade, dando especial destaque à produção de habitação e ao modo como se distribuíram por equipas de arquitetos as várias áreas a edificar, concedendo-lhes alguma liberdade para realizarem experiências, não apenas no domínio da habitação, mas no do próprio desenho urbano. Essa flexibilidade, contida no plano e no modo de trabalhar do GTH, contribuiu para agudizar diferenças entre "racionalistas", que seguiam à letra os enunciados da Carta de Atenas e

4

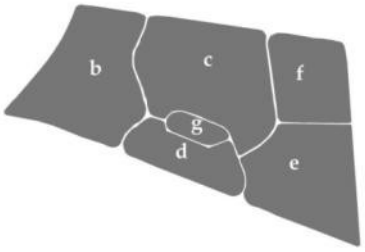
planta de localização 4 | Olivais Sul, o bairro e a cidade.

"orgânicos", que procuravam reinventar espaços da cidade tradicional e providenciar espaços de encontro e de permanência. Clivagem já sentida nos projetos da equipa de Nuno Teotónio Pereira em Olivais Norte, tem em Olivais Sul maior implicação no espaço público, num processo que se pretende compreender.

O período de tempo estudado é marcado por atrasos e dificuldades na concretização dos equipamentos previstos no plano de Olivais Sul, pelo que se abordam essencialmente os processos de programação e arranque da realização dos projetos. Particular atenção é dada aos processos de construção dos espaços livres e verdes, investidos de grande cuidado por parte do GTH, e especialmente relevantes para a compreensão da produção de obras de arte pública.

Efetivamente, em Olivais Sul e contrariamente a Alvalade e Olivais Norte, são escassos os exemplos de integração de obras de arte em suporte arquitetónico, e é justamente no tratamento dos espaços livres que se encontra a participação dos artistas. Trata-se agora de uma participação diferente relativamente a todas as situações estudadas, com dois artistas – Jorge Vieira e António Alfredo - a trabalhar como designers urbanos e integrando as equipas interdisciplinares que se ocupavam desta área de projeto. No subcapítulo relativo à participação de artistas em Olivais Sul, tenta-se entender em que circunstâncias foi possível esta experiência inédita e como funcionava na prática a equipa de arranjo de espaços livres. Na impossibilidade de realizar um levantamento exaustivo das situações em que os artistas intervieram – porque muitas destas intervenções não deixaram rasto documental e porque os poucos documentos existentes não estão acessíveis ao público - abordam-se e comentam-se alguns exemplos, que se julgam elucidativos do trabalho realizado.

São referidos e comentados casos práticos dessa colaboração, designadamente, alguns espaços de permanência e recintos lúdicos nas células B e C de Olivais Sul.



254

Olivais Sul ficha técnica

SUPERFÍCIE	186 hectares
POPULAÇÃO	cerca de 36 000 habitantes (prevista inicialmente)
DENSIDADE POPULACIONAL	198 hab./hectare (prevista inicialmente)
GABINETES RESPONSÁVEIS	GTH – Gabinete Técnico da Habitação
PLANO-BASE	José Rafael Botelho e Carlos Duarte
PLANOS PARCELARES	Grupo de trabalho dirigido pelo arquitecto José Rafael Botelho, de que fizeram parte os arquitectos António Freitas, Carlos S. Duarte, Celestino de Castro e Mário J. Bruxelas
PROJETOS URBANIZAÇÃO, EQUIPAMENTO, ESPAÇOS LIVRES	Grupo de trabalho dirigido pelo arquitecto Carlos S. Duarte de que fizeram parte os arquitectos Luís Vassalo-Rosa; Eduardo Medeiros, Francisco Figueira, Carlos Worm, Joel Santana, Joaquim Castro; engenheiros J. M. Pereira Gomes e João Guterres; artistas Joaquim Rodrigo, Jorge Vieira e António Alfredo
PROJETOS ARQUITETURA RESIDENCIAL	Bartolomeu Costa Cabral e Nuno Portas; Vasco Croft; Justino Morais e Joaquim Cadima; Fernando Torres, Cândido Palma de Melo, Artur Pires Martins, Matos Gomes; Costa Martins, Hernâni Gandra, Coutinho Raposo e Neves Galhoz; Vítor Figueiredo, Vasco Lobo; J. Ferreira Chaves, Goulart de Medeiros; Fernando Silva e Octávio Costa; Carlos Calvet, entre outros
PROJETOS ARQUITETURA ESCOLAR	António Abrantes; Francisco Figueira; Manuel Tainha
PROJETO ARQUITETURA, MERCADOS	Maria Carlota Zúquete
DATAS PLANOS	1955 [estudo base]; 1959 [plano de urbanização]
ARTISTAS	Francisco Relógio, Joaquim Rodrigo, Jorge Vieira e António Alfredo. [Sam, Cecília de Sousa, posteriormente]

imagens 254| Olivais Sul, esquema de células
quadro 4 | Olivais Sul, ficha técnica

ii. enquadramento legal e urbanístico

O arranque de Olivais Sul – assim como a construção de Olivais Norte – ficou a dever-se à promulgação do decreto-lei nº 42 454 de 18 de Agosto de 1959, que previa a construção de grandes unidades habitacionais em Lisboa. Depois da experiência de Olivais Norte, de menor envergadura, Olivais Sul era a segunda das áreas escolhidas para dar resposta ao diploma. Chelas, na contiguidade, seria a área a urbanizar seguidamente para o mesmo efeito[1]. [imagens 255]

Nestes terrenos, que em grande parte já tinham sido expropriados pela CML[2], edificar-se-ia o maior e mais ambicioso conjunto habitacional realizado até então na cidade. O decreto-lei que sustentava o empreendimento pretendia combater (uma vez mais) o problema da habitação em Lisboa, congregando vários organismos do Estado e o município, que se responsabilizava pesadamente no tocante aos trabalhos de urbanização e ao controlo da própria edificação.

> "*...era um decreto manhoso, à Salazar, na medida em que tratando-se de um problema de Estado era a CML que se obrigava a construir num tal ritmo que dava a sensação de que ela estaria em falta*"[3]

Naquele diploma legal impunham-se rígidas medidas a tomar e estipulavam-se princípios técnicos, administrativos e financeiros para erguer novas áreas residenciais, enquadrando-as no desenvolvimento da cidade, numa visão que se queria integrada à escala regional[4]. A posta em marcha desta unidade habitacional revestia-se, aliás, de grande importância na expansão urbanística da cidade de Lisboa, na medida em que oferecia uma oportunidade para ordenar os amplos espaços desocupados no interior do seu território administrativo, possibilitando a fixação ordenada das populações[5].

Como instrumento legal que era, o decreto-lei dava instruções concretas quanto à forma de se levar a cabo o novo programa, designadamente quanto a destinatários e entidades promotoras da construção. Estas, deviam angariar-se maioritariamente entre as instituições de previdência social[6], embora se reservasse também uma percentagem dos lotes para a Câmara (para realojamento) e para alienação em hasta pública a cooperativas de habitação e à iniciativa particular (embora apenas no regime de renda limitada e direcionada para os estratos sociais mais elevados)[7].

Entre os destinatários do programa fixavam-se quatro categorias, com base no seu rendimento mensal. O decreto–lei estabelecia as respetivas percentagens em cada unidade habitacional a construir, atribuindo "*maior relevância aos tipos de rendas mais reduzidas*" [8]. Se a ênfase se punha na produção de habitação para os agregados familiares "*de mais fracos recursos*", desde logo se usava um argumento já conhecido do plano de Alvalade, recomendando-se a miscigenação de estratos em cada uma das novas unidades urbanas "*evitando segregações sociais inconvenientes e, aliás, alheias à tradição dos bairros lisboetas*"[9].

Embora o programa se direcionasse aparentemente a um amplo leque de

255

256

imagens 255 | Zonamento geral da malha dos Olivais, 1959
imagens 256 | Instalações do GTH no antigo Mercado Geral de Gados, 1970; Visita do presidente da CML e da vereação às obras municipais em curso no GTH

destinatários[10], tratava-se no entanto e uma vez mais, de um programa de construção de habitação que deixava de fora uma larga margem de necessitados. A população destinatária – composta maioritariamente por trabalhadores filiados em organismos de previdência e auferindo rendimentos acima de valores fixos – correspondia afinal a um grupo social bem delimitado por determinações programáticas de base, estabelecidas pelo decreto-lei nº 42 454[11].

O diploma legal não especificava orientações quanto a modelos urbanísticos a seguir, nem tão-pouco dava indicações concretas em matéria de equipamentos. Nas "*novas unidades urbanas*" a construir, apenas se referia vagamente no preâmbulo as "*instalações de necessidade comum*" como "*igrejas, escolas, mercados e outras*" [12].

Estas omissões seriam sabiamente aproveitadas pela equipa de técnicos que se encarregaria de dar forma à "malha" de Olivais Sul.

Sobre o GTH e o planeamento de Olivais Sul

A CML era expressamente incumbida da urbanização destas novas áreas residenciais da cidade, atuando desde a fase de expropriação dos terrenos aos trabalhos de planeamento, urbanização, construção de infraestruturas, acompanhando e fiscalizando também a construção dos edifícios. Anualmente, até ao dia 31 de Outubro, a CML devia disponibilizar terrenos e apresentar um *plano de distribuição de lotes para construção* compreendendo cerca de 3000 fogos, a ceder, por acordo direto, às entidades de previdência social ou a vender em hasta pública às cooperativas e à indústria da construção civil[13].

Para dar conta de tão vasta tarefa criou-se, como se referiu, o GTH – Gabinete Técnico de Habitação, ao abrigo do art.º 22º do Decreto-lei nº42 454, para cuja direção, o presidente da CML, General França Borges, convidou o engenheiro Jorge Carvalho de Mesquita, alegando ter chegado o momento de a Câmara "*começar a tratar da habitação como deve ser*"[14]. Apesar de ser "*desafeto à situação*" o engenheiro aceitou o convite[15] e acabou por beneficiar da "*confiança absoluta do presidente*", sendo-lhe dada grande liberdade para organizar e gerir o recém-criado serviço.

O GTH seria o gabinete que comandaria doravante, com autonomia relativamente à CML, todo o processo de conceção e edificação de Olivais Sul (e Olivais Norte) até à sua fase final. O GTH instalou-se definitivamente no "*espaço enormíssimo*"[16] do antigo Mercado Geral de Gados, em Entrecampos, onde se reuniram condições excecionais para levar a cabo todo um programa de trabalho inédito entre nós. [imagens 256] Na opinião do arquiteto Carlos Duarte, fundamental neste processo era a presença do próprio diretor, o engenheiro Jorge Mesquita "*um diretor compreensivo, uma pessoa que nos deixou trabalhar, embora muito desconfiado do que íamos fazer*"[17], como recorda agora.

> "*Havia o engenheiro Carvalho de Mesquita que era o diretor, que era um homem democrata e uma pessoa que tinha grande prestígio na Câmara. Em todo o caso, as ideias dele – que ele não exprimia normalmente, obviamente – as ideias dele não tinham nada a ver com os tipos que mandavam na Câmara Municipal, que eram de obediência segura ao Estado Novo e com o que isso significava em termos de cultura, incluindo aí a arquitetura e as artes plásticas*"[18].

O engenheiro Jorge Mesquita pôde organizar o serviço em sectores e subgrupos de trabalho com atribuições específicas, que funcionavam de forma interdependente e flexível[19]. Gozando o GTH de alguma autonomia financeira e aproveitando a confiança depositada na sua pessoa, o engenheiro Jorge Mesquita pôde também contratar vários arquitetos, independentemente da sua orientação política, constituindo um corpo técnico considerável.

Entre esses técnicos do GTH destacam-se naturalmente José Rafael Botelho e Carlos Duarte, convidados para dirigir o plano de urbanização e coautores do Plano-Base de Olivais Sul, a quem mais tarde se juntariam Celestino de Castro, António Freitas e Mário Bruxelas para trabalhar nos planos parcelares de urbanização.

Além da sua equipa permanente, o GTH trabalhou com arquitetos e técnicos exteriores[20] criteriosamente escolhidos e da sua confiança, a quem adjudicou projetos de arquitetura de grupos residenciais e de equipamentos. O trabalho destes técnicos era coordenado e acompanhado de perto pela equipa residente do GTH, seguindo uma metodologia próxima da então praticada em Itália pela INA – Casa[21].

Os convites endereçados a arquitetos de fora não partiam necessariamente da direção, mas sim dos arquitetos residentes, de quem eram conhecidos[22]. Recorda agora o engenheiro Jorge Mesquita que:

> "*… os arquitetos de cada célula eram amigos e conhecidos, não foi adhoc, nem fomos nós [direção GTH] que escolhemos os grupos, foram eles próprios [os arquitetos], havia "cabeças" [em cada célula]…*"[23]

Da forma de contratação adotada, assente numa rede de relações de conhecimentos, resultou um corpo de grande afinidade política que funcionava como um reduto de oposição no âmago do próprio regime, subvertendo as suas proposições em matéria de urbanismo, arquitetura e arte pública. Um corpo que contornava dentro do possível aquilo que lhe era pedido, adaptando as exigências que lhe eram feitas superiormente ao que entendia ser melhor para as pessoas a quem se propunha servir.

Esta aparente condescendência por parte das autoridades só pode entender-se num contexto de enfraquecimento ideológico. Não podendo já alhear-se do que acontecia fora das suas fronteiras, os decisores queriam dar da capital uma imagem atualizada em relação ao que se fazia lá fora. Recorda Nuno Portas que *"...se nos Olivais se tolerou tanta coisa, foi porque, sem sombra de dúvida, o exemplo era também a 'joia do regime'*"[24]. No GTH constituiu-se assim, nas palavras de Carlos Duarte, uma das poucas "*unidades de resistência*" então existentes, ao espírito de conformismo que reinava no país.

> "*Éramos opositores ao regime ou, resumindo, quase todos, ou pelo menos uma grande parte pertencíamos ao MUD, ao Movimento de Unidade Democrática. Havia uns – que nós na altura até nem percebíamos – que eram do Partido Comunista. De qualquer modo, naquela altura, o que interessava era realmente uma luta comum ao regime e isso marcou o recrutamento das pessoas para o GTH.*

[…]

Portanto havia evidentemente uma tónica política naquilo, embora nem todos fossem obviamente ativistas. Mas isso acontecia, efetivamente, acontecia. Começam aí, portanto, os nossos contactos, a nossa mobilização, os nossos convites. Até, inclusive, aos arquitetos para trabalharem connosco de fora"[25].

Vencendo eventuais embaraços por questões de coerência política, todos estes arquitetos aceitaram participar e, de algum modo, "*colaborar com o regime*". Efetivamente, integrar os organismos públicos era o único caminho possível para fazer a obra social que sentiam urgente e necessária.

"*A habitação social era a grande paixão das nossas gerações. A minha, também. Nós não estávamos propriamente interessados em fazer habitações para ricos e as pessoas que os faziam, (...) eram criticados, o que hoje parece um disparate, uma coisa sem pés nem cabeça. Mas até eram criticados porque o que era moral, ético e aceitável era fazer casas para os trabalhadores. Bem, isto hoje tem a sua carga de ingenuidade muito grande, mas na altura soava-nos bem (sorriso)*"[26].

Na equipa residente e entre os convidados do GTH estavam técnicos de várias idades, alguns politicamente engajados na oposição ao regime e todos muito interessados nos problemas da habitação social. Contudo, a comunhão de interesses e as afinidades políticas não foram sinónimo de sintonia absoluta no domínio das opções estéticas, arquitetónicas e urbanísticas, como se verá adiante. Os arquitetos que trabalharam para o GTH – residentes ou externos – dividiam-se entre aqueles para quem o racionalismo da Carta de Atenas ainda era uma referência maior e aqueles que já questionavam a sua ortodoxia e a quem o conhecimento das experiências nórdicas, inglesas e italianas nas reconstruções do pós-guerra tinha aberto novas perspetivas.

"*Havia efetivamente, por vezes até, fortes clivagens. A nossa geração, a que pertenciam muitas pessoas como o Nuno Portas, como o Silva Dias, uma série deles, era uma geração com outra formação, influenciada por outras fontes e éramos designados por "orgânicos" naquela altura, o que era uma coisa um bocado estúpida até (risos). Mas tinha muito que ver com a arquitetura orgânica que era pregada pelo Bruno Zevi e por outros. Tínhamos descoberto a arquitetura americana do Wright e outros, etc. Havia efetivamente uma visão um pouco diferente. Eu penso que mais humanizada e menos esquemática do que aquela que vinha da geração anterior. Aliás, esta era a critica maior que nós fazíamos.*

[…]

Portanto havia claramente um problema de gerações e um problema de ideologias arquitetónicas. Quanto à política não, aí todos nos abraçávamos e lutávamos"[27].

Se Olivais Norte parece ter sido uma aplicação prática das ideias expostas na Carta de Atenas, tomada enquanto enunciado abstrato, em Olivais Sul houve já a preocupação

de as complementar com ideias e conceitos operativos retirados de experiências realizadas noutros países.

> "*Quando peguei no projeto de Olivais Sul, vinha de um percurso de estudo na altura um pouco singular cá para a terra. Tinha vivido na Inglaterra e interessava-me muito o que lá se estava a fazer depois da guerra (...) E tinha andado pela Holanda, onde a terra é algo que se conquista com muito esforço e portanto o respeito por ela é muito grande (...) Trazia nos meus olhos esses modelos que tinha observado quando cheguei aos Olivais. Pesava mais a experiência do que a Carta de Atenas, entrosada no meu saber mas do qual não era a base*"[28]

Cada um dos autores do plano tinha, a este respeito, as suas referências próprias que se podem mapear entre e as *new-towns* inglesas, o empirismo nórdico, designadamente o Plano Diretor de Estocolmo de 1952, de Sven Markelius, e em particular as novas unidades habitacionais de Vallingby [1952-1957] e Färsta[29] que esse plano previa e, finalmente, as realizações da INA-Casa em Itália.

Deste cadinho de ideias e experiências, surgiram os princípios norteadores da conceção do plano de urbanização de Olivais Sul. Estas influências fizeram-se sentir de modo diferenciado na escala do planeamento urbano nas soluções pontuais de projeto, nas opções de desenho urbano e também nas próprias formas de congregar artistas para trabalhar na definição dos espaços livres, como se verá. O programa de Olivais Sul, a primeira grande realização de raiz do GTH, foi a oportunidade para o gabinete pôr em prática os seus próprios métodos de trabalho e experimentar as suas ideias[30].

Não obstante a pressão exercida superiormente para se apresentarem resultados no âmbito da habitação em sentido estrito e a muito curto prazo, a abordagem do GTH assentou desde logo na ideia de que "*não basta construir casas, há que dotá-las com um "habitat" satisfatório*"[31], ecoando a evolução dos CIAM e o pensamento do pós-guerra na Europa em matéria de habitação. Com esta tomada de posição, pretendia-se não apenas a defesa de um plano habitacional integrado – que desde o primeiro momento contemplasse, além do alojamento, a dotação de equipamentos, espaços livres e a qualificação dos mesmos – mas também uma atuação informada por uma pesquisa sistemática no plano teórico e experimental.

Acertando o passo com o que se fazia lá fora, defendia-se que "*os conceitos evoluíram e a observação de como se comporta o agregado humano abriu novas perspetivas que seria inconcebível ignorar*" [32] . Descartando "*os métodos simplistas e apriorísticos ainda predominantes*"[33], um traço distintivo da atuação do gabinete foi o reconhecimento dos contributos das ciências sociais para o planeamento urbano e para o projeto de arquitetura, e portanto a importância dada à investigação e à realização de estudos que deviam informar e alicerçar todas as intervenções.

Após levar a efeito uma primeira tentativa de sistematização das experiências anteriores realizadas em Lisboa no campo da habitação – gorada pelo carácter fragmentário do objeto de estudo – o gabinete empreendeu, em simultâneo com os trabalhos de urbanização, uma regular atividade de investigação, que incidiu principalmente no âmbito da sociologia, no domínio da economia da construção e da normalização dos elementos construtivos.

Ao longo do tempo e perante cada problema concreto a resolver foram-se fazendo estudos que se caracterizavam, por um lado, por uma vontade de atualização relativamente ao que se fazia lá fora, por outro, pela consciência da necessária adequação ao contexto lisboeta, procurando contrabalançar as inovações vindas de fora com estudos – muitos de carácter sociológico – que se debruçavam sobre a realidade portuguesa[34].

A responsabilidade ética perante as pessoas a alojar, a determinação em não repetir erros do passado, justificavam a pertinência desses estudos, maugrado os atrasos que acarretavam no desenrolar dos trabalhos[35]. A forte componente de investigação que fundamentava toda a atuação do gabinete prevaleceu muitas vezes, consumindo tempo e esforço no difícil equilíbrio de prioridades entre a solução dos problemas e o seu estudo detalhado.

Esta mesma determinação justificaria também a prática inovadora de constituir equipas "interdisciplinares" para dar conta dos vários problemas a solucionar, congregando, além dos arquitetos e engenheiros do GTH, técnicos do LNEC, pedagogos, docentes do INEF - Instituto Nacional de Educação Física, professores e, justamente, artistas, entre outros profissionais.

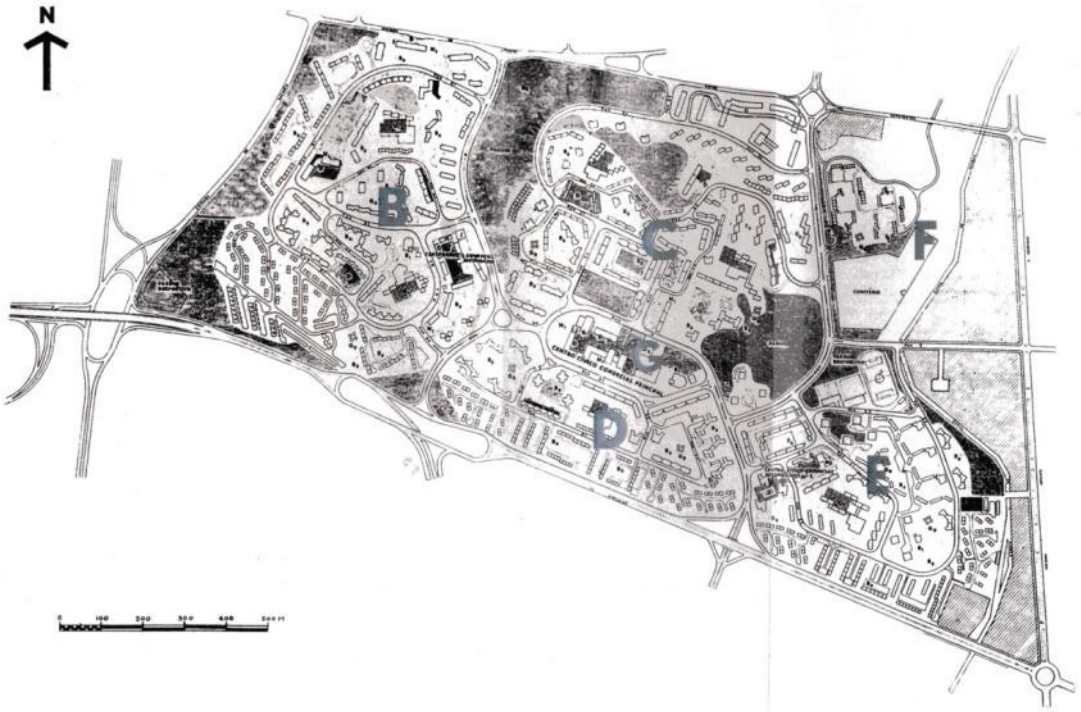
> "*Nós queríamos dar um 'pulo enorme' em frente*"[36].

Mas os vários condicionalismos superiores impostos e, em particular, a urgência em apresentar resultados precipitaram um pouco todo o processo.

> "*[A progressão do plano] foi uma coisa estranha, porque se verificou ao longo da própria construção de Olivais. Uma coisa bizarra porque nós começamos praticamente sem plano – não havia tempo para formalizar um plano – e depois tínhamos aquela colaboração muito rica, pluridisciplinar, como nós gostávamos muito de dizer, de gente vinda de muitos quadrantes*"[37].

A definição das linhas gerais do plano de urbanização de Olivais Sul, teve portanto de fazer-se em poucos meses, com a premência simultânea da entrega dos planos de lotes de terrenos para construção. A realização dos estudos que estes exigiam, bem como a investigação prévia para os programas de equipamentos, em que o gabinete fazia ponto de honra, levou a que avançassem em simultâneo várias frentes de trabalho no seio do GTH. Ao fim de pouco tempo, além de dar continuidade ao plano geral de urbanização – só formalmente organizado em 1964[38] – o GTH tinha em curso a realização dos planos de pormenor para células residenciais, os planos de distribuição de lotes de terreno e os projetos de equipamentos.

Assim, ao falar-se em plano de urbanização, no caso de Olivais Sul, há que ter em conta o processo faseado em que decorreu, informando e sendo informado por estudos parcelares e outras investigações que avançavam simultaneamente. A execução do plano de urbanização não correspondeu a uma etapa prévia, antecedendo toda a atuação posterior, antes resultou de um amadurecimento das linhas lançadas em 1959[39].



257

imagens 257 | Plano geral e divisão celular de Olivais Sul

iii. o plano de urbanização de Olivais Sul

De acordo com o estabelecido no decreto-lei nº 42454, o plano do GTH para Olivais Sul visava a criação de uma "*estrutura habitacional integrada na cidade, equipada com todos os órgãos necessários a uma vida social semi-autónoma e oferecendo à população condições propícias à satisfação das suas necessidades vitais*"[4041]. [imagens 257]

O novo bairro dependeria necessariamente da cidade de Lisboa, embora com uma relativa autonomia, garantida pela construção simultânea de alojamento e de todos os equipamentos complementares e necessários à função de "habitar". Se, por um lado, o planeamento de Olivais Sul procurava fazer-se de uma forma integrada na cidade, contemplando fatores como a articulação com a rede viária, os transportes, a viabilidade de empregos nas proximidades, etc., por outro, localmente, procurava antever e dar resposta às necessidades "*materiais e espirituais*" [42] dos futuros moradores – argumentos já inscritos da Carta de Atenas[43], mas retomados em força nos discursos e experiências europeias do pós-guerra [44]. Olivais Sul deveria ser autossuficiente quanto a ensino primário, comércio, serviços de assistência e religiosos, prevendo ainda espaços livres para recreio, para a fruição da natureza e para prática de atividades desportivas.

Estabelecidas as suas linhas gerais em condições de grande urgência, dados os prazos impostos pelo decreto – lei nº 42 454, o plano foi-se definindo em paralelo aos outros trabalhos de planeamento. Não deixou, no entanto, de ser o instrumento chave no processo de conceção do bairro, condicionando e orientando as intervenções dos vários agentes, no horizonte temporal em que decorreu a sua construção[45].

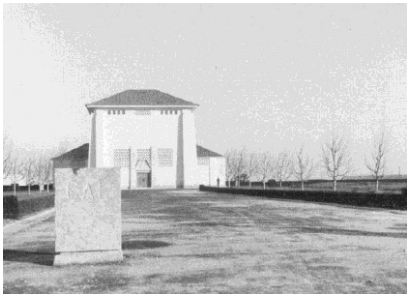
Antecedentes e condicionalismos

A chamada "*malha*" de Olivais Sul construiu-se sobre uma área de cerca de 186 hectares então praticamente desabitada. Naqueles terrenos algo acidentados, com uma encosta exposta a Noroeste-Sudoeste que descia ligeiramente até ao rio, abundavam as oliveiras – que lhe deram nome – e marcavam presença hortas e campos de cereais, atravessados por alguns cursos de água, como o canal Alviela. Havia quintas, servidas por uma rede viária rudimentar, de caminhos e azinhagas[46]. Estavam já construídos os depósitos da Companhia das Águas de Lisboa, e existia um cemitério na zona Este. Nas proximidades, marginando o rio Tejo e na proximidade da Doca dos Olivais (no atual Parque das Nações), tinham-se fixado indústrias várias. A Oeste existia o aeroporto.

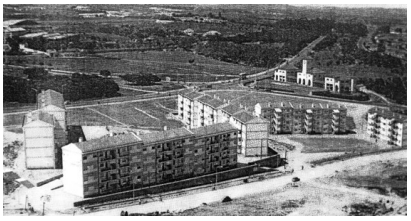
Esta área de uso rural, já em grande parte expropriada graças à legislação de Duarte Pacheco, tinha sido anteriormente reservada para habitação pelos planos De Gröer, de 1948, e pelo PDUL - Plano Diretor de Urbanização de Lisboa, então em preparação no GEU, e que se concluiria em 1958. Em ambos os planos a área estava destinada aos trabalhadores da indústria próxima, ideia que se poria de lado com a vinculação deste terreno ao cumprimento do disposto no decreto-lei nº42 454, quase exclusivamente orientado para os beneficiários das instituições de previdência[47].

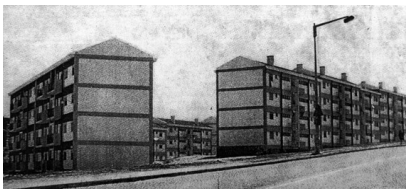
Ainda com este mesmo propósito tinha também trabalhado o próprio GEU[48], que

258



259





260

261

262

imagens 258 | Olivais Sul em construção, 1959; terrenos para construção na Célula B
imagens 259 | Estação elevatória dos Olivais, 1962
imagens 260 | Agrupamentos de casas económicas construídos pelo MOP marginando a malha de Olivais Sul
imagens 261 | Quinta do Contador Mor,núcleo edificado a adaptar como equipamento cultural
imagens 262 | Quinta da Fonte do Anjo,núcleo edificado preservado na célula C

executara em 1955 um primeiro estudo-base de urbanização para este local[49], de âmbito exclusivamente municipal. Apesar de não se ter realizado, aquele estudo – prevendo um diferente zonamento e traçado viário – constituiu um importante condicionamento no trabalho do GTH, porque já tinha orientado a abertura de algumas vias no local. Dada a urgência dos trabalhos e a inconveniência de desperdiçar obra feita, o GTH ver-se-ia obrigado a optar por uma solução de compromisso entre a sua visão do plano e aquela anterior proposta[50].

Havia também que levar em conta as várias condicionantes impostas pelas características do terreno e pela sua localização. Entre estas estavam os acidentes da topografia do terreno; as limitações devidas ao atravessamento da zona pelo canal Alviela; a atividade poluente das indústrias próximas que requeriam necessária proteção contra fumos e cheiros[51] e as restrições decorrentes da existência do aeroporto quanto à altura de eventuais edificações na zona Oeste (por estar no enfiamento de uma das pistas de aterragem)[52], que obrigavam também à proteção acústica de equipamentos. A levar em conta estavam ainda os arruamentos já construídos (e cujo traçado sofreu revisões) e a relação da unidade com as malhas envolventes[53].

Havia por outro lado compromissos institucionais, como uma cedência de terrenos previamente feita ao MOP para a construção de blocos habitacionais. Estas construções, alheias à orientação do GTH, ocuparam uma extensa faixa nos limites do bairro a Oeste e a Sul, marcando a imagem do bairro para quem o observa a partir da avenida Almirante Gago Coutinho, ou da avenida Marechal Gomes da Costa[54]. [imagens 260]

Do passado rural do local, e tal como acontecera em Olivais Norte, houve o cuidado em manter e integrar na nova unidade residencial alguns dos antigos núcleos edificados, como a Quinta da Fonte do Anjo e a Quinta do Contador Mor, esta última a adaptar como equipamento cultural. [imagens 261; 262] Havia a intenção de integrar as antigas azinhagas nos caminhos de peões e de reintegrar nos espaços públicos peças de cantaria sobrantes das antigas construções. Pensava-se ainda, e uma vez mais, preservar as velhas oliveiras nos seus locais[55] (o que não aconteceria na prática).

O princípio da Unidade de Vizinhança

Em toda a área do plano adotou-se o princípio geral e orientador de unidade de vizinhança, interpretado como critério dimensionador das células e definidor do seu aprovisionamento de equipamentos e serviços[56]. Este instrumento de planificação – cuja teorização do início do século XX tinha sido retomada nas *new towns* inglesas do pós-guerra – tinha já sido usado na conceção de Alvalade, em eclético diálogo com modelos urbanísticos bem diferentes. Em Olivais Sul assiste-se a um desenvolvimento deste conceito, que teoricamente deixa de equivaler à "célula", como acontecera em Alvalade[57], para ser tomado como base definidora de outros escalões habitacionais, dotados de grelhas mais complexas de equipamentos. Estabeleceram-se neste plano quatro escalões definidos pelo número de habitantes. [quadros 5; 6]

Para cada escalão estabeleceu-se *a priori* um quadro geral de equipamentos, de serviços e de índices de áreas livres, de acordo com a sua importância. Não se tratava de criar um esquema rígido, mas de um quadro orientativo, que se devia adaptar com

263

GRUPO RESIDENCIAL	CERCA DE 1200-2400 HABITANTES
UNIDADE DE VIZINHANÇA	CERCA DE 4000-5800 HABITANTES
CÉLULA	CERCA DE 9600-12000 HABITANTES
MALHA	CERCA DE 38 400-48 000 HABITANTES

CÉLULAS	**ÁREAS DE RECREIO**	**PARQUES DE RECREIO**	**NÚCLEOS COMERCIAIS LOCAIS**	**ESCOLAS PRÉ-PRIMÁRIAS**	**ESCOLAS PRIMÁRIAS**
B	9	1	5	3	2
C	7	2	3	2	2
D	6	0	3	2	1
E	5	1	3	2	1

imagens 263 | Esquema geral de urbanização - Distribuição de equipamentos e espaços livres
quadro 5 | Escalonamento previsto no plano de Olivais Sul
quadro 6 | Espaços livres de recreio e equipamentos e sua distribuição por células previstos no plano de urbanização de Olivais Sul

flexibilidade na organização da malha[58]. [imagens 263] Apesar de ser mais relevante no plano teórico do que propriamente viria a ser na construção e na própria vivência do bairro, esta foi, no entanto, uma importante premissa no planeamento, que se traduziu no entendimento hierárquico do espaço, com o estabelecimento de sucessivos lugares de centralidade distribuídos pelo bairro e acompanhados pela crescente importância dos equipamentos e serviços, em proporção direta com o número de habitantes[59].

Aquele modelo conceptual orientou os trabalhos de planeamento nas várias escalas de intervenção e, de algum modo, sobredeterminou os usos dos espaços e dos equipamentos. A resposta às necessidades consideradas básicas em toda a área coberta pelo plano, implicou um arrolamento abstrato, das supostas preferências das várias faixas etárias e estratos económicos. A equipa tipificou necessidades e anteviu respostas a dar às populações destinatárias, não obstante a lacuna paradoxal que constituía o desconhecimento, à partida, da sua efetiva composição social.

Note-se, por outro lado, que todas as previsões de equipamentos e espaços eram destinadas à população local da unidade, não se prevendo que respondessem a necessidades de áreas territoriais maiores, como por exemplo a zona oriental da cidade[60]. Todo este esforço de planificação de equipamentos e espaços era como se referiu acompanhado por estudos sociológicos que auscultavam as necessidades de populações consideradas semelhantes noutras áreas da cidade[61]. Tentava-se planificar, a partir do gabinete, a riqueza e a complexidade da cidade nesta nova área a construir, revelando o plano uma intenção clara de incentivar determinadas práticas nos futuros moradores do bairro, ou pelo menos, de criar o quadro possível em que estas pudessem desenvolver-se.

Longe da suposta racionalidade e neutralidade das escolhas do plano, invocadas nos discursos administrativos e nas justificações técnicas do programa, havia certamente um lado subjetivo na interpretação das necessidades das populações e nas soluções encontradas[62].

Às necessidades da população inventariadas pela equipa respondeu-se com a dotação de uma série de equipamentos que transcendiam em muito a "*igreja, escola, mercado*" referidos de passagem no decreto-lei nº 42 454. Localmente, consideravam-se os equipamentos básicos – escolas primárias, pré-primárias e comércio diário – agenciados segundo raios de influência e de acordo com a distribuição da população. Uma aposta inicial era a otimização destes espaços – das escolas, especificamente – através da polivalência de algumas das suas dependências, que permitiriam o seu uso para outros fins.

À escala do bairro, distribuíam-se as atividades cívico-económicas principais de uso coletivo – os centros cívico-comerciais (um principal e dois secundários) com funções não apenas comerciais, mas culturais e assistenciais – como bibliotecas, centros socioculturais, centros médicos, etc. – articulados com as igrejas e parques desportivos, que favoreciam a participação cívica dos moradores.

Esta sucessão de centros, onde se alojavam os equipamentos principais, assentava numa linha de força principal, pré-definida teoricamente no plano, que era como uma coluna dorsal que atravessava a malha e se articulava com as vias principais, garantindo um acesso fácil a partir de todos os pontos da célula.

Previa-se também a criação de áreas livres com funções muito específicas (como espaços de recreio para adultos e para crianças com idades diferenciadas, claramente demarcadas) e sua distribuição ponderada em toda a área do plano. À escala do bairro consideravam-se ainda dois grandes parques principais polivalentes e criteriosamente localizados.

A aposta dos planeadores ia portanto no sentido de uma valorização sem precedentes do espaço livre público e da promoção de uma vida cívica intensa e participada, facilitando o contacto e a convivência entre vários estratos sociais. Aqui os equipamentos de uso coletivo e os espaços livres eram investidos de grande importância, não apenas porque complementavam a exiguidade das habitações, mas porque, contrariamente a estas, minimizavam as desigualdades sociais.

A política de dotação de equipamentos em Olivais Sul, muito mais do que a habitação em si, constituía um mecanismo intencionalmente democratizador. A obediência a programas habitacionais baseados no valor final das rendas, implicava que os edifícios evidenciassem sensivelmente essa diferenciação, acabando por funcionar como dispositivos de estratificação sócio espacial[63], por muito que os arquitetos, ao nível do projeto, o tentassem contrariar.

Além do mais, o próprio serviço de Planeamento do GTH admitia não ter respeitado na totalidade o princípio de não segregação espacial previsto no decreto-lei a que nos referimos. Em vez de uma "*mistura indiscriminada de categorias*", constituíram-se grupos afins organizados em combinações fixas – ora incluindo as categorias I e II, ora as III e IV – e a sua distribuição no plano não se realizou de forma homogénea.

Tal como acontecia em Alvalade, ao longo das suas grandes artérias, os moradores de estratos sociais mais elevados foram preferencialmente alojados em torno dos centros cívico-comerciais e na sua proximidade imediata, locais mais valorizados, distribuindo-se os grupos de menores rendimentos em áreas mais distantes[64].

Os equipamentos, pelo contrário, criteriosamente localizados e acessíveis a todos, destinavam-se ao conjunto dos moradores do bairro, tendo uma abrangência universal. Qualificando a esfera residencial e enriquecendo o quotidiano dos habitantes, os equipamentos, em toda a variedade prevista no plano – e que, contrariamente às expectativas dos planeadores, tardaria muito, ou não chegaria nunca a realizar-se – constituíam espaços de sociabilidade e contribuiriam para a redução das desigualdades sociais a médio prazo.

O plano era, antes de mais, uma construção intelectual, assente em previsões lógicas, destinado a propiciar todo um modo de vida considerado ideal pelos seus autores. O plano condicionaria muitas intervenções futuras, subordinando, na medida do possível, os agentes envolvidos nos objetivos por ele definidos.

O zonamento funcional

Os primeiros trabalhos de planeamento do GTH tiveram de levar em conta os acertos relativos à rede viária, mas consistiram essencialmente na definição de um novo zonamento e de novas células com base no escalonamento referido. Afetando praticamente metade do solo disponível para habitação e reservando o restante para

circulação, equipamentos e espaços livres[65], seguiu-se o modelo de segregação funcional prescrito pelo movimento moderno[66]. O novo plano de urbanização de Olivais Sul estruturou-se em seis células – B, C, D, E, F e G (já que se tinha designado Olivais Norte como célula A). As quatro primeiras seriam residenciais, dispostas em torno da última, exclusivamente ocupada pelo previsto centro cívico-comercial principal – onde se concentrariam comércio, serviços e também alguns locais de emprego. A célula F enquadrava o preexistente cemitério dos Olivais[67].

Adotava-se o zonamento funcional, uma forma assumidamente moderna de pensar o território, apesar da coexistência de funções em áreas limitadas. Nas células residenciais, além dos edifícios habitacionais previstos pelo diploma – ordenados por categoria e distribuídos espacialmente seguindo percentagens legalmente estipuladas[68] – previam-se por exemplo núcleos de comércio, serviços e equipamentos que deviam completar o quotidiano dos habitantes. Desde início se definiu um sistema viário claramente hierarquizado e funcional, cujas vias principais recortavam os contornos das células da malha. Este sistema era complementado por uma rede pedonal independente, seguindo o princípio moderno de separação absoluta entre trajetos de automóveis e de peões[69].

O sistema viário

Olivais Sul circunscreveu-se entre as quatro artérias que definem, ainda hoje, a sua forma trapezoidal: a avenida de Berlim (anterior avenida Entre-Aeroportos[70]), a Norte; a avenida Marechal Gomes da Costa, a Sul[71]; a avenida Infante D. Henrique, a Este e a avenida Cidade do Porto/2ª Circular, a Oeste[72]. |ver plantas de localização do sistema viário, anexo 3|

Aquando da realização do seu plano de urbanização, a malha de Olivais Sul tinha como principais ligações ao centro de Lisboa: o eixo formado pelas avenidas Almirante Gago Coutinho/Almirante Reis e a avenida Infante D. Henrique. Contava-se então com a 2ª Circular, em construção e com as vias de atravessamento do sistema viário previsto para Chelas para estabelecer a ligação entre a nova área residencial e a cidade[73].

Além destas vias principais de acesso e integração, o sistema viário interno de Olivais Sul foi planeado e hierarquizado seguindo um programa funcional, que resultou em parte das adaptações feitas ao anterior plano do GEU. Estabeleceram-se vias principais, ruas de circulação interna, acessos locais[74] e um sistema de circulação pedonal complementar e diferenciado do de circulação mecânica. Estes dois sistemas circulatórios conectavam os pontos de maior interesse na malha – os seus centros plurifuncionais– e estabeleciam as suas ligações com o exterior.

Assim, estabeleceram-se duas vias principais de penetração e atravessamento do bairro: a artéria definida pela atual avenida Cidade de Luanda e pelo troço Sul da Rua Cidade de Bissau (então ruas C e C-D) – que estabelecia a sua ligação à futura malha de Chelas, a Sul, e Olivais Norte e Moscavide, a Norte – e a atual avenida Cidade de Lourenço Marques (então rua B), que teria continuidade direta no traçado viário do plano de Chelas (atual avenida do Santo Condestável), a Sul. Complementando estas vias de atravessamento, desenhou-se o esquema viário de

264

imagens 264 | Caminhos pedonais - célula B – zona poente; célula C – zona norte; Célula C – zona centro, fotografias atuais

circulação interna que definia os limites das células habitacionais. Este era composto pela artéria envolvente do previsto centro cívico-comercial principal – a atual rua Cidade de Bissau e a rua Cidade de Bolama (então ruas D-D2), juntamente com a atual avenida de Pádua (então rua E) que, ladeando o cemitério, dava acesso à avenida Infante D. Henrique. Ao interior das células acedia-se por outras vias de menor importância e largura, que por sua vez se ramificavam em impasses e zonas de estacionamento[75].

O sistema pedonal

Independentemente do traçado viário destinado à circulação mecânica, cumpriu-se o imperativo de criar um segundo sistema de circulação destinado exclusivamente a peões, onde se evitava o atravessamento de vias para automóveis[76]. As vias destinadas a peões deviam não apenas apartar-se, mas demarcar-se claramente das vias rodoviárias quanto ao tratamento formal. [imagens 264] Nelas se privilegiaram as vistas panorâmicas e os recintos arborizados, prevendo-se a criação de miradouros, ou de simples áreas providas de bancos à sombra das árvores, e outro mobiliário urbano de desenho cuidado para estimular a permanência dos habitantes. Respeitando as preexistências do local, levou-se aqui em conta a anterior estrutura viária, designadamente as antigas azinhagas, mantidas e integradas no desenho do sistema pedonal[77].

A habitação

A habitação, entendida sem sentido lato - incluindo edifícios e espaço envolvente com equipamento de apoio quotidiano, como parques infantis e os pequenos núcleos de comércio local - ocuparia 47,86% da área total de Olivais Sul. Quatro células, de entre as seis que compunham a malha, foram dedicadas à habitação: as células B, C, D e E, reservando-se ainda uma pequena área para realojamento na célula F (onde se situa o cemitério) [78].

Dada a necessidade de aproveitamento máximo do solo, definiu-se, à partida, que em Olivais Sul haveria essencialmente habitação coletiva, prescindindo-se praticamente das moradias, que apenas ocupam áreas limitadas nas células C[79] e D[80]. A construção em altura era obviamente um dado assente, embora a tónica estivesse no contraponto entre edifícios de diferentes alturas e volumetrias - bandas e torres - e no diálogo entre massas verticais e horizontais.

Tal como já se fizera em Alvalade, ou em Olivais Norte, as habitações para as categorias mais económicas, foram agrupadas em bandas contínuas de quatro pisos, onde a não obrigatoriedade de elevador diminuía o custo total da obra. No entanto, a com uma intenção deliberadamente experimental, também para estas categorias se ensaiaram outras soluções, como as torres de várias alturas ou as bandas de três e sete pisos[81].

Como se referiu, houve também o desígnio de agrupar as categorias de maiores rendas na proximidade dos equipamentos centrais, relegando para as áreas mais distantes destes os edifícios destinados às rendas mais baixas.

Estas seriam as coordenadas estabelecidas pelo autores do plano, que confiaram a equipas de arquitetos externos a execução dos projetos de arquitetura, em estreita colaboração com o GTH. A estes foi concedida grande liberdade, não apenas no tocante à organização do interna dos fogos, como também em matéria de implantação urbana dos mesmos[82].

O equipamento escolar

O plano de Olivais Sul tinha como premissa a autonomia de cada célula em matéria de estabelecimentos escolares primários. A estes acrescentaram-se também as instalações para o ensino pré-primário, uma inovação na época, já pensada para Olivais Norte, mas ao que parece proposta pela primeira vez em Olivais Sul. Não se previa, inicialmente, a construção de estabelecimentos de ensino técnico e secundário na malha (só levada a efeito depois de 1971) alegando-se que as instalações a construir em Olivais Norte e na célula 4 da malha de Chelas levariam em conta a população deste bairro[83].

Seguindo o princípio de unidade de vizinhança – que tinha no estabelecimento escolar o referente central – e o quadro de escalonamento atrás citado, estes estabelecimentos distribuíram-se cuidadosamente de acordo com as distâncias consideradas aconselháveis para o percurso diário das crianças [84]. Previa-se a existência de sensivelmente duas escolas pré-primárias para cada grupo primário[85], estabelecendo-se o número de crianças para cada escola com base nas exigências das faixas etárias correspondentes[86].

Distribuídas localmente e cobrindo toda a área do bairro, a localização dos estabelecimentos escolares nas células foi particularmente cuidada: sempre afastada das vias de circulação automóvel, obviando atravessamentos perigosos pelas crianças e em locais bem insolados, protegidos dos ruídos e ventos dominantes por faixas de vegetação. Sempre que possível, procurava-se implantar as escolas nas proximidades de parques ou jardins das células[87].

Como já se referiu, alguns espaços no interior e no exterior dos estabelecimentos escolares foram inicialmente pensados como espaços polivalentes, de modo a poderem ser disponibilizados à população local para atividades culturais e desportivas fora dos horários lectivos.

As escolas constituíam assim, simultaneamente e dentro da lógica hierarquizadora que o quadro de escalonamento pressupunha, o primeiro patamar nos equipamentos culturais e desportivos. A escola, instituição altamente valorizada, era um pequeno centro polivalente à escala da unidade de vizinhança.

O equipamento comercial, cultural e assistencial

O equipamento comercial local

O mesmo princípio abstrato de escalonamento em função de necessidades previstas – a frequência dos abastecimentos – se tomou como base teórica orientadora da provisão e

distribuição espacial das instalações comerciais[88]. O primeiro escalão previsto no abastecimento da população destinava-se a satisfazer as necessidades diárias – o comércio de bens alimentares, distribuído no interior das células – completando instalações maiores, destinadas a sectores de população mais abrangentes, localizadas nos centros cívico-comerciais secundários e primário.

Contrariando de algum modo os preceitos de segregação funcional moderna - que numa leitura extremada não consentiriam a mistura de usos num mesmo edifício – previram-se, no conjunto da malha, catorze núcleos de comércio diário integrados no piso térreo de edifícios destinados a habitação[89]. Os núcleos de comércio local, com dez a quinze lojas e raio de serventia de 150 a 200 m[90], poderiam ser abertos à medida em que o próprio bairro fosse construído, e foram pensados como a forma de suprir as necessidades básicas de abastecimento, a que se esperava dar melhor resposta com a entrada em funcionamento dos centros secundários e principal.

Os centros cívico-comerciais secundários

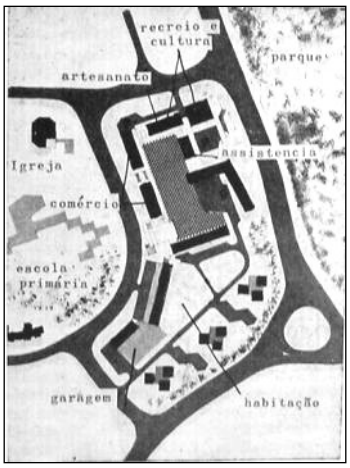
Se a construção dos núcleos comerciais diários devia acompanhar a construção do bairro, por estarem integrados em edifícios de habitação, a definição das áreas comerciais secundárias, que constituíam o segundo escalão no abastecimento das populações, destinado a compras semanais ou mensais, e que se pretendia que fossem "*um equivalente dos centros comerciais dos bairros lisboetas*"[91] requereu uma planificação mais complexa, iniciada logo em 1961. [imagens 265; 266]

Uma vez mais a prática de investigação sustentou a atuação do GTH. Além do estudo de situações idênticas noutros países, a previsão do equipamento comercial fundamentou-se em inquéritos e sondagens realizadas noutras zonas da cidade, com o que se procurou estabelecer uma relação entre as necessidades da futura população e as características dos núcleos comerciais a criar[92].

Em resultado desses estudos previram-se centros cívico-comerciais secundários, pólos de atração local, localizados nas células B[93] e E. Cada um destes centros comerciais secundários, com um raio de serventia de cerca de 400 m, deveria acolher entre quarenta a cinquenta estabelecimentos comerciais.

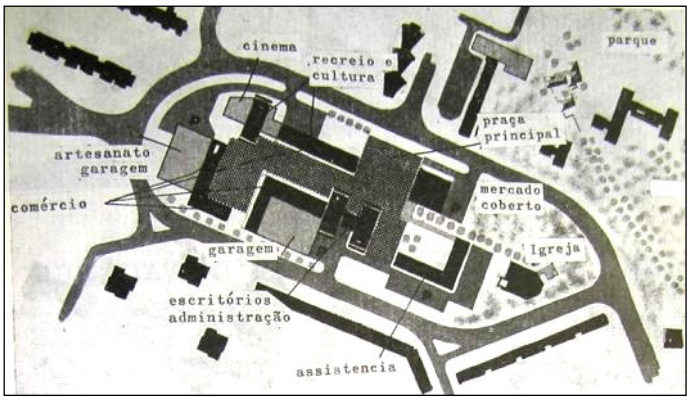
Mas estes centros não se esgotavam na sua função comercial: aqui se concentravam também os equipamentos culturais e recreativos e os serviços assistenciais. Os centros secundários deviam albergar variadas instalações para a promoção de atividades culturais e recreativas, como um centro de ação sociocultural; coletividades de cultura e recreio e uma biblioteca pública municipal. Estas previsões consideravam-se ainda um ponto de partida, a desenvolver durante a edificação do bairro à medida em que aparecessem entidades interessadas[94].

Cada um dos centros cívico-comerciais secundários deveria ainda acolher serviços assistenciais – lactários, infantários, creches, dispensários antituberculosos e de saúde mental, centros de ação social e centros médicos ou policlínicas cuja programação se fez com a colaboração do Ministério da Saúde e Assistência[95].



265

266



267

imagens 265 | Esquema de organização do centro cívico comercial secundário da célula B
imagens 266 | Esquema de organização do centro cívico comercial secundário da célula E
imagens 267 | Esquema de organização do centro cívico comercial principal de Olivais Sul (célula G)

O centro cívico-comercial principal

Peça fundamental na lógica orgânica do bairro de Olivais Sul era o centro cívico-comercial principal, equipamento que dava sentido ao bairro e garantiria o seu funcionamento autónomo em relação à cidade. [imagens 267]

O centro "*cívico-recreativo e comercial principal*", como era inicialmente designado[96], alinhava-se com os seus congéneres secundários na referida linha de força longitudinal traçada no espaço do bairro e devia ocupar toda a célula G que, com a área de 5,5 hectares, estava exclusivamente destinada a esse fim. O centro cívico-comercial principal, cujo raio de ação era de cerca de 1000m, seria, no fundo, um centro secundário para as populações das Células C e D e o centro principal para o conjunto da malha, servindo a população como grande espaço congregador, potenciador de encontro e de convívio.

O centro cívico-comercial principal devia oferecer grande variedade de serviços, quer de utilização diária, quer ocasional. Acolheria lojas de luxo, grandes armazéns, supermercados, um mercado municipal, biblioteca, museu, galerias de arte, dois cinemas e um cineteatro comercial. Previa-se ainda a criação de espaços para atividades terciárias, com o que se esperava cativar a iniciativa privada e criar empregos[97].

O equipamento religioso, desportivo e outros equipamentos

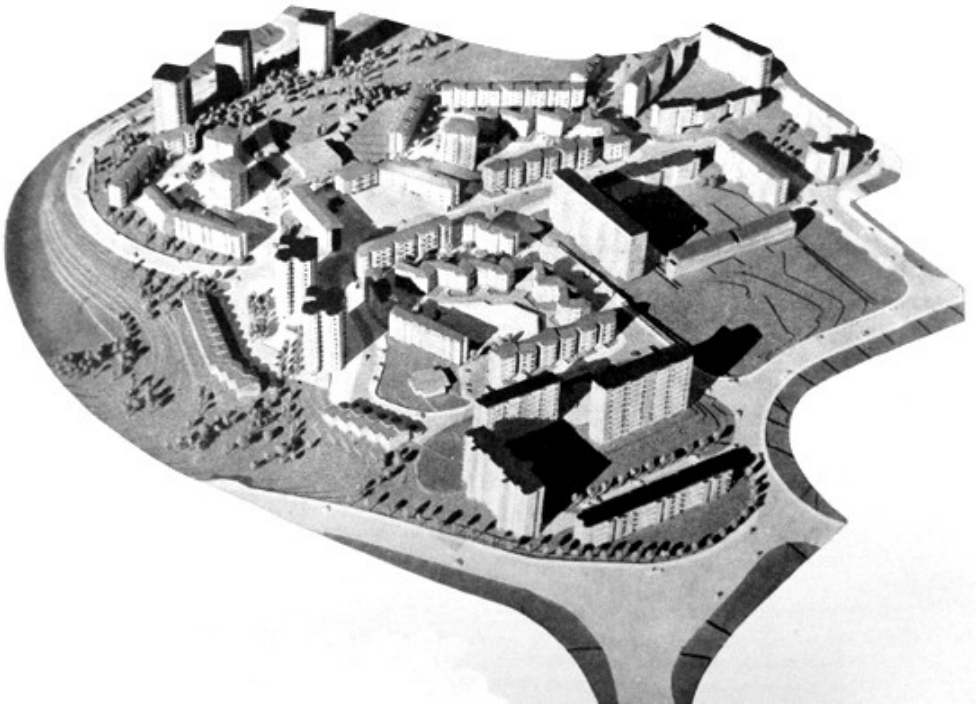
A vida do futuro bairro completava-se com o equipamento de culto religioso, prevendo-se a localização de um complexo paroquial na proximidade do centro cívico-comercial secundário da célula B, bem como a construção de uma capela auxiliar na célula E. Foram ainda previstas grandes instalações desportivas, resultando, uma, da ampliação do Sport Lisboa e Olivais, localizado na célula E, junto à zona industrial e prevendo-se outra nas imediações da Rotunda da Encarnação[98].

Os espaços livres

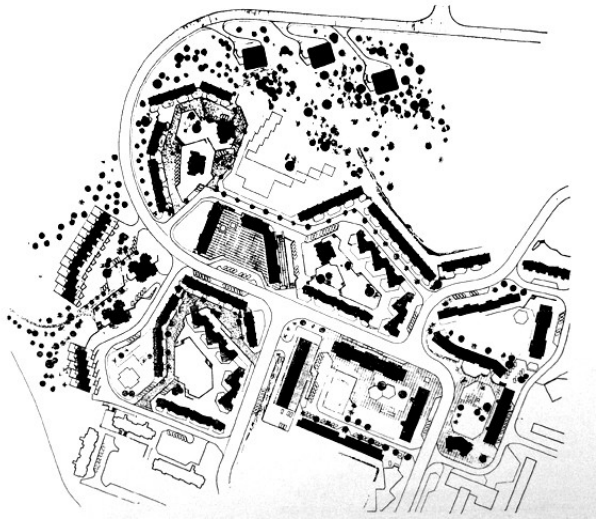
A influência do urbanismo moderno

Tal como acontecera em Olivais Norte, o plano de urbanização da nova unidade transformou radicalmente a relação percentual entre as áreas edificadas e espaços livres. O plano de Olivais Sul pressupunha uma enorme valorização do espaço livre de uso público, considerado como importante fator de qualidade da vida dos moradores, tendo em conta as áreas, por vezes bastante reduzidas das habitações[99].

"*E já que não podíamos dar condições de habitação melhores às pessoas pelas limitações*



268



269

imagens 268 | Estudo paisagístico da célula C – zona Poente – maquete
imagens 269 | Célula C – zona Poente - estudo de modelação do terreno e arranjo dos espaços livres

de orçamento inerentes à habitação social, pelo menos que se lhes desse espaço para andar, para correr (...). Em pequeno, brinquei na Costa do Castelo, onde morava, nos passeios e nas sarjetas. Pelo menos, que oferecêssemos melhor do que isso"[100].

O espaço livre era, em Olivais Sul, objeto de um investimento racional e planificado com base em análises sociológicas com ambição de objetividade. Era pensado como um sistema próprio, interdependente da habitação e dos equipamentos, articulando áreas com atribuições específicas (adequando-se a lugar de encontros, de convívio, de sociabilidade, para crianças e para adultos). [imagens 268-271]

O referido estabelecimento de quatro escalões habitacionais - grupo residencial; unidade de vizinhança; célula; malha - determinou a provisão, não apenas de equipamentos, mas também de índices de espaços livres nas várias zonas do plano.

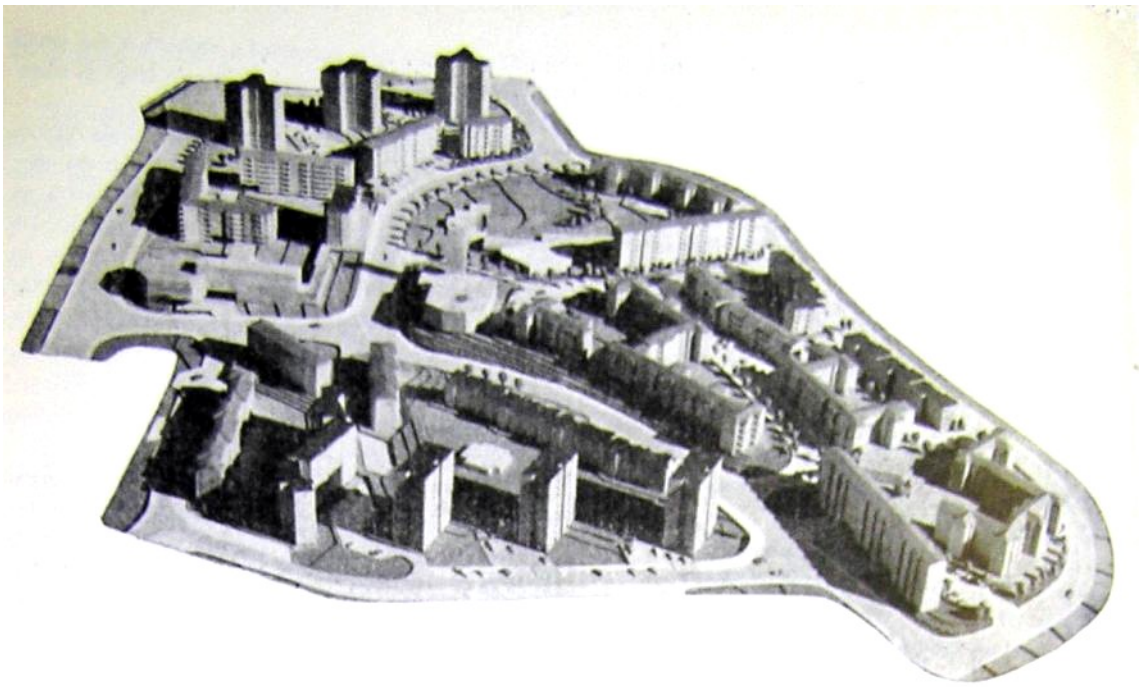
Partindo de "*um esquema funcional que teve por critério-base responder às necessidades de vida de ar livre da população, de acordo com as preferências próprias das várias idades*"[101] delineou-se assim, previamente, um conjunto de determinações programáticas, vinculando a cada escalão habitacional espaços livres com características predefinidas e avançando mesmo com algumas peças de mobiliário urbano.

Retomando o quadro de escalonamento apontado anteriormente, propunham-se para os *grupos habitacionais* [1200 a 2400 habitantes], terrenos de jogos equipados para crianças, localizados junto às habitações de forma a servir uma média de 30 a 40 crianças. Estes deveriam compreender duas zonas distintas: uma, destinada a crianças em idade pré-escolar onde estariam caixas de areia e solários; outra, para crianças dos 6 aos 10 anos com estruturas lúdicas adequadas a essa idade[102].

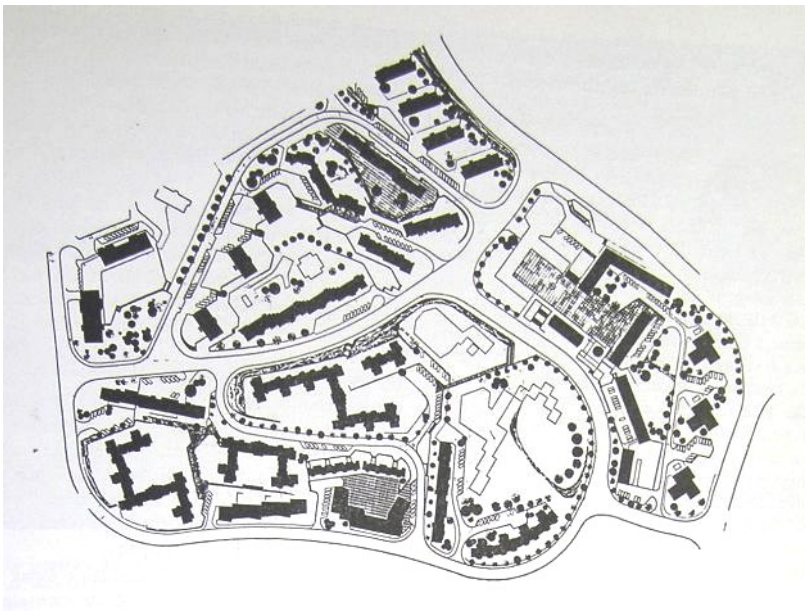
Também nos *grupos habitacionais* se previam espaços livres para o convívio e recreio dos adultos, que se consideravam "*prolongamentos da habitação*" – usando um termo estabelecido pela Carta de Atenas[103]. Estes espaços eram considerados particularmente pertinentes nas zonas onde predominavam as categorias mais baixas (I e II) "*onde as populações, por virtude de hábitos culturais tradicionais, de um sedentarismo forçado pela própria condição económica e também pela exiguidade das habitações mais os poderão apreciar*"[104].

No escalão *unidade de vizinhança* [5000 habitantes] consideravam-se, como se referiu, como espaços livres de uso coletivo os próprios campos de jogos das escolas primárias que se acreditava poder disponibilizar – juntamente com algumas das instalações escolares, como ginásio, sala de festas ou biblioteca – à população, fora das horas de aula.

Já à escala da *célula* [9600-12000 habitantes[105]] estavam previstos quatro parques para crianças em idade escolar, tomando como modelo os parques suíços "Robinson Crusoe"[106] que se caracterizavam pelo aproveitamento de material de demolição e maquinaria velha adaptados às brincadeiras infantis, oferecendo áreas especiais para jogos livres e regrados e instalações adequadas a atividades pedagógicas, como teatro de ar livre, fantoches, biblioteca infantil, etc.[107] Estes parques, nunca construídos, com áreas entre 2000 e 3000 m2, estariam situados nas células B, E, e nos dois grandes



270



271

imagens 270 | Estudo paisagístico da célula B – zona Sul– maquete
imagens 271 | Célula B – zona Sul - estudo de modelação do terreno e arranjo dos espaços livres

parques da malha a localizar na Célula C.

A importância concedida à criança no estudo dos espaços livres, o escalonamento das áreas de recreio infantil em função das categorias residenciais, e mesmo os próprios modelos de parques propostos, evidenciam a influência de experiências realizadas na Suécia, na Inglaterra ou na Suíça, experiências estas intencionalmente visitados com propósito de estudo pelos arquitetos Eduardo de Medeiros e Carlos Duarte, o coautor do plano de urbanização e diretor do grupo de trabalho responsável pelo arranjo dos espaços livres[108].

A retoma do "jardim público lisboeta"

Mas, além dos espaços já enumerados, herdeiros da Carta de Atenas ou de experiências urbanas do pós-guerra, o plano estabelecia a existência, em todas as células, de:

> *"...jardins de tratamento formal cuidado, dentro da tradição do jardim público lisboeta. Além da sua função natural, constituirão pontos de atração determinantes na caracterização das zonas, elementos de valor na preservação de algumas características paisagísticas tradicionais da cidade"*[109].

Ainda que dispersos, aqui e ali, no todo da unidade, reivindicava portanto a tradição urbana da cidade nestes casos concretos, em oposição assumida ao espaço verde indefinido gerado pela aplicação dos ideários modernos. Havia uma intenção clara de retomar os tradicionais recantos de recreio existentes na cidade tradicional, nas suas características espaciais[110]. Corroborando esta ideia, um dos "*pontos principais*" do plano, era também o de que:

> "*Tendo em vista a conveniente implantação dos edifícios, de modo a melhorar os micro-climas locais, [se deverá] procurar dar forma a uma organização espacial de características vincadamente urbanas em que sejam consideradas algumas soluções tradicionais da cidade (rua, praça, pátio)*"[111].

Esta sensibilidade à riqueza e à complexidade do espaço urbano tradicional estava bem presente na instância do planeamento. Esta preocupação traduzia-se por exemplo nas áreas destinadas aos núcleos de comércio local, cuja localização, dimensionamento e forma espacial levou em conta o facto de proporcionarem também espaços destinados ao encontro e convívio dos frequentadores[112].

Um certo sentido de respeito para com as preexistências, também se manifestava na já referida intenção de integração, nos espaços livres e de recreio, de elementos arquitetónicos e peças de cantaria das quintas ali edificadas[113], elementos tomados isoladamente, mas que se conservavam como tributo à memória do local, tal como se fizera em Olivais Norte[114]. O plano, à medida em que foi feito, continha assim uma certa ambivalência na definição dos espaços públicos. Se eram certamente entendidos no seu conjunto como amplo plano verde em continuidade, alguns dos recintos e áreas

adequados ao convívio de moradores de várias idades, que dele seriam parte integrante, deveriam apresentar-se próximos da cidade tradicional.

Embora não formalizada no plano, pairava no ar a ideia de convocar vários profissionais para, numa fase adiantada da execução da malha, se ocuparem da definição e organização formal destes espaços[115]. Naturalmente, um programa desta envergadura e com o objetivo superlativo de produzir habitação em grande quantidade e urgência teria de se realizar faseadamente, por etapas. A prioridade era efetivamente lançar as bases urbanísticas e avançar com os projetos de arquitetura.

Os espaços verdes

Marcante e absolutamente original até à data foi também a generosidade das áreas verdes no plano de Olivais Sul. Aqui atingem-se valores excecionais, se comparados com os do resto da cidade[116]. À vegetação era atribuída uma função protetora e ambiental que compensava grande parte dos problemas decorrentes da localização do bairro. Considerada "*um elemento imprescindível para a população*" sob o aspeto higiénico e sanitário, protegendo-a da poluição atmosférica e sonora resultante da proximidade da indústria e das vias de circulação e amenizava o clima local.

Um dos desígnios do plano, o de proporcionar à população um "*contacto fácil com a natureza, através de uma paisagem repousante e vitalizadora*" sem prejuízo da expressão urbana e concentrada do espaço edificado[117]. A vegetação e a paisagem valorizavam-se pelo seu carácter recreativo e psicológico, em consonância com as teses defendidas na Carta de Atenas.

Havia uma vez mais a intenção expressa de "*manter algumas das características mais relevantes da paisagem local, evitando uma ruptura completa entre a paisagem rural existente e a nova estrutura urbana*"[118]. No sistema de circulação pedonal, integraram-se antigos caminhos e azinhagas, e mantiveram-se taludes arborizados e oliveiras nos locais onde se encontravam[119].

Os espaços verdes eram de algum modo um subsistema enquadrado na designação dos espaços livres, que se articulavam com as áreas de tratamento formal. Se à escala dos grupos habitacionais e unidades de vizinhança a vegetação devia envolver os edifícios habitacionais e marginar as vias de "*circulação mecânica*", animar jardins e pequenas áreas de recreio, à escala da malha, previram-se duas grandes áreas verdes para o conjunto da população.

O plano de Olivais Sul previa a existência, na célula C, de dois grandes parques: o atual parque do Vale do Silêncio e o parque urbano da Quinta do Contador Mor, nas proximidades do centro cívico-comercial principal. O primeiro, como uma faixa de separação entre as Células B e C, ocupava uma área de cerca de 9,78 hectares num dos vales secundários de Olivais Sul. Este parque desempenharia um importante papel na proteção contra a poluição atmosférica e melhorava as condições climatéricas locais.

O segundo, com uma área de cerca de 4,1 hectares situava-se nas proximidades do centro cívico-comercial principal, de que seria prolongamento, devendo comportar uma série de instalações culturais e recreativas de ar livre, para o que se previa a preservação e recuperação do devoluto palacete da Quinta do Contador-Mor para museu e biblioteca municipais [atual Bedeteca Municipal de Lisboa].

iv. a edificação da "*malha*" de Olivais Sul

Em Olivais Sul a construção de edifícios propriamente dita arrancou em 1962[120]. No entanto, todo este processo avançava em várias frentes, havendo que conciliar trabalhos de definição do plano, estudos, e projetos[121], como se referiu. |ver linha de tempo, anexo 4|

> *"Estávamos no plano geral (...) quem foi convidado logo a correr, com uma grande urgência, foram os arquitetos para fazerem projetos, enquanto nós, a pequena equipe que havia ali, fazíamos não só o plano geral, mas também – até eu fiz – as células habitacionais, ao nível do plano de pormenor"*[122].

O plano de Olivais Sul, cujas linhas gerais se estabeleceram em 1959 e se aprofundariam nos anos seguintes, foi não obstante um instrumento fundamental onde se lançaram as bases do desenvolvimento da malha, guiando as intervenções dos vários agentes, num processo de edificação concentrado no tempo[123]. Instrumento mais programático que formal, salvaguardava alguma flexibilidade nas soluções finais de arquitetura e desenho urbano, confiadas aos arquitetos externos.

Nas suas linhas gerais, o plano de urbanização cumpriu-se numa década, aproximadamente[124], embora persistissem graves lacunas. Na edificação da unidade de Olivais Sul toda a prioridade se deu à habitação, cuja construção arrancou em 1962, como referido. Procurou-se que o arranjo dos espaços livres a fosse acompanhando, o que parece ter acontecido dentro do possível: os projetos de espaços livres surgem a partir de 1963.

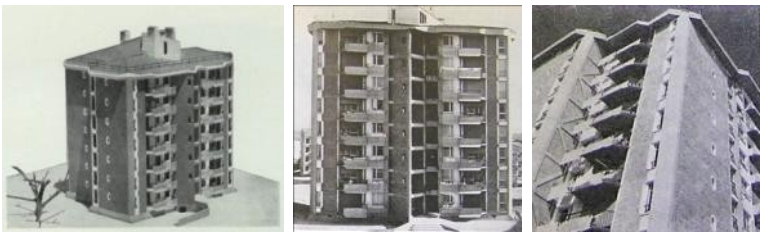
No entanto, no processo de edificação do bairro, deixaram-se em suspenso várias obras de maior vulto, quer no domínio dos grandes espaços livres, quer no respeitante aos equipamentos, apenas construídos na medida do estritamente necessário.

Apesar de o plano assentar no princípio da unidade de vizinhança, e conceder grande importância aos equipamentos, a sua construção ficaria muito aquém do previsto pelo GTH. O desenrolar dos acontecimentos nos primeiros anos de vida da unidade parece ter demonstrado essa incapacidade em fazer acompanhar a construção de habitação com os equipamentos definitivos.

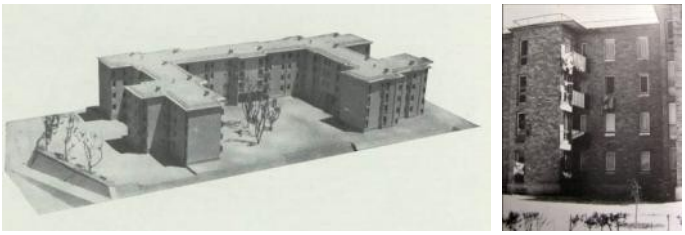
O atraso no estudo dos programas das escolas primárias da malha, levou a que a CML construísse na célula G, destinada ao centro cívico-comercial principal, uma escola provisória [1965]. Apesar de iniciados os estudos das escolas em 1963, estas só seriam concluídas muito depois dessa data [1971, 1971, 1972]. Também, muito mais tarde abriria também um jardim-escola João de Deus [1977].

Por outro lado, durante os primeiros anos de vida da unidade, o abastecimento fez-se essencialmente nos pequenos núcleos de comércio local que ocupavam os pisos térreos dos edifícios de habitação, e também graças ao comércio ambulante, uma vez que os centros cívico-comerciais secundários das células B e E e o centro principal tinham ficado por construir.

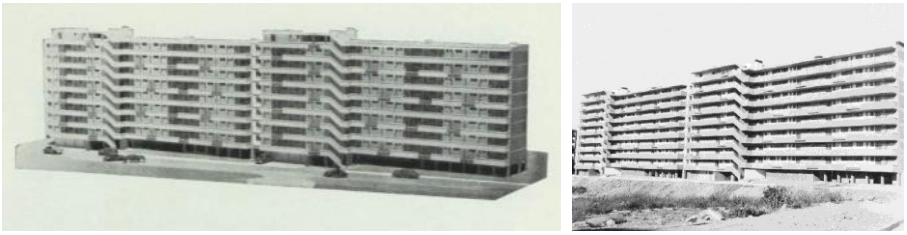
Já na década de 1970 [1977?], a CML tentou remediar o problema do abastecimento da



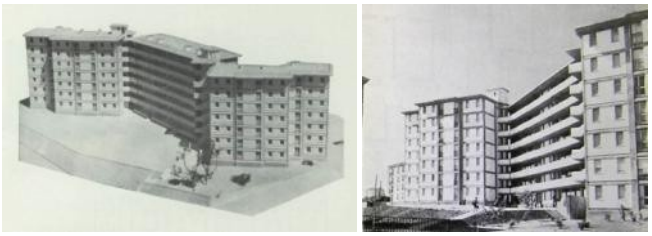
272



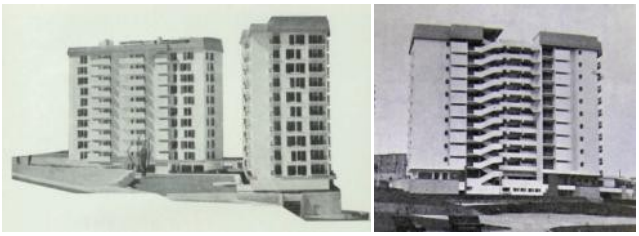
273



274



275



276

277

imagens 272 | Edifício de 7 pisos de Bartolomeu Costa Cabral e Nuno Portas
imagens 273 | Edifício de 4 pisos de Vasco Croft; Justino Morais e Joaquim Cadima
imagens 274 | Edifício de 9 pisos de Costa Martins, Hernâni Gandra, Coutinho Raposo e Neves Galhoz
imagens 275 | Edifício de 7 pisos, arquitetos Vítor Figueiredo, Vasco Lobo
imagens 276 | Edifício de 11 pisos, arquitetos J. Ferreira Chaves, Goulart de Medeiros
imagens 277 | Torres de 12 pisos, arquitetos Fernando Silva e Octávio Costa

unidade, permitindo a construção de uma das primeiras grandes superfícies comerciais em Lisboa - o "Pão de Açúcar" - na célula principal. [imagens 288] Cabe recordar no entanto que a função destes centros, em particular o centro cívico-comercial principal, transcendia em muito a vertente comercial, para abranger toda a gama de serviços assistenciais e culturais. A sua não construção, a construção parcial [célula B], ou a sua construção tardia e deturpada [1995, cento comercial principal] representam efetivamente uma amputação da proposta do plano de urbanização.

A habitação

A evolução do bairro, tal como o plano a previa, era contrariada por problemas vários. Dificuldades de ordem financeira e a incompreensão das entidades construtoras coarctavam o plano em muitas das suas propostas. Também os atrasos devidos ao estudo aprofundado de cada problema – como os programas das construções escolares ou os núcleos comerciais secundários dão conta – terão contribuído involuntariamente para fazer atrasar o processo.

No entanto, a construção de habitação, o móbil de todo o programa e o objetivo maior das entidades envolvidas aconteceu atempadamente, cumprindo os apertados prazos que o decreto-lei fundador estabelecera. Depois de assentes as linhas gerais do plano de urbanização, houve a necessidade de proceder imediatamente à realização dos planos de lotes de terreno para a construção de habitação.

Assim, conduzindo concomitantemente as tarefas de desenvolvimento do plano e todos os estudos que fundamentavam as suas intervenções, o GTH contratou várias equipas de arquitetos exteriores, profissionais liberais, para fazerem projetos de blocos residenciais, seguindo o modo de funcionamento da INA-Casa[125].

Aqueles técnicos foram convidados "*logo a correr, com uma grande urgência*"[126], enquanto a equipe do GTH prosseguia, como se referiu, com o plano geral, com os programas de equipamentos e com os planos de pormenor para as várias células residenciais. Como recorda Carlos Duarte, "*as coisas, em vez de seguirem uma sequência lógica, não, sobrepunham-se umas sobre as outras. A gente a trabalhar nisto, outros naquilo…uma coisa um bocado louca…*" [127].

Os convites endereçados aos técnicos de fora partiam muitas vezes, como já foi referido, da iniciativa dos arquitetos residentes no GTH, constituindo-se um grupo bastante heterogéneo quanto a idades, opções estéticas e políticas. Estes arquitetos externos, em estreita colaboração com o gabinete[128], trabalharam em ritmo acelerado, logrando submeter anualmente às entidades superiores e sempre dentro do prazo estabelecido pelo decreto-lei nº 42 454, os *planos de distribuição de lotes para construção* a fornecer às entidades de previdência social[129].

A construção de habitação decorreu, pois, com a celeridade prevista. Nos anos de 1960, 1961, 1962 foram apresentados consecutivamente o *segundo*, *terceiro* e *quarto planos* (o *primeiro* tinha sido o de Olivais Norte, entregue logo em 1959 e pouco depois da promulgação do decreto-lei nº 42 454). Estes planos incidiram respetivamente, o *segundo* (1960), sobre as células B e parte da C; o *terceiro* (1961), sobre a restante parte da célula C, células D, E e realojamento na célula F e *quarto* (1962) sobre todos os planos anteriores, numa revisão com vista a uma maior ocupação em todo o plano. Este

último plano já coincidiu com a apresentação do plano-base de Chelas, para onde se canalizariam, de aí em diante, todos os planos anuais.

Imediatamente retomada a construção de arruamentos[130], em 1962 dava-se início à construção das habitações a cargo do GTH (para a CML e realojamento) ou de outras entidades[131]. Em sintonia com o estipulado nos planos de distribuição de lotes de terreno previstos no decreto-lei nº 42454, a construção da nova unidade começava a fazer-se lentamente pelas células B e C (correspondendo ao *segundo plano*, 1960), em edifícios avulsos, estendendo-se em 1963 também à célula E (abrangendo edifícios do III Plano, 1961) para passar a fazer-se, a pouco e pouco, em toda a área do plano[132].

Durante o processo de edificação da nova unidade o GTH queixou-se repetidamente do "*encarecimento, falta e abaixamento da qualidade da mão de obra*" e da "*subida, contínua e vertiginosa, dos custos dos materiais de construção, com implicações altamente perniciosas no andamento ou arranque de empreitadas...*" que iria levar à falência alguns dos empreiteiros[133].

Apesar de já se virem estudando zonas para realojamento nos trabalhos de planeamento de Olivais Sul, verificou-se em 1966 um significativo incremento do número de moradores a realojar, vindos do Vale de Alcântara, por causa das obras da ponte sobre o Tejo que então entrava em funcionamento. [imagens 278] Nesse ano o GTH teve de proporcionar um número extraordinário de novas habitações que ultrapassavam os planos iniciais[134].Apesar destas dificuldades, a unidade edificou-se praticamente numa década[135].

A construção em altura era, como se referiu, um dado assente. Dentro da variedade tipológica que o decreto-lei estipulava, os edifícios abarcavam desde a modalidade de bandas de quatro pisos (a mais económica, por prescindir de elevadores) a outras soluções, como as torres de várias alturas ou as bandas de três e sete pisos[136]. No âmbito da investigação arquitetónica, o programa de Olivais Sul foi, para muitos arquitetos, a oportunidade de participar num verdadeiro laboratório de ensaios – quanto a soluções de construção, a materiais, a pesquisas em torno do espaço interno da casa[137] e das suas estruturas distributivas, etc. – que não compete aqui aprofundar, mas que se revestiram então de grande importância. [imagens 272-277]

Diferentemente do método seguido em Olivais Norte, em que os arquitetos trabalhavam de forma mais limitada aos edifícios, cuja localização já estava predeterminada no plano de urbanização, em Olivais Sul concedeu-se maior liberdade aos autores dos projetos.

Embora trabalhassem com base num programa fornecido pelo gabinete – em que constava uma prévia organização espacial e volumétrica, expressa em visualizações tridimensionais[138] – aos arquitetos eram atribuídas "*partes de célula*" onde tinham alguma margem de manobra para dispor e orientar as edificações.

Optou-se pela implantação dispersa dos blocos em torre e de blocos em banda, embora frequentemente se tenha cumprido o desiderato do plano no sentido de configurar alguns espaços com *"características vincadamente urbanas"*[139] sugerindo ruas ou praças. Esta tentativa de confinar um pouco o espaço incontido e fluido da Carta de Atenas verificou-se não apenas por mão dos arquitetos "orgânicos", mais atentos a essa questão, como se verá, mas também com os "racionalistas", o que talvez se justifique

pelo facto de todo o trabalho de projeto ter sido acompanhado muito de perto pelo GTH[140].

Seguindo ensinamentos colhidos nas realizações nórdicas e nas *new towns* inglesas, seguiu-se uma composição baseada no jogo das diferentes alturas e volumetrias, procurando assim evitar a monotonia gerada por eventuais soluções demasiado repetitivas. A implantação dos edifícios e as soluções urbanísticas visavam tirar o máximo partido dos acidentes topográficos do terreno: as torres dispunham-se em pontos altos e as bandas edificadas ao longo das encostas, procurando-se simultaneamente atender a exigências de economia.

A grande liberdade dada aos arquitetos e a própria metodologia de trabalho seguida viriam a revelar o conflito latente entre os vários arquitetos contratados, nas suas diferenças de idade e formação. Não obstante os vários projetistas terem sido agrupados no espaço de acordo com as suas tendências, procurando criar áreas homogéneas, nas fronteiras reconheciam-se e acentuavam-se diferenças de linguagem arquitetónica e de entendimento do espaço.

"Orgânicos" e "racionalistas"

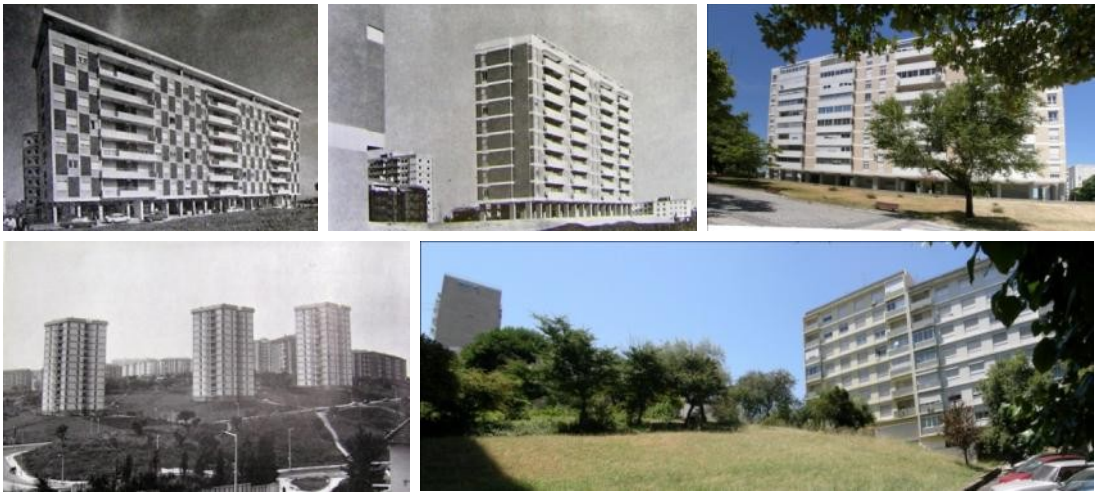
Apesar da contratação de elementos exteriores ao GTH se fundar em laços de amizade e relações pessoais marcadas por proximidade de pontos de vista em questões de política, as já referidas divergências estéticas e teóricas entre os vários arquitetos convidados – que tinham aqui alguma liberdade para interpretar o programa dos edifícios e a sua implantação na área que lhes era confiada – manifestaram-se com grande acuidade em Olivais Sul.

Como se referiu, as equipas de arquitetos dividiam-se entre aqueles que seguiam os princípios da Carta de Atenas – os "racionalistas" – e os outros – os "orgânicos"– que os questionavam. Estas diferentes posturas encontraram uma tradução clara nas opções tomadas ao nível do projeto de arquitetura, mas também, e muito sensivelmente, em termos de desenho urbano. [imagens 279; 280]

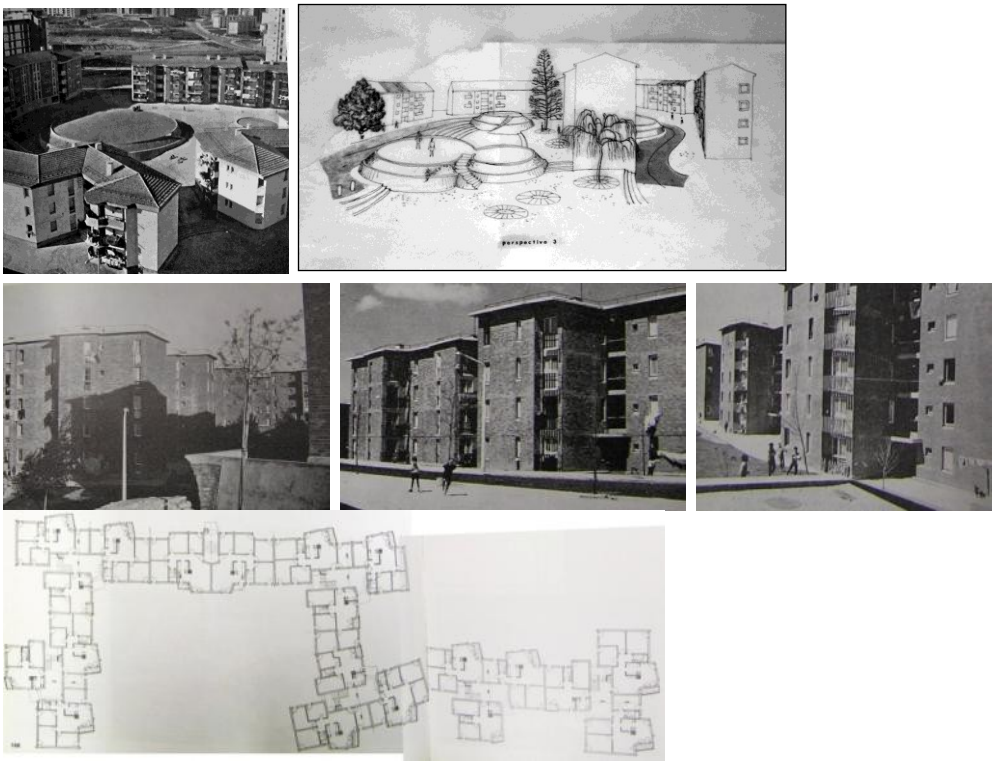
Assim, se os primeiros privilegiavam por exemplo a ortogonalidade, manifestada quer na regularidade paralelepipédica dos grandes blocos em altura, quer no seu modo de inserção no espaço, repousando sobre um plano verde relativamente indefinido e tendo a exposição solar como critério; os segundos, pelo contrário, preferiam uma maior plasticidade dos volumes, aceitavam materiais vernaculares, procuravam atender às necessidades das populações concretas e cediam um pouco nos requisitos da ortodoxia racionalista, para subordinar a implantação dos edifícios ao imperativo de criar espaços livres desenhados, limitados e acolhedores, que funcionavam em complemento das próprias habitações.

Entre estes últimos estavam por exemplo Nuno Portas e Bartolomeu da Costa Cabral, que defendiam uma arquitetura definida a partir de dentro, seguindo os ensinamentos de Zevi e para quem uma das preocupações maiores era a de estabelecer uma relação lógica e orgânica entre espaço interior e espaço exterior[141]. E várias eram as opções no projeto de arquitetura (e no desenho urbano resultante) que iam ao encontro dessas preocupações. Se, por um lado, direcionavam para a fachada principal as cozinhas,

278



279



280

imagens 278 | Realojamento de 45 famílias provenientes da avenida de Ceuta na célula F
imagens 279 | Blocos "racionalistas" na praça Cidade de Salazar; torres e blocos "racionalistas" de construção privada na célula C
imagens 280 | Edifícios "orgânicos"geram espaços de centralidade onde o arranjo de espaços livres é particularmente cuidado. Edifícios de Bartolomeu Costa Cabral e Nuno Portas, arranjo de espaços livres do arquiteto Francisco Figueira, célula C; edifícios de Vasco Croft; Justino Morais e Joaquim Cadima, célula B

para que as mães pudessem vigiar os filhos nas suas brincadeiras[142], por outro devotavam bastante atenção aos espaços charneira entre público e privado, os *espaços de transição*, pensados e desenhados para convidar à permanência e ao contacto entre moradores e como tal defendidos por Pedro Vieira de Almeida e já referidos a propósito das torres e bandas de Olivais Norte, projetadas pela equipa de Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas.

Como se referiu então, a demanda "organicista" defendia um reequacionar linguístico da natureza e da complexidade do espaço, desdobrando as categorias convencionadas de espaço interior e exterior. Este empenho no controlo crítico do espaço, através dos recursos formais e conceptuais da arquitetura, não apenas se prendia com a permeabilidade entre interior e exterior da arquitetura orgânica, mas implicava um diferente entendimento do espaço público, estabelecendo-se um nexo entre o espaço exterior - nas suas qualidades formais e plásticas - e a natureza das relações sociais que poderia potenciar.

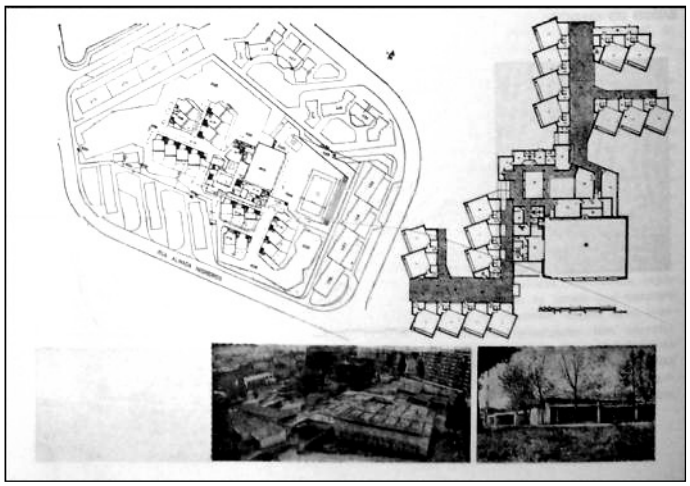
Nos pequenos enclaves orgânicos na área de Olivais Sul, os espaços exteriores eram assim valorizados de forma inédita, na medida em que se reconhecia e enfatizava o diálogo que estabeleciam com o espaço interno da casa e porque eram considerados no seu valor *significante*.

> "*…a liberdade de disposição que era dada pelo plano parecia[-nos] perigosa porque o problema já não era só o da casa (o fogo), mas o de saber juntar diferentes edifícios entre si. O de saber o que queria dizer o "espaço-entre" às pessoas que o percorressem ou aí parassem. […] tínhamos de saber se reproduzíamos os da cidade canónica ou continuávamos a vê-los como "livres", como nos tinham ensinado*"[143].

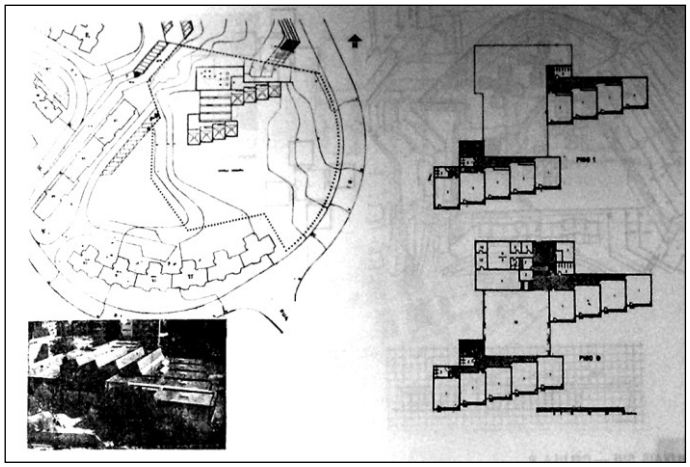
A retoma crítica de uma configuração urbana que reinventava elementos da cidade tradicional ecoava as realizações da INA-Casa e do neorrealismo italiano[144] e justificava-se pela sua capacidade de favorecer uma vida de relação, fundada em laços sociais de proximidade, tão querida dos povos do Mediterrâneo, e que se extrapolava também para a população de Olivais Sul.

> "*Nós achávamos que devíamos reconstituir mais ou menos os bairros antigos de Lisboa, labirínticos, mas não tanto. Queríamos fazer praças, pracetas, pátios como o cortile italiano dos filmes para onde as mulheres vinham brigar. Tentávamos conciliar essas características da cidade tradicional com um dado novo do modernismo que ainda não tínhamos posto em causa: o conceito de bloco que não permite nem ruas nem quarteirões*"[145].

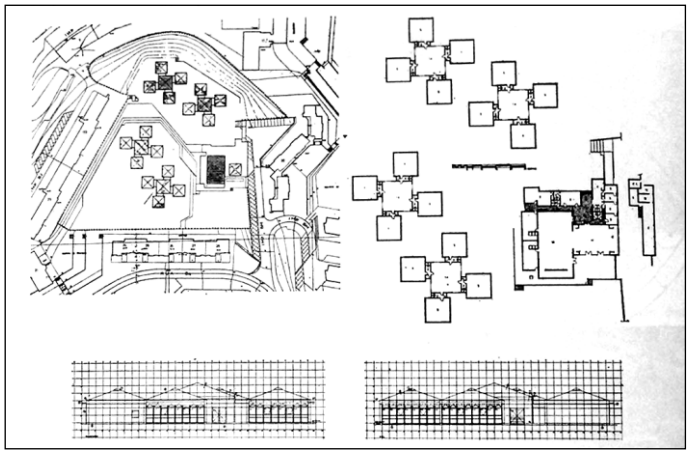
Esbarrando embora com a dificuldade em criar recantos intimistas ou "*espaços-núcleo*" com as novas tipologias arquitetónicas, os "orgânicos" definiram ruas mais ou menos percetíveis, praças com limites mais ou menos assumidos, opondo-se aos espaços dificilmente classificáveis com o vocabulário urbano tradicional, que resultavam da



281



282



283

imagens 281 | Projeto de escola primária célula E, arquiteto António Abrantes
imagens 282 | Projeto de escola primária célula B, arquiteto Francisco Figueira
imagens 283 | Projeto de escola primária célula B, arquiteto Manuel Tainha

aplicação dos princípios da Carta de Atenas.

A interpretação dos "orgânicos" adequava-se bem, aliás, aos desígnios do próprio plano de urbanização de Olivais Sul, na medida em que neste se propunha também, objetivamente, espaços de recreio e convívio para as populações das várias idades nas proximidades da habitação e em particular nas zonas destinadas às famílias de menores recursos[146].

Este pensamento sensível às necessidades humanas concretas, que abre caminho a uma intenção significante dos espaços livres, é de algum modo afim ao trabalho posteriormente desenvolvido ao nível do arranjo dos espaços exteriores, no sentido de *fazer significar* alguns dos espaços públicos da malha.

O equipamento escolar

De entre todos os equipamentos, os espaços escolares foram de peculiar importância. [imagens 281-283] Eram considerados pelos técnicos do GTH "*a fábrica do homem de amanhã, moralmente são porque tinha tido uma infância feliz*"[147]. Se a frase parece denunciar um certo esquematismo funcionalista, na metáfora entre a escola e a fábrica, e na relação causa-efeito que deixa subentendida entre arquitetura e felicidade, o programa seguido em Olivais Sul vai representar uma ultrapassagem das anteriores experiências na arquitetura escolar, onde os pressupostos racionalistas estavam já firmados desde a chamada *segunda fase de construção* de grupos escolares pela CML [1953-1956].

A tónica está agora numa atenção no espaço interno e na plasticidade das soluções encontradas, na abordagem interdisciplinar da construção escolar e na importância da fundamentação sociológica das opções tomadas. Esta mudança processava-se agora no interior do estabelecimento escolar, em rutura com o espaço tradicional do ensino.

Diferentemente dos casos anteriormente abordados, as escolas de Olivais Sul regeram-se por um novo programa de construções escolares, preparado pelo GTH para dar resposta à reforma pedagógica do ensino primário de 1960[148]. Uma vez mais, e tal como acontecera em Alvalade - na escola técnica-elementar Eugénio dos Santos e no liceu rainha D. Leonor - é neste contexto de construção de uma grande unidade residencial na capital que se ensaiavam, pela primeira vez, novos programas de construção escolar a pôr em prática depois pelo país fora[149].

No entanto, talvez a grande inflexão no programa proposto pelo GTH não se devesse tanto àquela reforma "*...mínima. Feita a medo.*" [150], mas ao conhecimento que os projetistas tinham de experiências estrangeiras e às correntes pedagógicas que promoviam o "*ensino activo*", assente na "*solicitação da espontânea cooperação das crianças*"[151].

Para as equipas do GTH as grandes referências em matéria de construções escolares eram: a ajá referida Carta das Construções Escolares (que resultara do congresso da UIA em Rabat, em 1959[152]), o plano nacional para a construção de estabelecimentos escolares realizado na Itália, os parques [sic] "Robinson Crusoe" na Suíça, a escola Crow Island do arquiteto Saarinen[153] e, principalmente, todo o trabalho desenvolvido em Inglaterra depois do "Educational Act" de 1944[154], onde se destacava o trabalho do London County Council.

"*Havia coisas espantosas em Londres naquela altura. […] aí sim, era um trabalho extraordinariamente integrado. Tudo era estudado. Por exemplo, a cor das aulas era objeto de estudos…a incidência sobre o olhar das crianças, a sua ação oftalmológica, psicológica. Havia psicólogos, havia tudo. Aí conheci a equipe. Era uma grande equipe, com um projeto extraordinário e era um espaço maravilhoso. Havia escolas maravilhosas*"[155].

O arquiteto Carlos Duarte, diretor do plano, que estagiou naquela instituição, descreve assim o trabalho realizado, recordando também a participação de artistas na definição dos espaços escolares[156].

Em todas estas influências o denominador comum seria, além da economia, uma perspetiva mais humanizada, que se traduzia na necessidade de adaptar os edifícios à escala da criança[157], criando salas de ambiente agradável com mesas e cadeiras individuais, passíveis de uma livre distribuição no espaço[158]. Procurava-se atender a outros aspetos da educação infantil, criando espaços com novas funcionalidades, como biblioteca ou ginásio e provendo as salas de áreas "sujas", especificamente pensadas para a expressão plástica das crianças.

Tendo em conta estes exemplos estrangeiros e procurando adaptá-los à realidade portuguesa, todo o trabalho do GTH se pautou, uma vez mais, por uma investigação de carácter interdisciplinar. Vários inquéritos e estudos comparativos sobre as construções escolares mais recentes em Lisboa[159], se realizaram, recolhendo, entre outras informações, testemunhos dos docentes que nelas trabalhavam. Levaram-se a cabo vários estudos direcionados para o interior dos espaços escolares: além de estudos cromáticos (porventura à imagem dos que se realizavam no London County Council), fizeram-se, por exemplo, recolhas de dados antropométricos das crianças para determinar das dimensões do mobiliário e espaço pedagógico da sala de aula[160]. No tocante ao mobiliário realizaram-se estudos pioneiros com a colaboração de Daciano da Costa desenvolvendo-se inclusivamente alguns protótipos de mesas e cadeiras para produção em série[161].

Criou-se um grupo de trabalho, dirigido por Carlos Duarte, com uma metodologia que reconhecidamente se baseou nas experiências inglesas[162]. Este grupo de trabalho interdisciplinar subdividiu-se em dois sectores distintos. Um, de carácter consultivo, constituído por elementos do MEN - Ministério da Educação Nacional e do INEF - Instituto Nacional de Educação Física, pronunciava-se sobre os aspetos psicopedagógicos do programa. O outro, constituído por técnicos do GTH, estudava os problemas relacionados com a economia da construção, fazendo a prospeção de processos e de materiais de construção, atuando ao nível do controle de custos[163]. Também participaram técnicos do LNEC, em áreas como a pré-fabricação, a construção em madeira e a acústica[164]

O programa escolar de Olivais Sul consistia na realização de projetos unitários de estabelecimentos escolares. Os arquitetos convidados para a realização dos quatro primeiros projetos [células B – zona norte; B – zona Sul; C – zona poente e E], iniciados em 1963[165], trabalharam com o acompanhamento daquele grupo interdisciplinar, em reuniões semanais de trabalho, fixadas contratualmente[166].

Com este grupo de trabalho formalmente constituído trabalharam também artistas plásticos, cuja programação é recorrentemente referida[167] - entre os quais apenas foi possível confirmar a presença de António Alfredo[168] – enquadrados num programa específico realizado entre 1964 e 1965[169]. Estes seriam designados pelos arquitetos autores dos projetos, e trabalhariam também com o apoio do gabinete.

> "*Ah, nós arrancámos com coisas extraordinárias, a biblioteca escolar, por exemplo. Uma coisa que nem se pensava. Os ginásios estavam preparados para fazer teatros. Uma montanha de coisas absolutamente novas. Só que era um estudo, de certo modo de luxo. Nós investíamos muito dinheiro naqueles processos*"[170].

Tudo o que envolvia o espaço escolar era cuidadosamente estudado para responder da melhor forma às exigências que a reforma do sistema de ensino trazia. É hoje difícil saber se se deveu a esses estudos o atraso no programa das construções escolares, ou se seria, simplesmente, a insuficiência de verbas camarárias para realizar os equipamentos[171].

As realizações demoravam, de facto, e as escolas não abriram a tempo de atender às vagas de crianças que iam chegando ao bairro. Dos quatro projetos de escolas iniciados em 1963, só seriam concluídos três, em finais da década e a sua construção apenas se viria a efetivar depois de 1971[172]. Este atraso terá sido usado como desculpa para a imposição superior da construção de uma escola desmontável na célula G, onde estava previsto o centro cívico-comercial principal[173]. [imagens 284] Projetada e construída em 1964, aquela escola provisória entrou em funcionamento em 1965[174], inviabilizando a construção do referido centro nos anos seguintes, na opinião do arquiteto Carlos Duarte[175].

O período de tempo que serve de baliza a este estudo termina sem que os projetos das escolas estejam terminados, mas testemunha todo o trabalho interdisciplinar que acompanhou a sua conceção e onde o contributo dos artistas – designadamente António Alfredo – foi levado em conta.

Um jardim-escola João de Deus veio implantar-se ainda na célula B, em 1977[176].

O equipamento comercial, cultural e assistencial

0 equipamento comercial local

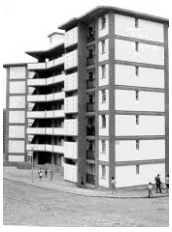
A construção dos núcleos comerciais diários acompanhou a construção do bairro, por estar integrada nos pisos térreos dos próprios edifícios de habitação. Os núcleos comerciais locais, com dez a quinze lojas, e os espaços livres adjacentes foram concebidos como pequenos centros dinamizadores dos escalões habitacionais mais pequenos, tendo sido, por isso, os únicos equipamentos que se construíram dentro dos prazos previstos pelos técnicos do GTH. [imagens 285]

Os edifícios concebidos para albergar estas instalações – transigindo no desiderato moderno da não mistura de funções – são na maior parte blocos em banda, onde o piso

284

285

286



287

288

imagens 284 | Capela e escola primária provisória na célula G
imagens 285 | Venda ambulante junto de comércio local, núcleos comerciais locais em construção
imagens 286 | Mercado provisório
imagens 287 | Inauguração do edifício da Polícia em Olivais Sul em 1968
imagens 288 | Supermercado Pão de Açúcar de Olivais Sul em 1977

térreo se preenche com simples galerias comerciais: pequenas lojas abrem para plataformas contínuas que, não obstante o vocabulário moderno, adquirem certas características das ruas tradicionais.

Por vezes estes edifícios estão dispostos em ângulo, de modo a gerar espaços visualmente confinados e aconchegantes, que apresentam aí um desenho cuidado. Nestes casos, os núcleos comerciais são acompanhados de espaços livres qualificados, intencionalmente desenhados para favorecer a permanência e convívio entre moradores[177]. Alguns dos espaços livres na envolvente dos núcleos comerciais locais foram inclusivamente objeto da intervenção dos artistas[178].

Complementando a rede de comércio local, instalaram-se em 1967 dois mercados provisórios nas células B e E da unidade[179], na proximidade de zonas onde então se acreditava vir a edificar futuros mercados definitivos[180]. [imagens 286]

Os centros cívico-comerciais secundários

A construção dos núcleos comerciais diários foi acompanhando a construção do bairro, tentando-se por outro lado, ir remediando os problemas de abastecimento com soluções provisórias. No entanto, os centros cívico-comerciais secundários, previstos para as células B e E e que, além das cerca quarenta ou cinquenta lojas, compreenderiam importantes serviços culturais e assistenciais, não se edificaram como previsto.

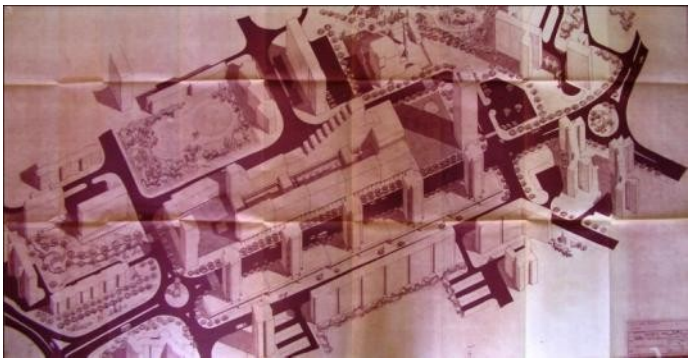
O programa dos centros vinha sendo estudado desde 1962; em 1967, estabelecia-se aí localização dos serviços assistenciais, como os serviços médico-sociais, ou o serviço materno-infantil[181], e realizavam-se estudos volumétricos para os seus edifícios[182].

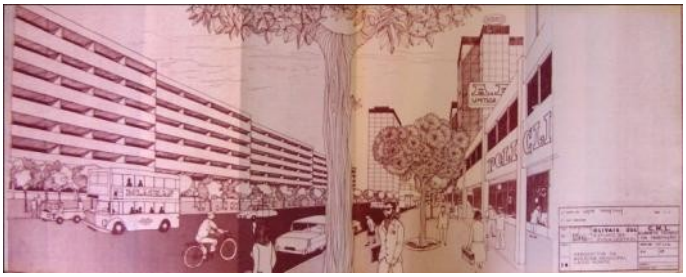
Em 1968 inaugurava-se, na proximidade do centro da célula B, o edifício da Polícia de Segurança Pública. Talvez por se inserir na célula cuja construção se encontrava mais avançada, o centro cívico-comercial secundário da célula B parece ter sido mais estudado do que o seu congénere na célula E[183]. Embora não funcionando com todas as funções previstas no plano, era o único que se dava por construído em 1986[184]. [imagens 287]

Tentando colmatar parte do problema, à revelia da rede de equipamentos prevista pelo GTH, ordens superiores impuseram a já referida construção de um grande supermercado na célula G, a célula reservada à construção do centro cívico-comercial principal.

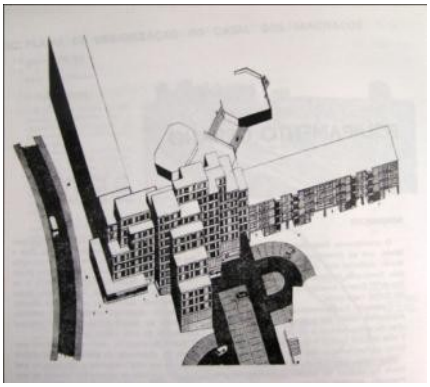
O centro cívico-comercial principal

O centro cívico-comercial principal constituiu porventura a grande lacuna na construção de Olivais Sul (tal como aliás acontecera com Olivais Norte). Elemento fundamental na lógica do bairro, este equipamento edificou-se muito tardiamente e de forma bem diversa da prevista no plano. Pensado desde o início como o núcleo vital e unificador do conjunto, seria o grande elemento de caracterização da malha urbana. O centro cívico-comercial principal seria uma zona de serviços e comércio concentrado, como se referiu, um espaço cosmopolita, um foco de interesse, dando ao conjunto





289



290

imagens 289 | Centro cívico-comercial principal, estudo, arquiteto Carlos Duarte, estudo da zona central; perspectiva da avenida principal – lado norte; perspectiva da rua interior, 1966

imagens 290 | Centro cívico-comercial principal, estudo, perspetiva, 1986 [ou anterior]

habitacional uma verdadeira vivência urbana.

Avançaram-se ao longo dos anos propostas para o centro cívico-comercial principal, refletindo inflexões nos modos de entender aquele espaço. Um primeiro estudo para a zona central - contemplando equipamentos como igreja e complexo paroquial, cinema, esquadra de Polícia, uma loja por cada 100 habitantes da malha, hotel e escritórios, além de habitação (destinada a uma população de maior poder económico) - é apresentado em 1966 pelo arquiteto Carlos Duarte, um dos autores do plano de urbanização[185][186]. [imagens 289]

Apesar de não edificada, a proposta é sintomática de uma postura crítica relativamente à unidade de Olivais Sul, que o autor reconhece como "*falha de elementos de caracterização urbana, de avenidas e praças públicas, de perspectivas abertas e de zonas de comércio intenso e concentrado*" e a que aponta por um lado alguma incapacidade "*preservar e dinamizar uma vida urbana de relações*", bem como a falta de "*continuidade de leitura cinética, do espectáculo visual e animação que caracterizam a rua tradicional*"[187]. Abriria caminho, por outro lado, a outras propostas emergentes no domínio da arte pública, que ficariam por concretizar nos Olivais.

Contrapondo-se aos princípios racionalistas do plano, propõe-se uma ocupação massiva da célula G com "*o rigor de um desenvolvimento linear em 'boulevard'*"[188]. O centro seria portanto um todo edificado, um centro linear, onde se abriria uma rua interior com cerca de 500 metros de extensão - "*cerca de metade da Avenida da Liberdade*"[189] - que por sua vez atuava como elemento de conexão entre as vias principais da malha. Esta rua seria ladeada por edifícios contínuos com galerias comerciais cobertas e rematada em ambos os topos por duas praças, "*grandes espaços de aglutinação social*". A intenção de retomar elementos urbanos tradicionais é clara. Na praça a poente, uma praça delimitada por fachadas edificadas, invocava-se o "*...o rossio... que se pretende na linha de tradição urbana dos países mediterrâneos, de Espanha e de Portugal*"[190].

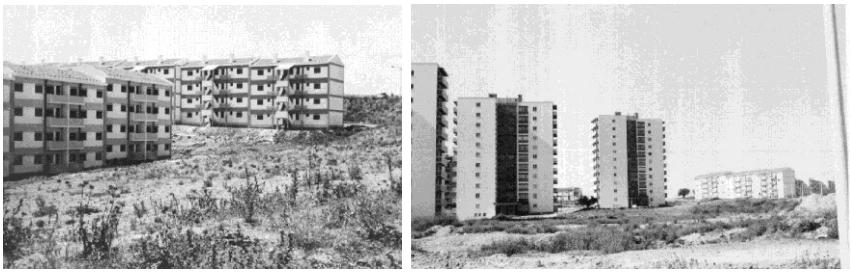
A outra praça, a nascente, aberta sobre o rio Tejo, e na proximidade de uma torre de vinte e um pisos seria um espaço de "*características monumentais*", "*lugar público por excelência, o "fórum" digno de um conjunto habitacional de 40000 pessoas*"[191]. Este seria também um espaço de transição para um dos grandes parques da malha a construir nas proximidades da Quinta do Contador Mor. Previa-se aqui um "*pavimento contínuo, desenhado, rematado no topo norte, frente à igreja, por uma fonte de grande dimensão*"[192].

É interessante constatar como, neste modo bem diverso de ocupar o espaço relativamente ao resto da malha[193], criando uma massa edificada de grandes dimensões que alberga uma rua no seu interior, não apenas se retomam espaços da cidade tradicional - a praça e o fórum -, como a própria proposta desenhada indicia a retoma da escultura na sua função de marco urbano de referência, que parece ter estado ausente de Olivais Sul [Desenho nº15005, onde é visível no cruzamento de vias uma pequena rotunda com um elemento escultórico/totem].

Terá sido difícil sensibilizar as entidades construtoras da importância da construção do centro cívico-comercial principal. A grande prioridade era o alojamento e persistia uma visão simplista que o encarava a produção de habitação como um processo isolado relativamente aos necessários equipamentos que a deviam complementar…

291

292



293

294

295

imagens 291 | Vias de circulação automóvel nas células B e C
imagens 292 | Caminhos pedonais célula B- zona poente, célula C - zona norte célula C - zona centro
imagens 293 | Edifícios em construção sem tratamento nos espaços livres, células C e B
imagens 294 | Desenhos de pavimentos, célula C – zona nascente
imagens 295 | Célula C – Parque do Vale do Silêncio (construído tardiamente)

> "*… as casas eram feitas pela Federação das Caixas de Previdência – havia outros organismos, mas este era o fundamental – e efetivamente, os tipos tinham exigências que não se coadunavam com um centro comercial.*
>
> *(…) os tipos resistiam a entrar dentro desta área comercial e de equipamentos públicos, não lhes interessava. A própria Câmara também não tinha dinheiro para fazer essas coisas*"[194].

A incompreensão e a pouca importância que representava a construção do centro para as autoridades é bem demonstrada pelas decisões superiormente tomadas em relação à célula G. Tal como se referiu, nela se construiu um grupo escolar provisório e um supermercado - construções impostas e alheias ao plano de urbanização do GTH[195] - que impossibilitaram, na opinião do arquiteto Carlos Duarte, a construção do centro cívico-comercial principal.

Este projeto, acalentado pelos técnicos do GTH, mas abortado pela incompreensão das autoridades e pela eventual falta de financiamento é talvez o exemplo mais elucidativo da dificuldade em fazer vingar as ideias do gabinete e testemunha todo um esforço que ficou no papel, não obstante a militância e o entusiasmo dos técnicos. O centro cívico-comercial principal chegaria ao bairro com cerca de trinta anos de atraso, com um programa muito diferente do que os planeadores tinham previsto inicialmente. Um outro projeto da década de 1980 ficaria também pelo caminho [imagens 290].

O equipamento religioso, desportivo e outros equipamentos

Apesar de se ponderar a venda de alguns terrenos ao Patriarcado desde pelo menos 1964[196], só muito tardiamente - e fora do período de tempo em estudo - se construiu o complexo paroquial na proximidade do centro cívico-comercial secundário da célula B, a atual igreja de Nossa Senhora Conceição dos Olivais Sul[197]. Edificou-se, também tardiamente, na célula C, a capela de São José, junto da zona central e talvez em substituição da igreja prevista para o centro cívico-comercial principal. A capela prevista pelo plano para a célula E estava por edificar em 1986[198].

Logo em 1964 inaugurava-se o CCDOS - Centro de Cultura e Desporto dos Olivais Sul, na proximidade da rotunda da Encarnação[199], estudando-se a remodelação da sede do SLO - Sport Lisboa e Olivais, localizado na célula E vinha sendo estudada desde 1962 e era retomado em 1967[200]. Na mesma célula criava-se um pequeno centro cultural, adaptando um edifício camarário[201] e em 1968 iniciava a construção do Quartel do BSB.

Os espaços livres e os espaços verdes

O plano de urbanização foi um instrumento fundamental na dotação de espaços livres em toda a área da malha e na especificação funcional dos seus usos. No zonamento geral dos espaços livres da malha, definido em 1961[202], as premissas estabelecidas no plano de urbanização, designadamente o escalonamento das áreas de recreio em função das categorias espaciais - grupo residencial; unidade de vizinhança; célula e

296

297

imagens 296 | Crianças a brincar ao ar livre na célula B
imagens 297 | Jogos "da macaca" inseridos no pavimento - célula C – zona poente; célula E – zona marginal sul; célula C – zona nascente - e elementos lúdicos - célula D – zona marginal sul; célula E – zona marginal sul

malha - mas também a referida ambivalência entre a fluidez do plano verde contínuo, que resultava da aplicação do ideário moderno, e a necessidade de gerar espaços mais contidos que retivessem elementos da cidade tradicional, condicionou as instâncias posteriores correspondentes ao estudo dos seus programas e à sua materialização.

Por outro lado, a imagem urbana da malha refletia de algum modo o próprio modo de operar do GTH, que estudava os arranjos paisagísticos através de maquetas ou visualizações tridimensionais, onde procurava tirar partido do contraponto das diferentes alturas e volumetrias dos edifícios na paisagem[203], reservando contudo uma certa margem de indeterminação nesse diálogo de formas, só concretizado no labor final dos arquitetos convidados pelo gabinete que projetavam efetivamente os edifícios. [imagens 268-271]

Graças a estes, na escala imediata dos grupos de edifícios e do espaço que modelavam em seu redor, geraram-se áreas discrepantes. [imagens 279; 280] Os "orgânicos", principalmente, procuraram configurar os espaços públicos envolventes dos seus edifícios como recantos acolhedores, mas também alguns "racionalistas" condescenderam em deixar que os seus blocos configurassem espaços um pouco mais contidos. Eram as praças possíveis neste contexto, também corroboradas pelas atribuições toponímicas.

Em todas as fases do processo de urbanização, procurou-se que o estudo dos espaços livres não fosse descurado. À medida em que se iam realizando os anteplanos parciais das células e se definiam os planos anuais dos lotes de terreno para construção – sempre apoiados no plano de urbanização – iam-se realizando os sobrecitados estudos de arranjo paisagístico – modelos volumétricos ou maquetas – onde se incorporava o projeto definitivo dos arruamentos, a implantação dos edifícios, os estudos de modelações de terreno a fazer e o zonamento dos espaços livres. Todo este trabalho era preferencialmente integrado, no sentido em que era acompanhado pelas equipas de arquitetos a quem se tinha confiado o projeto dos edifícios em cada local[204].

Se o ano de 1962 ainda parece ter sido devotado a estudos e à programação dos espaços livres relativos *segundo plano de distribuição de lotes para construção* (1960)[205], no ano seguinte arrancavam os projetos de espaços livres, incidindo primeiramente nas áreas da célula B[206].

Com efeito, quando os primeiros edifícios começaram a erguer-se no espaço da malha, constituiu-se, no Serviço de Planeamento do GTH, um grupo de trabalho com a atribuição específica de conceber arranjos de espaços livres, que incluía também as áreas verdes[207]. Este grupo, dirigido pelo arquiteto Carlos Duarte – uma vez que o arquiteto José Rafael Botelho tinha entretanto abandonado o GTH[208] – constituiu-se como uma equipa verdadeiramente interdisciplinar, dentro da prática comum do gabinete, mas com uma grande novidade, a de que pela primeira vez se convidavam artistas para participar no processo. Esta ideia, deixada em aberto desde o início dos trabalhos do plano de urbanização, encontrava agora a oportunidade de se concretizar.

O grupo de trabalho dos espaços livres tinha assim um amplo campo de intervenção, desde as áreas envolventes dos edifícios (habitacionais e equipamentos), às zonas com usos específicos previstas no plano de urbanização, como os referidos jardins de tratamento formal, os espaços de recreio e convívio na envolvente dos núcleos comerciais locais, e ainda as enormes áreas verdes.

Seguiu-se uma vez mais um método de investigação e uma abordagem interdisciplinar, que conciliava o estudo das soluções encontradas noutros países estrangeiros com o estudo da realidade próxima, através de inquéritos realizados na cidade de Lisboa. Realizou-se todo um trabalho de sistematização relativa a dimensões dos novos espaços livres, tendo em atenção as faixas etárias dos utilizadores e a distribuição da população. Para a programação e organização dos espaços livres convidaram-se, numa fase inicial, dois professores do INEF - Instituto Nacional de Educação Física [209].

A generosidade excecional de espaços livres e de áreas verdes obrigou desde logo à realização de estudos de prospeção de materiais – pavimentos, muros de suporte, equipamento dos parques infantis, superfícies ajardinadas, etc. – e das soluções mais económicas que pudessem dar garantias de durabilidade e baixo custo de conservação a assumir posteriormente pela CML[210].

Cabe destacar a extraordinária importância dada às crianças no estudo dos espaços livres. Os espaços de recreio infantil, contemplados em todos os escalões do plano, distribuem-se efetivamente em toda a unidade, mesmo que por vezes simplificados. Do mesmo modo, é de salientar a atenção em pontuar caminhos e áreas de permanência com pequenos jogos inseridos no pavimento, elementos recorrentes, por vezes em locais inesperados, em toda a área da malha. [imagens 296; 297]

Olivais Sul é o eco, entre nós, de um momento de excecional valorização das necessidades das crianças no espaço público que então se vivia na Europa. Tal como se referiu, à sua planificação e conceção não terá sido alheio o conhecimento direto que Carlos Duarte, coautor do plano de urbanização e diretor da equipa responsável pelo "arranjo dos espaços livres" das experiências suecas, designadamente da rede de parques infantis estipulada pelo Plano Diretor de Estocolmo de 1952 - conhecida pelo rigor da planificação, pela quantidade e pela eficiência das instalações - e também dos parques infantis da Dinamarca e da Suíça, que se destacavam pela variedade de atividades lúdicas que propunham[211].

Também na própria edificação do bairro, o esforço por fazer acompanhar a construção das habitações com o tratamento dos espaços livres, foi grande. À medida em que "*obras de construção civil se encontravam mais adiantadas ou em vias de conclusão e já libertas de estaleiros e materiais sobrantes*"[212] iam avançando os trabalhos de ajardinamento e arborização, embora nem sempre com a celeridade prevista

Por outro lado, muito do que se previa no plano terá ficado por concretizar. Os grandes parques infantis "Robinson Crusoe", por exemplo, não terão sido levados a efeito, e o parque do Vale do Silêncio só muito tardiamente se concluiu[213]. Por outro lado, constata-se que os espaços de tratamento formal mais elaborados acabaram por se concentrar essencialmente nas células B e C, talvez por se terem edificado nos anos em que os artistas integravam a equipa de "arranjo de espaços livres"[214].

Uma intervenção de carácter simbólico, porventura alheia aos planos do GTH, veio implantar-se em 1966 na praça Cidade do Luso, um dos espaços "formais" já tratados pela equipa de espaços livres. Tratava-se de uma lápide comemorativa da instauração da ditadura militar, e simultaneamente, da edificação da unidade[215]. [tabela geral de obras 194] [imagens 318]

v. a participação dos artistas em Olivais Sul

A participação de artistas no espaço de Olivais Sul assumiu características absolutamente excecionais na época. Se esteve prativamente ausente do contexto arquitetural - e apontam-se seguidamente alguns exemplos dessa articulação - foi no espaço público "entre edifícios" que o contributo dos artistas se notabilizou, numa experiência inédita e que não teria continuidade na realidade portuguesa |ver linha de tempo, anexo 4|

Arte pública em edifícios de habitação

Painéis de azulejo - arte pública nos blocos projetados por Costa Martins; Hernâni Gandra; Coutinho Raposo e Neves Galhoz

Em relação aos dois casos anteriormente estudados as intervenções artísticas em edifícios habitacionais na unidade de Olivais Sul são ainda mais escassas. O exemplo mais relevante é o revestimento das paredes de entrada dos blocos projetados em 1961 pela equipa de Costa Martins[216], Hernâni Gandra[217], Coutinho Raposo[218] e Neves Galhoz, concluídos em 1965[219]. [tabela geral de obras 180-183]

Trata-se de dois grandes blocos de oito pisos alinhados em banda, e que os autores pensaram destinar-se a "*gente modesta, de modestos hábitos, e que julgamos desinteressada das especulações formais em que os arquitetos costumam enredar-se*"[220]. O projeto obedecia aos necessários critérios de economia inerentes a este tipo de habitação e incluía as novidades da época, como a distribuição dos acessos em galerias horizontais (que encorajavam a "*vida de relação*" entre moradores), o mobiliário encastrado, ou o famoso "passa pratos" entre a sala e cozinha. Na sua expressão exterior, ao nível do piso térreo, ofereciam a imagem dos grandes blocos assentes em pilotis, onde o betão "*foi deixado à vista sempre que possível*"[221]. [imagens 318 299]

É nas duas entradas dos edifícios que surgem as intervenções artísticas, do pintor Francisco Relógio. Se por um lado se mantém uma certa intenção de evidenciar a obra de arte a quem passa na rua, a solução encontrada é também reveladora de uma certa procura de continuidade entre interior e exterior, de um espaço que se quer caracterizar como um recanto de permanência e convívio entre moradores. [imagens 300]

Neste aspeto, retomam-se algumas das soluções encontradas pela equipa de Nuno Teotónio Pereira para as torres de Olivais Norte, de projeto anterior, mas cuja edificação ocorreu em simultâneo. Além da ideia de pontuar com uma obra de arte um local que se pretende seja de encontro dos moradores, também o pavimento em calçada portuguesa a preto e branco é usado, conferindo a este espaço interior um certo ar de rua e uma certa ambiguidade entre "fora" e "dentro".

Apesar da diferença de materiais e recursos plásticos usados, tal como em Olivais Norte há também uma clara correspondência entre a intervenção artística no interior e no exterior do edifício. A proposta artística, que é agora o painel azulejar, reveste na

298

299

300

imagens 298 | Edifício de 9 pisos de Costa Martins, Hernâni Gandra, Coutinho Raposo e Neves Galhoz
imagens 299 | Registos da "*vida de relação*" nas galerias e espaços de convívio
imagens 300 | Painéis de azulejo pintado de Francisco Relógio revestindo de ambos os lados o muro da entrada

totalidade um muro perpendicular à fachada principal, que serve de anteparo à caixa de escadas e que delimita a área de entrada. Trata-se de um muro autónomo em relação ao edifício, a ele apenas ligado através dos vãos envidraçados.

Visíveis na sua quase totalidade, cada um dos muros é objeto de intervenção em toda a superfície. Não são pensados como um suportes planos que acolhem painéis de azulejos, mas como paralelepípedos de base quadrangular, que o pintor Francisco Relógio tratou integralmente, executando não apenas grandes painéis que revestem os lados maiores, mas onde também os lados menores são preenchidos com um padrão abstrato.

Por outro lado, esse tratamento integral e essa correspondência intencional entre interior e exterior são dados a perceber ao observador que esteja fora do edifício, através do jogo de aberturas e frestas que aliás enfatizam o muro como elemento autónomo no edifício.

Se a abordagem do pintor, na sua relação de continuidade no suporte arquitetónico não deixa de acusar reminiscências brasileiras dos famosos azulejos de Portinari e Paulo Rossi Osir no Ministério da Educação de Saúde do Rio de Janeiro, as figuras lineares desenhadas a negro, ocupando exaustivamente o fundo branco do azulejo e pontualmente coloridas, recordam o imaginário de Fernand Lèger[222].

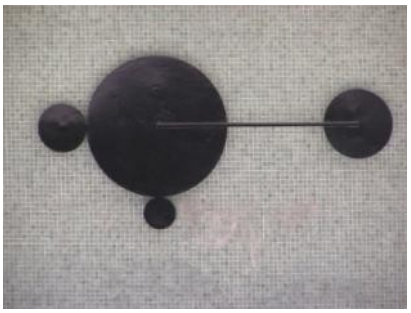
Num dos painéis exteriores representa-se um par abraçado ao centro, com duas mãos à direita, uma mulher e uma criança à esquerda. As cores são predominantemente os azuis esverdeados, o amarelo e o acastanhado. Está assinado e datado "Relógio 65". No outro edifício, o painel exterior apresenta uma composição complexa, com sete figuras de crianças a brincar (?), com o sol, figuras geométricas, flores, etc. Em relação ao painel anterior, este apresenta também maior variedade cromática, acrescentando à gama anteriormente descrita mais amarelos e vermelhos. Está assinado e datado "Relógio 66".

Desconhece-se como foi escolhido o artista ou como foi efetuado o convite, embora uma vez mais se possa apontar o facto de ser um dos participantes nas EGAP, assim como parte dos arquitetos[223]. A execução dos painéis de azulejo foi assegurada por uma "*verba concedida para o efeito pela entidade proprietária*" - talvez ainda em cumprimento da norma de 1954, ou por iniciativa própria - e terá sido possível pelo facto de o pintor Francisco Relógio ter aceitado a encomenda "*por um preço muito aquém do que seria justo*"[224].

Intervenções várias - arte pública noutros edifícios de habitação

Além deste exemplo, existem ainda quatro tímidos relevos em metal, ladeando a entrada dos blocos "racionalistas" da praça Cidade de Salazar. [tabela geral de obras 184-187] [imagens 301; 302] Trata-se de intervenções de pequena dimensão, que parecem transpor literalmente para uma expressão abstrata, o conceito de "motivo decorativo". Existiam inicialmente em quatro dos edifícios que existem na praça, embora dois deles tenham sido entretanto retirados[225]. Os que permanecem, correspondem aos lotes 173 e 174 da praça, com projeto do arquiteto Carlos Calvet, que curiosamente fora o artista autor da série de painéis de mosaico de pendor surrealizante, e revestimentos de azulejo padronado existentes nos blocos

301



302

imagens 301 | Relevos nos lotes nº 1 e 3, rua Cidade de Malange,arquitetos Fernando Torres, Cândido Palma de Melo, Artur Pires Martins, Matos Gomes, fotografados em 2005 (destruídos)

imagens 302 | Relevos nos lotes 173 e 174 da praça Cidade de Salazar, arquiteto Carlos Calvet

projetados por Joaquim Areal e Silva na avenida dos Estados Unidos da América, em Alvalade. Trabalhando aqui como arquiteto, propõe no projeto "*a valorização da zona de entrada principal no R/chão, pela colocação de uma pequena escultura adossada à parede que acompanha os degraus de acesso ao prédio*"[226], desconhecendo-se se terá sido também o autor dos referidos pequenos relevos.

Um outro exemplo de chamada de artistas para uma intervenção em edifícios residenciais parece ter sido ainda a que se propôs para as bandas de edifícios que ladeiam a Sul a praça do futuro centro cívico[227]. Sujeitos a critérios de redobrada exigência, por se tratar do enquadramento à zona central da unidade, o GTH tinha estipulado que estes edifícios assumissem a forma de bandas de imóveis embora mantendo uma forte "*unidade plástica*" nos dois conjuntos[228]. Talvez a importância destas bandas de imóveis tenha justificado que se previsse a " *Colaboração com artistas plásticos*", designadamente com o pintor Rogério Ribeiro. No entanto, a intervenção prevista em projeto - "*motivos decorativos a executar em cimento fundido moldado com incrustrações de desperdício de azulejos (...) em composições diferenciadas de lote para lote*"[229] - terá sido substituída por painéis de azulejo padronado, igual em todos os edifícios e eventualmente do mesmo autor. [tabela geral de obras 195]

Em Olivais Sul, a ideia de síntese das artes entendida como a relação privilegiada e estabelecer entre pintura, escultura e arquitetura perde força, para um novo entendimento do papel do artista na definição da cidade. Excetuando estes casos pontuais, os artistas já não são chamados a intervir num determinado contexto arquitetónico, mas a trabalhar como *urban designers*, como se verá.

Arte pública em espaços públicos "entre edifícios"

Uma experiência singular de António Alfredo e Jorge Vieira - arte pública no "arranjo de espaços livres" de Olivais Sul

Como se referiu, o espaço público de Olivais Sul foi objeto de particular cuidado por parte do GTH. Constituiu-se no serviço de planeamento, um grupo de trabalho para conceber os espaços livres – a designação geral dada a todo o espaço público, compreendendo áreas duras e áreas verdes – em que participaram arquitetos e engenheiros do GTH, bem como outros técnicos, numa perspetiva multidisciplinar. A grande novidade em relação a toda a prática anterior é que agora integravam esta equipa dois artistas - o pintor António Alfredo e o escultor Jorge Vieira - expressamente contratados para o efeito.

Como se verá, estes convites, longe de serem ideias gratuitas ou extemporâneas, decorriam de um entendimento novo do espaço público urbano, e de como se deveria abordar a sua conceção. A presença dos artistas na equipa resultaria numa colaboração continuada ao longo do tempo, com importantes consequências na definição do espaço público.

Também trabalhou na equipa de espaços livres o pintor Joaquim Rodrigo, hoje recordado como "*um belo homem e um grande artista, que fez muitos trabalhos para os Olivais*"[230]. Joaquim Rodrigo trabalhava na qualidade de engenheiro agrónomo, ou silvicultor[231], no âmbito das suas funções habituais na CML, desenvolvendo

paralelamente uma carreira de pintor[232]. A sua contribuição para Olivais Sul, que terá incidido essencialmente na conceção das áreas verdes, não será abordada neste estudo.

Já os outros dois artistas convidados estavam habituados a trabalhar conjuntamente com arquitetos. Quer Jorge Vieira, quer António Alfredo, tinham exposto nas EGAP - Exposições Gerais de Artes Plásticas[233], e realizavam desde há algum tempo obras "integradas". É sensivelmente nesta altura que ambos executam os anteriormente citados painéis em betão aparente para as torres da equipa de Nuno Teotónio Pereira, em Olivais Norte, por exemplo.

Excetuando esta última experiência, contemporânea do trabalho desenvolvido em Olivais Sul, os seus anteriores ensaios de integração pertenciam a universos bem distantes da habitação social, correspondendo aos "motivos decorativos", ora como bens sumptuários, ora instrumentalizados com fins propagandísticos. Hotéis, cafés, restaurantes, lojas de luxo, moradias de gente abastada, mas também exposições internacionais ou projetos de monumentos de grande escala eram, paradoxalmente, as encomendas possíveis, mesmo aos arquitetos e artistas que ansiavam por se pôr ao serviço de causas sociais. Aproveitando um certo contexto de abertura por parte do regime, aqueles artistas podiam no entanto demarcar-se da estética anterior e fazer uso de uma linguagem assumidamente moderna.

Este tinha sido o caso de Jorge Vieira que, além da famosa menção honrosa num concurso promovido pelo *Institute of Contemporary Art* ao monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido[234], no âmbito da produção monumental, tinha participado com grupos escultóricos de bronze e de ferro, respetivamente, nos pavilhões de Portugal do *Comptoir Suisse* em Lausanne [1957], com projeto dos arquitetos Conceição Silva, Santa Rita e Sena da Silva; e da Exposição de Universal de Bruxelas [1958], de autoria do arquiteto Pedro Cid. Na cidade de Lisboa, além da excecional intervenção no programa artístico que acompanhou os blocos de habitação da avenida Infante Santo, Jorge Vieira tinha alguns grupos e relevos escultóricos em metal em estabelecimentos comerciais[235].

Também António Alfredo, cuja atividade profissional sempre se repartira, além da pintura e da escultura, por áreas tão diversas como a publicidade e design gráfico[236] ou a cenografia[237], tinha experiência no domínio da arte integrada na arquitetura, graças ao convite e incentivo de arquitetos amigos como António Sena da Silva, Vítor Palla, Bento de Almeida ou Eduardo de Medeiros. As obras de António Alfredo, que realizava em técnicas e suportes muito variados – desde murais a encáustica, a peças tridimensionais em ferro ou outros metais – integravam-se, de um modo geral, em edifícios relacionados com o mundo da restauração e da hotelaria[238].

Entre os dois artistas, Jorge Vieira mostrava porventura uma vocação mais monumental, atuando com à vontade isoladamente, à margem de programas utilitários como a sua carreira viria a confirmar, enquanto as intervenções de António Alfredo se caracterizavam por uma fácil diluição em contextos arquitetónicos e pela versatilidade de técnicas e materiais, mostrando o artista uma grande variedade de interesses e uma particular vocação para o trabalho de equipa.

Quando participaram na experiência de Olivais Sul, ambos os artistas tinham tido o conhecimento direto de experiências de participação de artistas em unidades residenciais em países estrangeiros. Jorge Vieira tinha frequentado em Londres a Slade School of Fine Arts em 1954, onde tinha trabalhado sob orientação de Reg Butler[239] e

Henry Moore, sensivelmente ao tempo em que este realizava os seus "Family Groups" para as *new towns* de Harlow e Stevenage.

António Alfredo, graças ao primeiro prémio ganho num concurso em que participara representando uma agência de publicidade onde trabalhava [240], tinha visitado a Dinamarca, em 1955, onde lhe foram dadas a conhecer as realizações recentes – bairros, escolas, lares para a 3ª idade – em matéria de urbanismo, arquitetura e muito especificamente, no âmbito do design de mobiliário e arranjo dos espaços interiores[241].

Corroborando o interesse que ambos tinham pelo trabalho em colaboração, Jorge Vieira e António Alfredo envolveram-se sensivelmente nesta altura, e paralelamente aos trabalhos que desenvolviam no GTH, em projetos que transcendiam a "integração da arte na arquitetura" para atingir um conceito próximo da "síntese das artes" em escala monumental.

Jorge Vieira, participaria então no projeto vencedor do concurso para a valorização plástica do maciço de amarração Norte da ponte sobre o Tejo em 1964, integrado numa equipa composta pelos arquitetos Conceição Silva, Carmo Valente, José Zúquete e pelo decorador Manuel Rodrigues[242].

António Alfredo, além da participação no concurso internacional para a valorização da Praça de S. Francisco da Califórnia [1965] em colaboração com o arquiteto Carlos Duarte[243], teria uma experiência de particular importância neste domínio. Coautor – juntamente com Francisco Figueira e Luís Rosa, seus colegas no GTH – do projeto vencedor do concurso para a Sé de Bragança [1964], terá tido um desempenho preponderante no processo de conceção formal do edifício, que nunca viria a ser concretizado[244][245].

Os artistas plásticos como designers urbanos

Para o arquiteto Carlos Duarte, a constituição deste grupo beneficiou, tal como todas as outras investigações de carácter interdisciplinar que o GTH promovia, de circunstâncias excecionais, devidas em grande parte ao entendimento do engenheiro Jorge Carvalho de Mesquita, diretor do gabinete, e cuja inquestionável reputação era como um escudo protetor perante as desconfianças da autarquia relativamente ao GTH, às suas orientações políticas e às suas opções estéticas e urbanísticas.

Graças aquele diretor, considerado particularmente compreensivo, e à autonomia com que GTH funcionava foi possível dar "*um passo em frente*", na expressão de Carlos Duarte, operando uma rutura extraordinária com o que se vinha fazendo, quer em matéria de colaboração entre arquitetos e artistas plásticos, quer no modo de conceber os espaços livres públicos. Pela primeira vez se reconhecia institucionalmente o artista e a sua formação própria como um técnico que interessava fazer participar no arranjo de espaços livres, em pé de igualdade com outros profissionais. Retirado do isolamento mítico do atelier, o artista trabalhava como projetista, integrando-se numa equipa de trabalho e o seu contributo específico era reconhecido e valorizado entre pares.

> "*Éramos um conjunto de especialistas, vários especialistas que funcionavam à volta de um programa e o programa desenvolvia-se com uma certa naturalidade. Por exemplo, [relativamente aos artistas] no caso dos engenheiros era muito o mesmo […] não eram exteriores ao processo, participavam do processo. E davam opiniões da parte que lhes interessava mais e em que eram*

mais competentes e muitas vezes nós emendávamos algumas ideias iniciais em função de fatores de economia, por exemplo, de operacionalidade estrutural, etc. e coisas que iam surgindo"[246].

"*[os artistas] trabalhavam na mesma sala connosco, nas mesmas condições. Era tudo igual*"[247].

É difícil descortinar hoje as circunstâncias em que surgiu a ideia de convidar os artistas para trabalhar nestas condições. O arquiteto Carlos Duarte, um dos responsáveis pelo plano de urbanização, e diretor do grupo de trabalho incumbido do "arranjo dos espaços livres", foi certamente um dos protagonistas nesse processo.

"*Eu é que tive a ideia e consegui convencer a direção do GTH a fazer isso, porque de qualquer maneira tinha de pedir autorização, dado que era uma despesa suplementar […] A ideia propriamente partiu de mim, pelas experiências que eu conheci em Londres e noutros sítios*"[248].

Tendo embora participado no projeto do hotel Ritz, do arquiteto Pardal Monteiro - considerado um exemplo fracassado no plano da integração das artes na arquitetura[249] - o arquiteto Carlos Duarte permanecia muito sensível a essa problemática, não deixando de divulgar exemplos nacionais e estrangeiros de colaboração entre artistas e arquitetos na revista Arquitectura, de que era diretor oculto, por razões políticas[250].

É provável que as várias viagens realizadas - designadamente a países como Suécia, França, Inglaterra, Dinamarca, Alemanha Federal, Suíça e Itália[251] - contribuíssem para essa viragem no seu modo de entender o espaço público e a consciência de uma necessária mudança no modo de o conceber e projetar. A participação de Carlos Duarte numa mesa redonda sobre a "Colaboração entre artistas plásticos"[252], realizada em 1966, na fase final da experiência de arranjo dos espaços livres de Olivais Sul, revela uma postura demarcada dos seus colegas arquitetos, em particular da de Pedro Vieira de Almeida, no assumido respeito pela contribuição dos artistas e na apologia da sua participação. Revela, por outro lado, o seu entusiasmo pelo surgimento do *urban design*, como a disciplina vocacionada para o desenho do espaço urbano[253].

Cabe destacar também, nesta mesma ocasião, o depoimento do arquiteto Leopoldo C. Almeida, que era aliás o autor das quatro questões estruturantes do debate, vagamente contornadas pelos participantes. As intervenções de Carlos Duarte e Leopoldo C. Almeida são sintomáticos de uma nova tomada de consciência em direção ao espaço urbano e à necessidade de novos profissionais para o seu desenho. E é interessante constatar como nestes discursos sobre o *urban design* a figura do artista está particularmente presente.

Leopoldo C. Almeida, por exemplo, define *urban design* como "*o novo campo de atuação e de colaboração dos artistas ao nível da 'arte urbana'*", sendo o *urban designer*, o "artista novo" por aparecer:

"[o] artista que não será exactamente escultor, nem pintor, nem arquiteto, mas que, vindo de um destes horizontes, se transformou e que não será agora nada disso. Passará a ser um artista ligado a organizações de espaços com problemas que (...) me parecem transcender a escala arquitetónica

a que o arquiteto está habituado. Pode, sim, vir o novo artista mais naturalmente do horizonte da arquitetura. Pode acontecer. Mas não vejo, realmente, que um organizador dos espaços urbanos, por vezes de grandes dimensões como é o caso, por exemplo, da organização de determinados orgãos que respondem a necessidades muito actuais ('auto-estradas','parkways') organismos portanto ligados a problemas de movimento, de deslocações em massa muito rápidas e a uma leitura muito rápida de símbolos e de signos, não vejo realmente que um organizador desse tipo incida sobre matéria especificamente arquitetónica, ou especificamente pictórica ou escultórica"[254].

Enquanto Leopoldo C. de Almeida fazia a apologia do *urban designer*, entendido como "*artista novo*" em gestação na sociedade atual, Carlos Duarte recentrava a questão no âmbito disciplinar da arquitetura e do urbanismo, reservando no entanto um lugar especial para a participação artística. Salientando que esta atenção ao espaço não edificado estava ausente das abordagens anteriores - quer da arquitetura tradicional, quer da arquitetura moderna racionalista ou mesmo da leitura de espaço que fazia Bruno Zevi, o máximo defensor da arquitetura dita "orgânica" - Carlos Duarte subdividia e elencava as novas áreas de intervenção dos urbanistas, ou profissionais do planeamento:

"*A acentuação dos valores espaciais prolonga-se pois a toda uma nova conceção de urbanismo. Hoje em dia nós estamos perante uma visão diversa do que pode ser esse espaço urbano e estamos também perante a necessidade de um tipo novo de técnicos, neste caso de arquitetos, capazes de trabalhar nos problemas da cidade. Podemos considerar que, sob este aspeto, existem três técnicos ou arquitetos diferentes: aqueles que são urbanistas e dedicam-se ao planeamento global, aqueles que são simplesmente técnicos do planeamento e que, embora conscientes dos problemas do urbanismo, trabalham como tradicionalmente os arquitetos o vêm fazendo, projectando e construindo edifícios, e uma terceira categoria até certo ponto nova, a de arquitetos-urbanistas, que traduzem em forma já, em organização do espaço e em volume os dados fornecidos pelo urbanista, pelo técnico de planeamento. É neste campo, justamente, ma ação deste planeamento da micro escala do urbanismo que eu vejo uma grande possibilidade, a mais direta, de colaboração com os artistas plásticos e particularmente com os escultores*.

(...)

Estamos, de facto, perante uma visão nova, perante uma redescoberta e acentuação de determinados aspetos da atividade do arquiteto. Estes aspetos, quanto a mim, podem trazer um diálogo novo, cheio de promessas, numa colaboração do arquiteto com os artistas plásticos e, dentro desses, com os escultores"[255]

Era nesse patamar de intervenção até certo ponto "novo", o dos arquitetos-urbanistas, na "*micro escala do urbanismo"*- subentendido como o campo do *urban design* - que os artistas podiam e deviam intervir. Esta integração do artista num momento de planeamento próximo da conceção definitiva dos locais pode reportar-se claramente à experiência de Olivais Sul. Interessa salientar que na argumentação de Carlos Duarte a participação dos artistas estava enquadrada no processo de planeamento como um

dado adquirido. E, muito significativamente, esta participação dos artistas era formulada pelo arquiteto como alargada ao espaço da cidade e não exclusivamente centrada num diálogo com a arquitetura.

> "*Hoje surge-nos e duma forma premente, incisiva, o problema da colaboração dos artistas na cidade*"[256].

Informado e atento às novas formas da participação dos artistas, Carlos Duarte tinha, por outro lado um panorama das várias experiências contemporâneas de participação artística em espaços públicos em países europeus, das quais já pudera tirar conclusões. Por exemplo, referindo-se à rede de parques infantis previstos no Plano Diretor de Estocolmo de 1952, de Sven Markelius, conhecidos pelas suas esculturas lúdicas, de que talvez fosse exemplo maior o famoso *Ägget* (Ovo), de Egon Møller-Nielsen, [imagens 5] dizia Carlos Duarte:

> "*...é frequente encontrar nestes parques esculturas abstractas por vezes de autoria de conhecidos artistas suecos. Estas esculturas são simultâneamente elementos decorativos e funcionais, e - como pudemos observar - gozam do favor da petizada. Mesmo assim, o seu desenho pareceu-nos em muitos casos pouco apropriado ao fim em vista e a sua presença plástica de formas puras algo insólita e desajustada no pano de fundo das sebes e do equipamento de toros de madeira*" [257].

Os exemplos que dá na referida mesa redonda - uma experiência de colaboração na produção de uma unidade habitacional e o trabalho de um escultor-arquiteto - e os aspetos que nela salienta podem talvez tomar-se como o horizonte das experiências de Olivais Sul.

Tratava-se, em primeiro lugar, do processo de colaboração entre dois arquitetos - Frank Dickson e Peter Daniel - e o pintor Vitor Pasmore, na conceção do núcleo habitacional de Pieterlee New Town, "*onde foi dado a estes três autores uma completa liberdade de conceção*" e não tendo nenhum deles à partida "*...a menor ideia sobre a forma como essa colaboração iria decorrer*"[258]. [imagens 8]

Era também a obra do escultor-arquiteto suíço Walter Förderer, que "*talvez menos sobrecarregado com conhecimentos técnicos, mais livre na expressão das suas obras, é provável que tenha sido uma das pessoas que mais contribuíram para esta coisa de que hoje muito falamos e que podemos designar por escultura arquitetónica*". Em relação à obra de Förderer, Carlos Duarte acentuava dois aspetos: "*a importância crescente que vem tomando a participação do escultor, nos últimos anos, na sua colaboração com o arquiteto*" e "*a forma original como essa contribuição se tem manifestado, bem como a situação histórica que permite e que comanda até essa colaboração*"[259].

E, generalizando, falava em termos aplicáveis, como se verá, à experiência desenrolada em Olivais Sul:

"*Parece-me que nós estamos já longe do tempo em que apenas se pedia ao escultor para fazer uma escultura. O que nós estamos a assistir é a qualquer coisa de tão vital como o que aconteceu no caso de escultores (...) que, partindo de certas preocupações espaciais dominantes em muitos artistas desde século - e neste caso dos escultores, viria a propósito citar a obra dum Henry Moore, duma Bárbara Hepworth, dum Pevsner e de tantos outros em que esses valores são mais claramente aprofundados - se interessaram progressivamente por essa outra forma de domínio espacial que é a arquitetura*"[260]

Demarcando-se dos seus pares, Carlos Duarte evidenciava efetivamente uma compreensão outra dos processos de colaboração, justificando-os a partir das próprias lógicas da escultura moderna. Inquirido recentemente sobre eventuais referências em matéria de colaboração "integrada" entre arquitetos e artistas para a experiência de Olivais Sul, o arquiteto acrescenta à pequena lista referida, as obras de reconstrução da cidade de Roterdão, onde tinha participado o escultor Ossip Zadkine, e refere ainda casos de colaboração integrada em Inglaterra – em Londres, com os trabalhos do LCC - London County Council e na *new town* escocesa de Cumbernauld – e finalmente na Suécia, onde no âmbito do plano de Estocolmo[261] se tinham edificado as famosas cidades modelo de Vallingby e Färsta.

No entanto, a impressão que guarda hoje Carlos Duarte é a de que, de um modo geral, estas seriam obras de colaboração realizadas em moldes diferentes da experiência de Olivais Sul.

"*Não penso que [os artistas] fossem, como no nosso caso, integrados diretamente dentro dos organismos. Penso que eram mais pessoas que trabalhavam por fora, mas colaboravam normalmente com eles, era um pouco diferente. Nós, de certo modo, avançámos, demos um passo*"[262].

"*A colaboração integrada – que foi uma coisa que naquela altura se falou muito e essa foi uma das razões porque nós tentámos esta experiência – não havia. Em Portugal não havia de certeza absoluta*"[263].

A colaboração entre arquitetos e artistas plásticos "*verdadeiramente integrada*" na conceção dos espaços públicos que em Olivais Sul se propunha parecia ser inédita no contexto português, onde todas as experiências de "integração" das obras de arte se faziam quase sempre no âmbito da arquitetura (excetuando casos de obras monumentais) e onde geralmente se compartimentava o momento da conceção arquitetónica e o momento da intervenção artística.

Uma colaboração "verdadeiramente integrada"

Terá sido na determinação em pôr em prática uma colaboração "*verdadeiramente integrada*" – num contexto particular como o GTH em que já se privilegiava a investigação interdisciplinar como método de trabalho – que radicou este ensaio singular em vários níveis. Singular, não apenas pelo facto já referido de o projeto de espaços livres decorrer de um trabalho de equipa, onde se integravam artistas em

igualdade de circunstâncias com outros técnicos, mas também, e em particular, porque aos artistas não eram exigidas obras de pintura ou escultura no sentido tradicional do termo, mas sim o "*contributo da sua sensibilidade*".

> "*...[os artistas] não entraram naquela equipe vasta de arquitetos e engenheiros, propriamente para fazerem pintura, escultura ou jardins. Eles eram postos ali como, digamos, "elementos de provocação" na sua área muito particular e aquilo que ia surgindo ao longo do trabalho do Plano de Urbanização, aqui e ali, era feito com a colaboração deles. Ou porque eu me lembrava, ou porque eles se lembravam, éramos todos colaboradores. Aconteceu uma coisa também importante, é que éramos todos amigos, o que facilitava muito daquele processo. Portanto, eles entraram naquele processo não propriamente por serem artistas, mas porque eram pessoas de uma extrema sensibilidade, interessados no processo de construção dos Olivais e que iriam descobrindo as suas próprias capacidades e os seus desejos. Iriam exprimindo desejos de fazer coisas e foi isso que aconteceu. Eles realmente funcionaram, como você pode ver indo lá, não propriamente como pintores que iriam fazer azulejos, murais, etc. ou escultores que iam fazer esculturas e distribui-las um pouco pela aquela área, mas fundamentalmente como projetistas*"[264].

> "*[a experiência dos Olivais] é um caso extremo, é um caso limite e já nem é dizer aos artistas plásticos para fazerem artes próprias. É para traduzirem as suas capacidades e a sua visão pessoal na construção da cidade, nos espaços da cidade. Este é um caso que eu penso que não se repetiu. Não conheço mais nenhum caso, porque realmente aqui a preocupação e intenção foram de outro tipo*"[265].

O entendimento quanto ao papel dos artistas num processo de colaboração foi absolutamente inédito em Portugal na altura – e eventualmente ainda hoje[266]. Como se depreende do testemunho de Carlos Duarte, na conceção dos espaços livres de Olivais Sul, os artistas – em particular Jorge Vieira e António Alfredo, uma vez que Joaquim Rodrigo era funcionário da CML – não tinham tarefas específicas, locais pré-definidos para intervir, nem estavam necessariamente incumbidos de fazer pintura ou escultura. Eram técnicos especiais, de grande sensibilidade, a quem era dada liberdade para "*irem encontrando*", no desenrolar do trabalho do plano de urbanização e nos arranjos de espaços livres, as situações onde sentiam que podiam dar o seu contributo específico. Para mais, este contributo podia também assumir várias manifestações.

As premissas da participação de Jorge Vieira e António Alfredo revelavam, desde logo, uma compreensão profunda do que poderia ser um exercício de criação artística colaboração no processo de desenho da cidade. Mantendo-se em aberto os locais que podiam cativar o interesse dos artistas, era-lhes dada uma relativa liberdade de criação e os seus limites de intervenção eram principalmente os da exequibilidade técnica, aferida em permanente diálogo e interação com os outros projetistas.

Por outro lado, o resultado da participação dos artistas não se limitava à intervenção mais ou menos cristalizada em intervenções concretas. A contribuição dos artistas – tal como a dos demais técnicos, aliás – passava muitas vezes pela participação no debate,

que surgia espontaneamente no decorrer do trabalho de equipa e tomava a forma da sugestão capaz de influenciar o rumo das decisões tomadas coletivamente.

Pela primeira vez, o trabalho dos artistas acompanhava de perto e de "dentro" o próprio processo de conformação e definição do espaço da cidade. Aqui, os artistas não chegavam no último momento para realizar uma obra, participavam desde o início do processo, intervindo nas fases iniciais de organização do espaço.

Como recorda Carlos Duarte, os artistas desempenhavam na equipa um papel muito importante:

> "*[os artistas] foram colaboradores preciosos para isto, porque muitas coisas não estão escritas nem estão feitas. Foram ditas e a participação na discussão dos problemas, etc., foi uma coisa preciosa*"[267].

A interação entre os vários projetistas - artistas, arquitetos, engenheiros, etc. - era fluida e espontânea. A carga autoral tradicionalmente associada à criação artística dissolvia-se num processo com várias autorias. Muitas das peças desenhadas não estão assinadas pelos artistas, embora se possa adivinhar a sua participação. O contributo dos artistas diluía-se no processo de trabalho e traduzia-se em obras que, por sua vez, impregnavam o próprio espaço.

Neste processo de discussão conjunta de ideias e soluções, num ambiente descrito como "*muito bom, francamente bom*", sem "*grandes formalismos*" [268], não terá sido um facto irrelevante a amizade que unia os membros da equipa. Os artistas convidados para trabalhar em Olivais Sul eram amigos dos arquitetos que sugeriram a sua contratação (ao que parece, António Alfredo era amigo de Carlos Duarte e Jorge Vieira, de Rui Paula[269]), como quase sempre acontecia em situações de colaboração entre arquitetos e artistas plásticos. A amizade facilitava não apenas o entendimento entre todos no momento do trabalho, mas teria sido também o elo de ligação que previamente garantira a entrada dos artistas na equipa.

Sugerida a participação dos artistas no projeto e aceite a ideia pela direção, por ser "*diferente e original*" [270], não houve dificuldade em convencer a presidência da Câmara das vantagens desta inovação. Como se referiu, o engenheiro Jorge Carvalho de Mesquita, diretor do GTH, gozava de toda a confiança e as suas propostas eram geralmente aceites superiormente, embora pontualmente tivesse de "*contornar dificuldades*", como por exemplo neste caso, na forma como se justificou em termos administrativos, a contratação de Jorge Vieira [271].

Relação contratual

Se Joaquim Rodrigo, embora trabalhando noutro departamento[272], já pertencia aos quadros da CML, António Alfredo e Jorge Vieira integraram o GTH no início de 1963. Tinham sido contratados no regime de prestação eventual de serviços[273] e equiparados os seus vencimentos aos dos muitos arquitetos que estavam, em termos administrativos, nas mesmas circunstâncias.

Jorge Vieira[274] seria afastado ao fim de algum tempo por razões políticas[275] mas António Alfredo participou demoradamente no projeto. Contratado na categoria de "*pintor-arte*" – também referido como artista plástico – para "*colaborar no Gabinete Técnico de Habitação, nos estudos e projetos dos jardins recreios infantis e zonas de convívio previstos nos Planos Habitacionais em execução do Decreto-lei nº 42454*", terá trabalhado no Gabinete de 1963 até ao fim de 1966[276].

Os dois artistas, com obrigações fixas e subordinados a um horário de trabalho como qualquer outro técnico contratado no mesmo regime, integraram assim a equipa de espaços livres, enquanto Joaquim Rodrigo mantinha a sua colaboração como engenheiro silvicultor.

> "*...tudo isto funcionava numa mesma sala, numa sala grande, onde todos nós conversávamos*"[277].

A equipa de espaços livres desenvolvia o seu trabalho lado a lado com todos os outros membros do GTH, num mesmo espaço onde se interagia com grande naturalidade.

Metodologia de trabalho

Como se referiu, procurava-se que a metodologia seguida no grupo de trabalho de espaços livres fosse verdadeiramente "integrada", ou próxima de conceitos recentes de interdisciplinaridade. Em cada projeto os vários técnicos – engenheiros, arquitetos, paisagistas, artistas, etc. – opinavam dentro das áreas da sua competência, interagindo com os demais, e dando achegas à medida em que iam surgindo os problemas. Alguém – normalmente um arquiteto, ou um desenhador – formalizava os projetos de arranjo de espaços livres, embora estes resultassem na verdade de um trabalho conjunto, largamente participado.

> "*Onde é que a coisa começava e acabava, a participação dos artistas plásticos? Não é fácil dizer. Quer dizer, "dizer" até é fácil. De facto, [a participação dos artistas plásticos] passava-se na própria progressão do trabalho. Por exemplo, projetar a existência de uma praça era já "fazê-lo" com os artistas plásticos*"[278].

A participação dos artistas, como verdadeiros "*organizadores do espaço*" acontecia assim, espontaneamente, em todos os projetos do grupo de trabalho, onde "*as ideias surgiam muito a nível coletivo*" [279]. Todavia, os artistas detinham-se naturalmente em determinadas áreas do plano, que trabalhavam com mais detalhe e empenho. As suas contribuições tomavam forma mais palpável nos espaços verdes ou "duros", que coincidiam geralmente com áreas destinadas, no plano de urbanização, a usos específicos, como os espaços envolventes dos núcleos comerciais diários, espaços para o convívio dos moradores, ou as áreas de recreio para crianças de várias faixas etárias. [imagens 303-306]

Cada um dos artistas se ocupou de áreas diferentes na malha, áreas que a progressão dos trabalhos de planeamento e edificação ia deixando expectantes de tratamento adequado. Jorge Vieira e António Alfredo organizaram-se em subgrupos com outros

elementos da equipa e dedicaram-se ao desenho desses recintos, que abordaram de forma global. Estes dois artistas projetaram intervenções variadas, que iam da conceção de esculturas, ao desenho de pavimentos e de murais. Muitas vezes as obras que concebiam desafiavam os rótulos imediatos, por estarem no limite entre mobiliário urbano e escultura. Juntamente com outros técnicos, intervinham ainda na própria modelação dos terrenos, que por vezes trataram como matéria da intervenção plástica. [imagens 305; 306]

Em cada um destes espaços o trabalho dos artistas aproximava-se, na medida do possível, do que o próprio António Alfredo descreveria como obra de arte integrada num espaço. Procurava-se "*uma unidade de Criação Artística*" entre o espaço por definido pela obra e o espaço que a envolve.

> "*… pode criar-se uma escultura para um sítio determinado, criando simultaneamente o enquadramento espacial desse sítio, sendo simultânea a criação do espaço envolvente e o espaço escultura, constituindo-se relações que se definem mutuamente. Este […] caso é, quanto a mim, um caso de Arte Integrada, Integrada num Espaço*"[280].

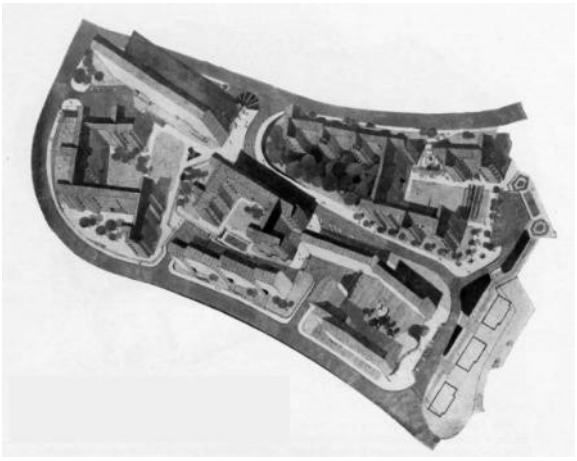
Tratava-se, assim, de uma abordagem do espaço enquanto um todo contínuo. Contudo, para passar à fase de execução, quer o trabalho de Jorge Vieira, quer o trabalho de António Alfredo requeriam a retificação e a viabilização técnica por parte dos arquitetos. Como recorda o arquiteto Carlos Duarte, os artistas eram "*projetistas muito particulares*", cujo trabalho tinha necessariamente de ser acompanhado por outros técnicos.

> "*Tudo isso que ia aparecendo e em que eles tinham gosto e interesse em colaborar era feito, não só por eles, que não eram capazes de desenhar rigorosamente e tornar aquilo um projeto viável para construção, claro, mas o trabalho deles era completado sempre por um ou dois arquitetos que iam intervindo ao nível das suas capacidades, produzindo desenhos que depois iam ser utilizados na obra*"[281].

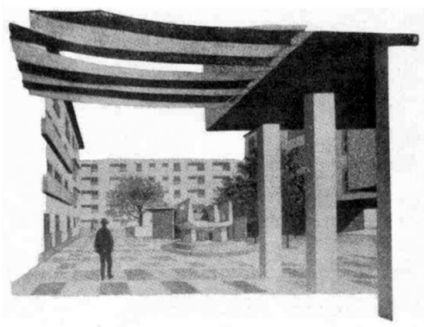
Os artistas serviam-se dos meios de expressão que lhes eram familiares. As ideias que propunham para os espaços, visando a sua organização, "*animação*" ou "*vitalização*", eram simplesmente materializadas através de perspetivas, de desenhos à mão levantada e de "*montanhas de maquetes*" de trabalho[282] com que iam experimentando soluções.

> "*[Os artistas faziam] o desenho, a perspetiva espacial, num determinado conjunto, de peças que eles imaginavam que podiam ser feitas – e que às vezes não podiam, diga-se de passagem – quer dizer, no fundo eram as ideias consubstanciadas em desenhos livres, que eles iam realizando*"[283].

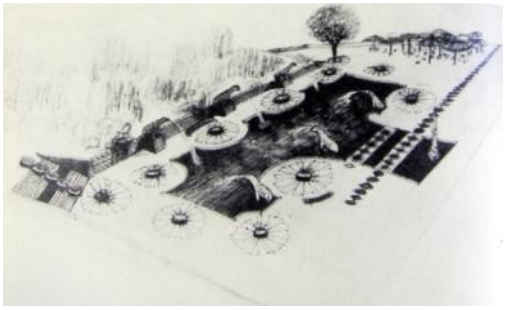
> "*[…] eles, de facto, de um modo geral, só faziam perspetivas, desenhos livres à mão*



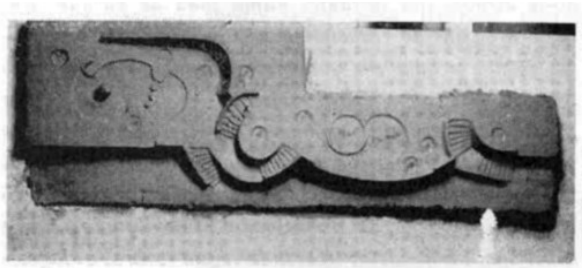
303



304



305



306

imagens 303 | António Alfredo (?) estudo de "*ordenação paisagística*" Célula B - zona Sul
imagens 304 | António Alfredo, praça na proximidade de núcleo comercial local – Célula B, zona centro (não realizado)
imagens 305 | António Alfredo, praça com núcleo comercial; jardim urbano (não realizado)
imagens 306 | António Alfredo, maquete em barro de miradouro (não realizado)

> *levantada (risos). Faziam desenhos (imitando a voz dos artistas) "isto era giro e tal…" e o arquiteto e os desenhadores e nalguns casos os engenheiros que trabalhavam com eles iam reduzindo aquilo depois a peças desenhadas*"[284].

A imaginação, a inventividade dos artistas, que desconheciam muitas vezes os limites de exequibilidade das suas propostas, era absorvida num trabalho criativo que terá sido um percurso de descoberta para todos os técnicos. Tratava-se de encontrar o lugar possível para a contribuição de cada um numa forma de trabalhar absolutamente nova.

Em jeito de balanço da experiência, o arquiteto Carlos Duarte recorda que os artistas "*participaram com muito entusiasmo […] muito ativamente, muito entusiasticamente, muito competentemente*" [285]. De entre os três artistas, Carlos Duarte destaca hoje António Alfredo, que permaneceu cerca de quatro anos na equipa, colaborando nos arranjos de espaços livres e nos espaços escolares, vindo inclusivamente a trabalhar para Chelas[286]. António Alfredo terá sido, porventura, o artista mais ativo e entusiasmado no projeto[287].

> "*A pessoa que eu via com mais vocação e mais empenhada era, de facto, o António Alfredo. O António Alfredo tinha mesmo esse interesse nos problemas urbanos (…) Era assim já um empenhamento doutro tipo*"[288].

Este interesse e empenho é corroborado por Leonor Sena, que recorda que o artista tinha um grande prazer nos projetos dos Olivais, onde trabalhava num ambiente de amizade, camaradagem e grande entendimento intelectual [289]. António Alfredo desenvolveu também alguma reflexão sobre a questão do desenho de espaços livres e dos problemas da integração paralelamente à sua experiência prática[290].

Seguindo uma linha de argumentação e um otimismo muito semelhantes aos dos defensores da moderna síntese das artes (nos CIAM, por exemplo) António Alfredo debruçou-se sobre o papel da arte e a sua relação com o espaço construído na sociedade presente e futura, que, segundo ele, deveriam remediar os males de uma excessiva tecnicização e mecanização.

António Alfredo definia a integração das artes – quando "*os três artistas intervêm com uma só consciência*" ou quando o "*arquiteto, em si mesmo, contenha as qualidades do pintor e do escultor*"– como a consequência natural de estados de civilização avançados.

Na impossibilidade de se reunirem as condições necessárias a que essa integração pudesse acontecer, António Alfredo procurava sistematizar as formas possíveis de arte integrada no momento presente: ou como elemento exógeno embora integrado no suporte arquitetónico, ou como elemento intrínseco, integrado, não na arquitetura, mas no espaço.

A primeira forma de integração, subordinada à arquitetura, estaria para o pintor mais próxima da cenografia. A segunda, a integração da arte no espaço, seria a forma possível e desejável deste trabalho conjunto, materializada na experiência de Olivais Sul. O alargamento do âmbito de intervenção do artista ao domínio urbano e a ênfase na liberdade de criação, aspetos também defendidos por Carlos Duarte noutros termos,

são preconizados como prática futura, própria de um avanço civilizacional, de que António Alfredo acreditava encontrar indícios auspiciosos.

> "*Um fenómeno novo na História Moderna, característico dos nossos dias, permite-me, ao analisá-lo, supor com certo otimismo, a integração da atividade artística na vida normal das sociedades do futuro próximo.*
>
> *Chama-se esse fenómeno, URBANIZAÇÃO*[291].
>
> *(…)*
>
> *O urbanista, ao planear a cidade satélite, procura dar resposta a um conjunto de necessidades do homem de hoje, e também prever para o futuro próximo, as suas novas necessidades.*
>
> *Nas necessidades de hoje devemos já considerar as necessidades de gozo estético. É uma necessidade tão séria como a criação de parques infantis ou outra qualquer.*
>
> *A criação artística, sendo necessária, encontra grandes espaços para se expandir, formas variadas para se exercer*"[292].

Acreditava António Alfredo que os artistas estariam futuramente entre os vários agentes convocados pelos urbanistas para dar forma às novas cidades e bairros em construção pelo mundo fora. A contribuição do artista situar-se-ia no entanto num plano diferente do dos outros técnicos: o plano psíquico, "*o forno onde se cozinha a criação*"[293].

> "*...quando nós verificamos (...) que os artistas criadores, precisamente por se situarem no que mais de profundo há no psíquico, ou melhor, porque não na própria alma dos homens, se caracterizam pela sua disponibilidade, isso parece-me um recurso de uma força e duma vitalidade espantosa para, quase como nas crenças religiosas, saltar do finito para o infinito sem transições. (...) o artista tem de programar (...) e programação é até sonho, é fantasia, é realização da alma humana na cidade, num plasma, um plasma de humanismo na cidade*"[294].

A arte seria um "*suplemento de alma*" no espaço construído, não podendo ser substituída, nem substituir-se, às racionais técnicas de planeamento ou recolha de dados que conhecia da experiência do GTH, como ironicamente descrevia:

> "*Hoje (...) eu tenho verificado que um grande número de arquitetos diplomados se entregaram ao trabalho de recolha de dados. Verifiquei até que um arquiteto estava fazendo pontinhos numa pauta graduada. Isto passou-se durante 15 dias; durante 15 dias ele esteve a fazer pontinhos. É um trabalho de recolha de dados. É provável que a técnica nos possibilite outras formas menos primárias de recolher dados. Esta recolha de dados pode ser tão exaustiva quanto as possibilidades que tenhamos de o fazer. Há que não confundir de maneira nenhuma nem isto com o planejamento, nem isto com osmose na conceção do espaço que existe na pintura, na escultura e na arquitetura. Há um ponto em que essa osmose se dá, isto ainda no plano prático, ou melhor, na possibilidade de um entendimento prático das várias disciplinas. Mas há um ponto que me*

parece mais importante para além do entendimento do que é o planejamento e que é o suplemento de alma e isso só é possível... com a conexão dos vários espíritos, das várias aptidões e das várias disponibilidades de alma"[295].

A sua visão da participação do artista na cidade transcendia em muito o simples acrescentar de uma intervenção ao espaço. As capacidades do artista, superlativamente consideradas, deveriam garantir-lhe o papel de programador do espaço no seu sentido mais lato.

O entusiasmo de António Alfredo pela participação dos artistas na cidade, no momento final da sua participação em Olivais Sul, não esmorecera. As suas convicções transcendiam mesmo a sua própria experiência naquela unidade, mais comedida em alcance e realizações.

O trabalho dos artistas

O trabalho correspondente ao período de participação dos artistas no gabinete, reconhece-se assim nas áreas onde um certo cuidado plástico se torna mais evidente, em particular nas praças e jardins das células B e C, com os seus desenhos individualizados de pavimento, com elementos de mobiliário urbano por vezes tratados de forma quase escultórica. [tabela geral de obras 190-193] A participação de Jorge Vieira parece assim cingir-se à célula B, e a de António Alfredo, mais demorada, parece acontecer quer na célula B, quer na C[296]. Como se referiu, nem todos os projetos relativos a esses espaços estão assinados pelos artistas, o que pode revelar um saudável desinteresse na reivindicação autoral do projeto, ou a sintonia de motivações e linguagens entre artistas e outros membros da equipa, aliada ao próprio método de trabalho plural e participado.

Deve reconhecer-se que, pese embora a vastidão dos espaços livres em Olivais Sul, o esmero no seu desenho era um objetivo comum da equipa. Sente-se a este respeito uma atenção permanente e intencional, por exemplo no já referido cuidado com que se distribuíram em muitos locais, elementos lúdicos ou pequenos jogos da macaca inseridos no pavimento. No amplo plano verde, já tão criticado pela indefinição e ausência de desenho urbano, existe no entanto essa preocupação nos pequenos detalhes. São as escadas que resolvem transições entre espaços de cota diferente, são os inúmeros e variados elementos de mobiliário urbano, é o cuidado no espaço que envolve cada um dos edifícios, etc.

As intervenções em que a participação dos artistas é mais evidente são naturalmente aquelas que têm uma presença visual mais assumida. No entanto, os artistas eram agentes, entre outros, do cumprimento do plano de urbanização no domínio dos espaços livres, esse programa racional e lógico, que visava dar resposta a necessidades consideradas objetivas da população. Em conjunto com a equipa, intervinham com uma missão específica, em espaços com usos pré-definidos pelo plano de urbanização. As palavras de António Alfredo são, uma vez mais, elucidativas do seu modo de entender a participação artística:

"*Ao planejar uma urbanização, o urbanista procura dar resposta às necessidades vitais de um conjunto humano, acabando por formar um conceito de homem e de homem em sociedade. O artista, informado desse conceito, enquadra-se nele, sentindo que a expressão do seu particular psíquico interessa àquele conjunto, é parte integrante da realização concreta de um conceito de homem e de homem em sociedade.*

Assim os pintores, escultores e arquitetos reúnem-se de novo juntos no mesmo local de trabalho, concebendo juntos a cidade nova, duma sociedade que juntos imaginaram"[297].

A missão dos artistas seria a de contribuir com a sua sensibilidade para tornar esses espaços mais belos, mais agradáveis, diferenciados, únicos.

"*A sua intervenção era "a intervenção da criação, da imaginação, duma visão diferente dos arquitetos do que era o processo de animação daquelas zonas*"[298].

Se este era o fundamento da participação dos artistas em Olivais Sul, a realização dos seus projetos esbarrou com impedimentos de vária ordem, de entre os quais o fator económico seria o maior. Na CML, responsável pela construção e manutenção espaços livres, não haveria meios financeiros suficientes, ou faltaria sensibilidade para reconhecer a sua importância.

Apesar de todos os esforços nesse sentido, o arranjo de espaços livres não acompanhou imediatamente a construção dos edifícios como os técnicos desejavam[299], além de que muito do que foi projetado não chegou nunca a realizar-se. Ou por falta de meios, ou pela incompreensão das entidades construtoras, muito do que se projetava ia ficando no papel. António Alfredo, que continuou a colaborar com o gabinete desde a saída de Jorge Vieira, ainda terá acompanhado a realização de alguns dos seus projetos, que no entanto nunca se cumpriam na totalidade.

A passagem do tempo fez com que sobreviesse algum desgaste e desilusão entre os artistas.

"*Quer dizer, eles sentiam um pouco que aquilo, apesar de tudo, não era o seu trabalho. Era um bocado isto. Sentiam, o Jorge Vieira, claramente. O Joaquim Rodrigo não, sempre se adaptou porque funcionava em dois registos. O António Alfredo trabalhou bastante tempo, e foi o que fez mais coisas. […] Havia várias razões, estava um pouco cansado e isso é um fator que nós temos de ter em consideração: o cansaço*"[300].

Também um certo sentimento de desgaste levaria mais tarde outros arquitetos, entre os quais Carlos Duarte, a deixar a equipa. O entusiasmo com que o processo tinha arrancado esmorecia nos seus primeiros defensores e a participação dos artistas acabou por ficar confinada aos pequenos espaços de centralidade local correspondentes ao patamar básico (o primeiro escalão, grupo residencial), uma vez que, durante os anos em que estiveram na equipa, apenas se construiu habitação.

A contribuição ainda hoje mais visível é a de António Alfredo, nos espaços livres de proximidade dos edifícios de habitação, pequenas áreas de recreio ou espaços de convívio envolvendo por vezes os núcleos comerciais locais. Depois da sua saída os espaços livres – mesmo os de maior dimensão e importância – passaram a ser exclusivamente (?) desenhados por arquitetos e arquitetos paisagistas.

A grande prioridade das entidades promotoras era, como se referiu, a construção de habitação, passando muitas vezes para segundo plano os equipamentos e o tratamento dos espaços livres. Esta falta de meios (ou este desinteresse) comprometeu em definitivo tudo o que poderia ter sido feito, maugrado as expectativas da equipa na prossecução de uma colaboração "*verdadeiramente integrada*" entre arquitetos, artistas e outros na produção do espaço público residencial.

> "*Olivais Sul foi o que foi possível fazer. Nestas coisas existe sempre um objetivo para lá das possibilidades reais e foi o que aconteceu. Nós queríamos dar um 'pulo enorme' em frente e demos simplesmente um 'pulo'*" [301].

Apesar de não cumpridos na totalidade os desígnios dos planeadores, Olivais Sul permanece, como exemplo ímpar, no tocante ao tratamento e à conceção de áreas livres no espaço residencial. Pode dizer-se que em nenhum bairro lisboeta se concebeu o espaço livre com tanto sentido plástico. Porventura pela primeira (e única) vez, houve artistas que trabalharam como designers urbanos, inseridos numa equipa interdisciplinar e em permanente diálogo com outros técnicos.

As intervenções que se descrevem e comentam seguidamente deverão ter resultado também de um trabalho conjunto, com a contribuição de outros técnicos da equipa. No entanto, nestes casos, a presença dos artistas parece ser predominante, já pela natureza das intervenções, já pelo facto de estarem efetivamente assinadas.

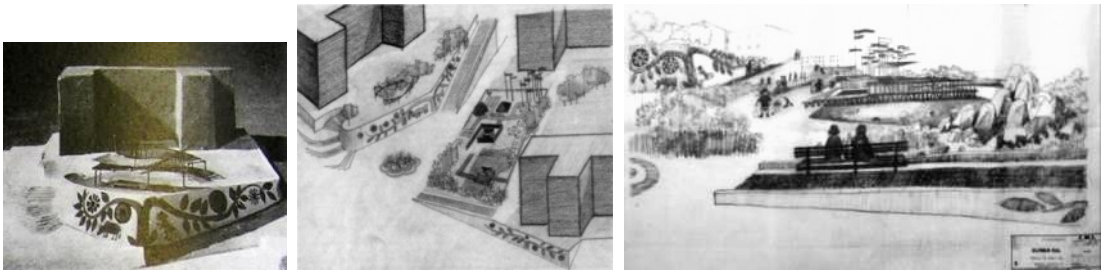
Apesar de limitada a sua intervenção a poucas áreas da malha, o grupo de trabalho dedicado ao "arranjo dos espaços livres" congregou sensibilidade, razão e imaginação, conseguiu, apesar de tudo, produzir um conjunto de espaços para as pessoas, num efetivo esforço "moderno" de integração da arte no plano da vida.

Alguns exemplos

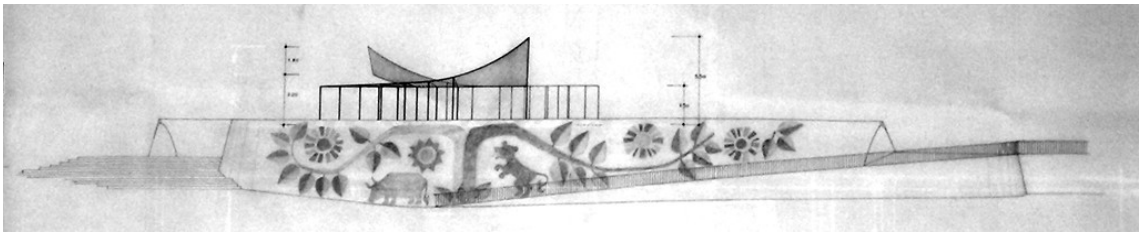
A contribuição de António Alfredo - miradouro e área de recreio equipada para crianças em idade escolar – Célula B, zona Sul [rua Cidade de João Belo, designação atual]

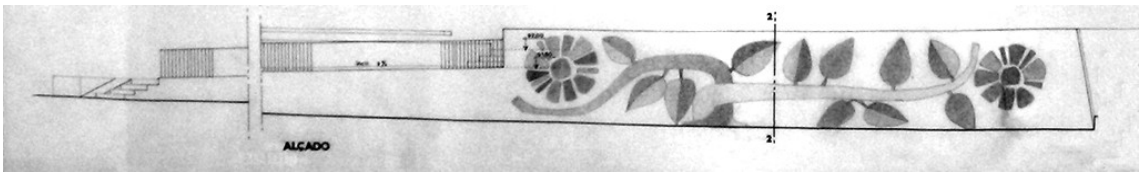
O estudo de espaços livres para a zona Sul da célula B[302], já de si previa a possibilidade de haver intervenções artísticas em vários espaços, correspondentes a áreas de recreio para crianças e a um núcleo de comércio local[303].

António Alfredo trabalhou na definição de uma dessas áreas de recreio - provavelmente o "*parque de recreio infantil experimental*" que as publicações oficiais então noticiam[304] - situada nas imediações do conjunto projetado por Vasco Croft, Justino Morais e Joaquim Cadima[305]. Na definição do local, que devia contemplar também uma

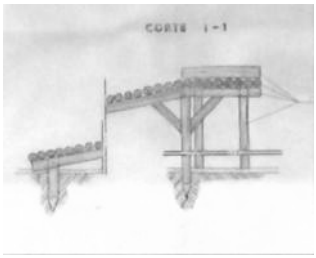


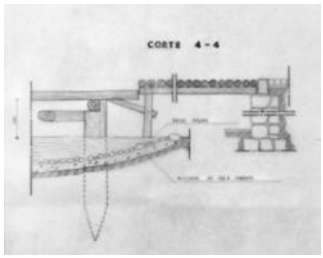
307

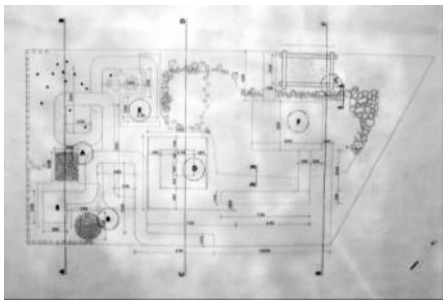




308







309

310

imagens 307 | António Alfredo, miradouro e área de recreio para crianças em idade escolar - Célula B - zona sul - maqueta de trabalho com volumes edificados, elementos de mobiliário urbano e muro de suporte com esgrafiado colorido; parque infantil — perspectiva de conjunto

imagens 308 | António Alfredo, miradouro e muros esgrafiados

imagens 309 | António Alfredo - miradouro e área de recreio para crianças em idade escolar, detalhes construtivos das palafitas e planta técnica

imagens 310 | Local estudado por António Alfredo, sem qualquer intervenção em 1969, fotografia atual

zona de convívio para adultos, António Alfredo interveio em conjunto com a equipa, estudando a própria modelação do terreno, definindo volumes, determinando pavimentos e desenhando vário mobiliário urbano especificamente para o local[306].

Este espaço, na Rua Cidade de João Belo (próximo do entroncamento com a rua Cidade de Quelimane), dividia-se entre duas zonas distintas: uma área de recreio infantil para crianças de várias faixas etárias e um miradouro, a tratar de forma semelhante. [imagens 307-310]

O miradouro situava-se num plano superior relativamente ao pequeno parque infantil, ladeando uma banda de edifícios de fachadas reentrantes. Desta plataforma elevada, sustida por altos muros de suporte, desprende-se, de um lado, uma escada espiralada, modelando o desnível de forma escultórica; de outro lado, uma simples rampa, que faz também a ligação com o plano inferior da via[307].

Sugere-se numa das peças desenhadas um pequeno lago neste plano inferior, fronteiro ao miradouro. Desenvolver-se-ia aqui a área de recreio infantil. Intervindo sobre o espaço e definindo a própria matéria com que seria realizado, António Alfredo previu para este local a reutilização de pedras encontradas nas escavações dos Olivais, além de calhau rolado, saibro e areia da praia[308]. Estes materiais seriam agenciados segundo um esquema labiríntico e intricado que gerava recantos e espaços diversificados.

Para aqui o pintor desenhou um conjunto de passadeiras ou palafitas em diferentes níveis – que compunham a referida estrutura labiríntica. Concebeu também outros elementos de mobiliário urbano, a realizar em madeira (toros de eucalipto) e ferro pintado. Várias estruturas lúdicas – adequadas a cada faixa etária – caixas de areia, bancos, escadas, mastros e bandeiras com ar festivo, povoariam o local.

Para o miradouro António Alfredo desenhou uma estrutura de bancos ondulantes cobertos com pérgulas, garantindo a sombra. Daquele plano superior poderiam os moradores adultos avistar facilmente os pequenos utentes do parque infantil.

O pintor concebeu ainda dois murais esgrafiados com motivos animais e vegetais que, inscritos nos muros, enquadrariam a intervenção, antecipando, no percurso dos utentes, a presença do parque infantil.

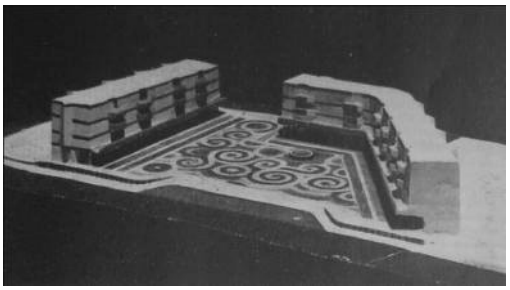
António Alfredo descreveu sucintamente este projeto:

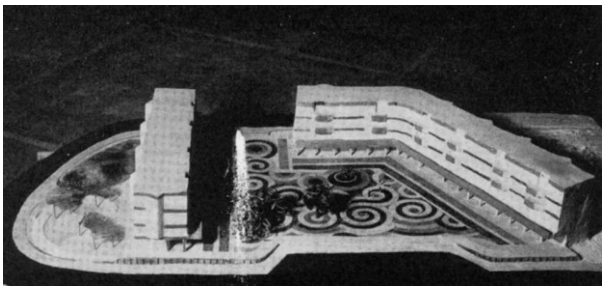
> "*A arquitetura envolvente definia rigorosamente os limites do trabalho, impondo em primeiro lugar uma rigorosa compartimentação do solo por intermédio da construção de muros de suporte e conveniente definição de quais os pavimentos duros e de quais os pavimentos moles. Em seguida havia que caracterizar o conjunto da zona, de que este muro é parte integrante, com um ambiente alegre, susceptível de convidar as pessoas a utilizarem o espaço assim criado de acordo com o fim para que é previsto*"[309].

Deste projeto apenas existe o miradouro – talvez porque seria indispensável resolver diferenças de cota – porém despojado dos bancos, da pérgola e dos murais. Um artigo sobre este conjunto residencial, publicado na revista Arquitectura em 1969 mostra como nesse ano todo o projeto de espaço público estava por realizar. A área de recreio

311

312





313

314

315

imagens 311 | António Alfredo, praça núcleo de comércio local – Célula C – zona Norte, perspetiva
imagens 312 | António Alfredo, praça núcleo de comércio local – Célula C – zona Norte, estudo de pavimento
imagens 313 | António Alfredo, praça núcleo de comércio local – Célula C – zona Norte, maquetes
imagens 314 António Alfredo, praça núcleo de comércio local – Célula C – zona Norte;pavimento,lago
imagens 315 | António Alfredo, esplanada sobre a rua do Negage- Célula C – zona Norte, perspetiva

infantil, com todas as suas estruturas lúdicas, nunca existiu no local[310].

A contribuição de António Alfredo - arranjo da praça envolvente de núcleo de comércio local – Célula C – Zona Norte, praça B[311] [praça Cidade do Luso, designação atual]

A praça Cidade do Luso foi pensada como um dos núcleos comerciais locais do bairro[312], com lojas e uma esplanada marginando a atual Rua da Cidade do Negage[313][314]. Esta foi uma das três praças da célula C em que o pintor António Alfredo, integrado na equipa de espaços livres, e trabalhando diretamente com o arquiteto Joaquim Castro, projetou em 1965[315]. É, efetivamente, um dos espaços de maior investimento plástico na malha, muito embora não se tenha concretizado o projeto na totalidade, se tenham retirado posteriormente alguns dos seus elementos originais, acrescentando-se por outro lado, uma intervenção tardia[316]. Este é também um local de grande carga simbólica, uma vez que nele se ergueu em 1966 a referida lápide comemorativa da instauração da ditadura militar e da construção de Olivais [Norte e Sul]. [tabela geral de obras 190] [imagens 311-318]

A praça Cidade do Luso abre-se sobre a rua Cidade de Moçâmedes, com que confina a Sul, e de onde se obtém um foco privilegiado de leitura do espaço. É delimitada por uma banda de edifícios dispostos em ângulo a Norte/Este e por outra, reta, a Oeste. O espaço de intervalo entre as duas bandas de edifícios, a Norte, foi considerado pelo próprio António Alfredo a "*entrada*" da praça[317]. Nos pisos térreos destes edifícios existem lojas e algumas aberturas que permitem vários trajetos de atravessamento.

A praça está num plano ligeiramente superior ao da rua Cidade de Moçâmedes, o que implica, neste lado aberto, a existência de degraus e de muros de suporte. O espaço posterior à banda de edifícios localizada a Oeste – marginando a atual rua da Cidade do Negage – era considerada uma área complementar da praça[318]. Acreditava-se que se poderia usufruir de uma vista privilegiada, pelo que se previu aí a existência de uma esplanada[319].

O tratamento formal destes dois espaços parece corroborar uma certa intenção de unidade, expressa pela continuidade ao nível do pavimento. No projeto inicial para o espaço da praça concebeu-se um pavimento com desenhos espiralados, com um padrão de repetição, formalmente rico e dinâmico, a realizar em vidraço branco e preto e tijolo de cutelo, de forte efeito gráfico quando avistado de cima ou mesmo ao plano do chão[320].

O ritmo espiralado do pavimento da praça prolongava-se nos volumes da esplanada a ela adjacente. Aqui previa-se o uso dos mesmos materiais – tijolo e vidraço – que agora se traduzia num jogo de volumes a várias alturas, como que transpondo para três dimensões o desenho do pavimento da praça. Desenvolvia-se assim um conjunto de muretes e pequenas plataformas de planta circular que serviriam de bancos.

Este espaço seria devidamente provido de iluminação, enquadrado em vegetação e coberto com pérgulas de madeira, desenhadas por António Alfredo, e que aliás se repetiam, com maior desenvolvimento formal, na praça[321]. Do arranjo destes espaços disse António Alfredo:

316

317

318

imagens 316 | António Alfredo, esplanada sobre rua do Negage, fotografia atual
imagens 317 | António Alfredo, praça Cidade do Luso, fotografia atual
imagens 318 | Lápide alusiva à "Revolução Nacional" e à urbanização de Olivais, implantada na praça Cidade do Luso, 1966

> "*Incluía-se neste estudo um dos extremos da praça adjacente à rua C onde se localizaria um café com a função também de miradouro sobre o grande parque. Procurou-se uma adequada pavimentação para a praça e a definição mais exacta das suas entradas. Escolheu-se um pavimento misto com tijolo, vidraço branco e vidraço preto. Colocou-se uma cobertura de madeira na zona de entrada para melhor a definir e modelou-se a esplanada, que também será pavimentada com tijolo e vidraço, em vários níveis de molde a permitir um certo abrigo do vento, para o que contribuirá igualmente um anteparo de vegetação arbustiva*"[322].

No seu trabalho, as preocupações de António Alfredo seriam a do desenho do pavimento, a marcação das entradas, num assumido diálogo com os volumes edificados existentes. Atento a fatores de ordem ambiental – o vento – o pintor modelava o espaço como um material plástico, talvez informado pelas características do próprio barro, material em que realizava as suas maquetas.

No espaço da praça, num dos seus cantos, uma outra intervenção no plano do chão se propunha: um lago circular embutia-se no pavimento, seguindo os desenhos deste. Modelando o chão, escavou-se um espaço de grande diâmetro, gerando uma plataforma em cota inferior, de onde se erguia o lago, rematado com um paramento de "*tijolo ao cutelo*". Em torno deste, dispunham-se oito elementos paralelepipédicos fixos que cumpririam, talvez poeticamente, a função de bancos.

A intervenção de António Alfredo no espaço da Praça Cidade do Luso propunha-se assim como uma obra de arte integrada no espaço, num processo "*em que o artista se apropria do Espaço como coisa sua*"[323].

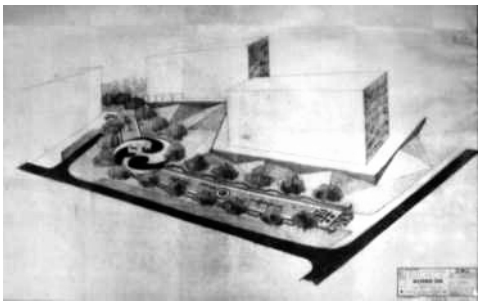
O projeto de António Alfredo só parcialmente se concretizou. A esplanada e o pavimento desenhado foram efetivamente construídos. embora com algumas alterações. No pavimento da praça substituiu-se o tijolo por calcário rosa, mantendo embora a riqueza cromática do projeto inicial. O tijolo reservou-se apenas para a esplanada, para delimitar as caldeiras das árvores.

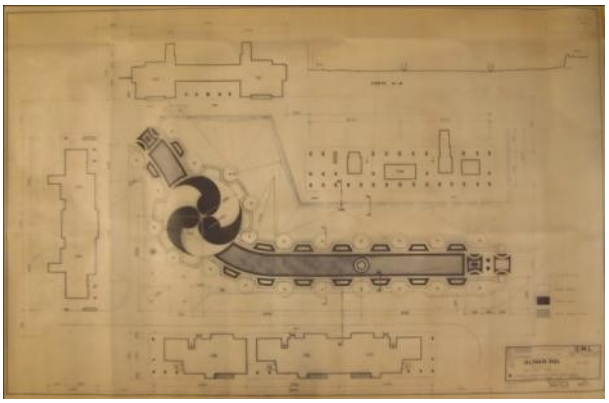
O lago com os seus oito bancos chegou a ser construído, mas foi retirado mais tarde, por se encontrar em mau estado, aterrando-se e pavimentando-se com calçada o espaço resultante. As coberturas, estruturas ondulantes em madeira, pensadas para garantir sombra nos dias de verão, na esplanada e na praça, nunca se realizaram.

Em 1988 seria colocada na praça uma escultura em metal pintado dedicada a Fernando Pessoa, de José João de Brito, provavelmente pela relação existente com o estabelecimento escolar homónimo existente nas proximidades.

A contribuição de António Alfredo - arranjo da praça e área de recreio equipada para crianças em idade escolar – Célula C – Zona Poente, Centro C[324] *[praça Cidade de Salazar, designação atual]*

Outra das três referidas praças da célula C[325] que foi objeto da intervenção de António





319

320

imagens 319 | António Alfredo (e outros), praça e área de recreio para crianças em idade escolar – Célula C – Zona Poente, Centro C, perspetiva geral, planta geral

imagens 320 | António Alfredo (e outros), praça Cidade de Salazar, fotografia atual

Alfredo terá sido a atual praça Cidade de Salazar, espaço pensado em articulação com o centro cívico-comercial principal[326] e uma vez mais concebido em 1965 e em direta colaboração com o arquiteto Joaquim Castro, que também assina o projeto. [tabela geral de obras 191] [imagens 319; 320]

Espaço de planta alongada, a que não obstante se deu a designação de "praça", é composto por um extenso retângulo articulado com um trapézio. Este espaço abre sobre a rua Cidade de Bissau, a Este, delimitado por conjuntos de blocos "racionalistas" de diferentes alturas: um, a Sul (quatro pisos); outro, perpendicular, a Oeste, de maior altura (oito pisos) e dois paralelos a Norte (nove e sete pisos), de diferente distância relativamente ao conjunto Sul e ambos situadas em cotas superiores relativamente ao plano da praça.

No projeto de António Alfredo e Joaquim Castro, o desenho do pavimento a branco e preto, a realizar em calçada portuguesa, ganhava desde logo todo o protagonismo, imprimindo uma leitura linear e focalizada do espaço, contrariando a relativa dispersão dos volumes edificados[327].

O pintor optou claramente por definir uma linha conectando as duas entradas do espaço livre. No seu tramo mais amplo definiu uma área circular, claramente percetível como um espaço central. Usando os termos do vocabulário urbano tradicional, gerou-se assim um espaço que se poderia descrever como uma "rua" que atravessa uma pequena "praça", onde inflete a sua orientação.

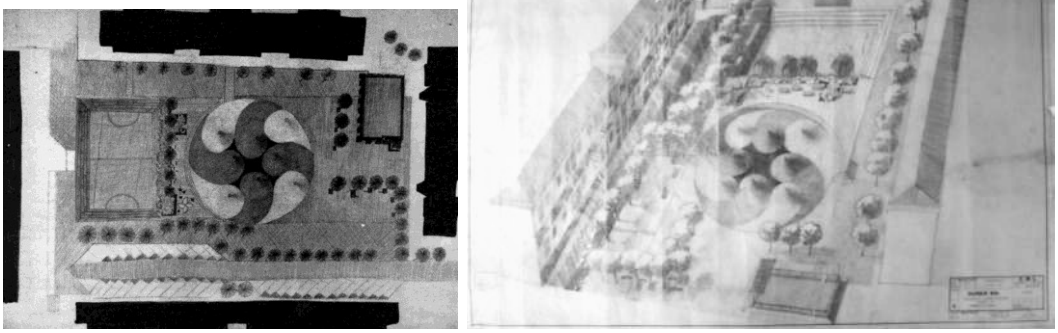
É o desenho do pavimento que confere unidade a este espaço e que, no fundo, o estrutura, organiza e hierarquiza, reforçando a ideia de núcleo, de espaço de permanência. Na área circular central, verdadeiro ponto focal do espaço, inscreve-se um desenho geométrico composto por três elementos dispostos numa simetria rotacional de grande dinamismo.

As entradas – a Este e, com menos ênfase, a Noroeste – pontuam-se com tapetes de calçada de desenhos geométricos. Um elemento circular marcaria o centro do percurso descrito pela "rua" e, marginando os seus limites laterais, abrem-se pequenas áreas trapezoidais regularmente espaçadas em toda a sua extensão.

O pavimento de calçada portuguesa seria realizado a vidraço branco e preto nos desenhos mais contrastantes e de maior impacto – área circular central, remates e extremos da "rua" – preenchendo-se a área restante com uma mistura em partes iguais daquelas duas pedras, gerando um padrão irregular[328].

Houve inicialmente a ideia de solucionar a diferença de cotas entre a praça e os edifícios existentes a Norte, através de uma modelação dos terrenos que criava uma sequência de volumes facetados, complementados por maciços de vegetação[329]. Este modelado anguloso e expressivo não seria realizado, apresentando-se hoje uma suave rampa a vencer o desnível. Também a vegetação prevista se alterou relativamente aos primeiros projetos. Os maciços arbustivos inicialmente esboçados deram lugar, em estudos posteriores, a sebes de buxo recortado em volumes paralelepipédicos, intercalados com árvores alinhadas ao longo da "rua". Hoje apenas existem as árvores, entretanto crescidas, sobre um manto de relva.

Para a área central António Alfredo concebeu um conjunto de elementos escultóricos



321

322

323

imagens 321 | António Alfredo, praça e área de recreio para crianças em idade escolar – Célula C – Zona Centro, Praça D, planta, perspetiva geral
imagens 322 | Praça Cidade de S. Salvador em 1971
imagens 323 | Praça Cidade de S. Salvador, fotografia atual

equestres, eventualmente destinados a crianças, nunca realizado, ao que parece.

Não existe hoje nenhum parque infantil no local, como o plano de urbanização previa. Nas áreas trapezoidais que marginam a "rua", colocaram-se vários bancos de jardim de desenho antiquado. Acrescentaram-se ainda mesas com cadeiras fixas e um pequeno bebedouro, elementos porventura alheios ao trabalho de António Alfredo.

A intervenção da equipa neste local procurava reforçar o confinamento visual do espaço, que se procurara obter com a disposição dos blocos "racionalistas". Seria um dos *"...jardins de tratamento formal cuidado, dentro da tradição do jardim público lisboeta"*[330] propostos no plano de urbanização, em clara contradição com o verde contínuo da Carta de Atenas. A intervenção da equipa de espaços livres, e de António Alfredo em particular, forçava uma leitura contida, marcando os limites e criando pontos focais.

Independentemente da intervenção da equipa de espaços livres, estes blocos racionalistas acolheram discretos relevos metálicos ladeando as entradas, como se referiu.

A contribuição de António Alfredo - arranjo da praça e área de recreio equipada para crianças em idade escolar – Célula C – Zona Centro, praça D[331] *[praça Cidade de São Salvador, designação atual]*

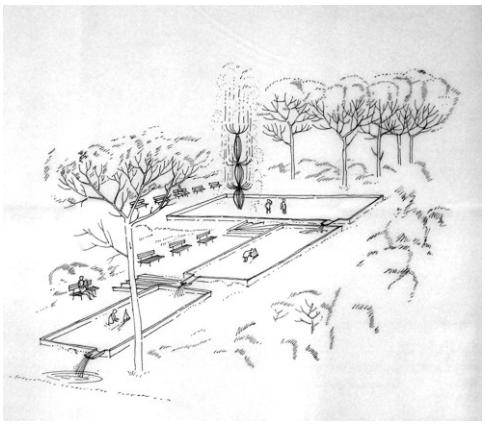
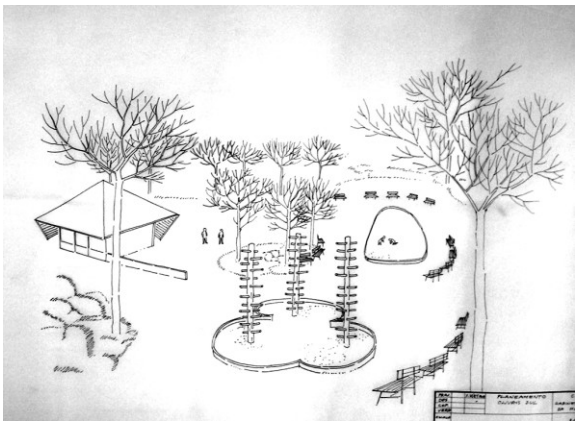
A última das praças intervencionadas pelo pintor António Alfredo em 1965[332] foi a atual praça Cidade de São Salvador, localizada na zona centro da Célula C, amplo espaço retangular definido por quatro bandas de edifícios perpendiculares entre si[333]. [tabela geral de obras 192] [imagens 321-323]

Vários usos foram consignados à praça: além de local de convívio e recreio infantil, foi destinada à prática de desportos de ar livre – albergando um campo de jogos e um ringue de patinagem – devendo ainda estar preparada para nela funcionar um mercado de levante e, eventualmente, um quiosque[334].

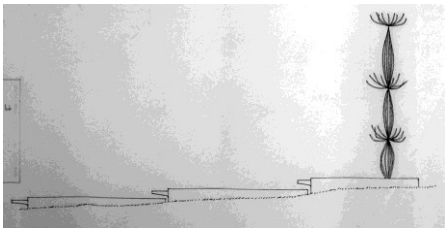
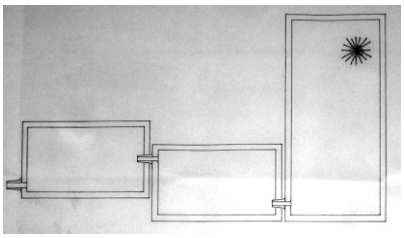
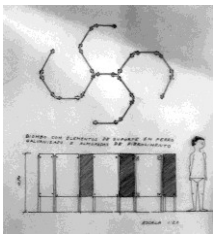
Em toda esta área, António Alfredo, uma vez mais trabalhando com o arquiteto Joaquim Castro, procurava "*um arranjo plasticamente atraente*", definindo vários espaços com características diferentes, delimitados por filas de árvores em caldeira e por suaves modelações do terreno.

O espaço foi dividido em áreas distintas, localizando-se o referido campo de jogos num dos topos, num plano sensivelmente inferior ao do centro da praça, e o campo de patinagem no extremo oposto[335]. Evidencia-se uma atenção particular ao uso destes espaços e à qualidade de vida dos moradores nos edifícios, procurando minimizar os ruídos através do rebaixamento do campo de jogos[336].

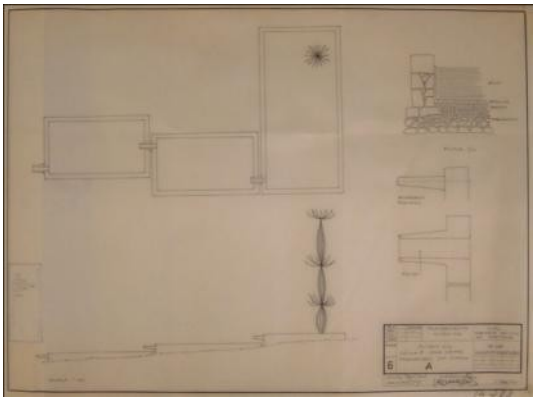
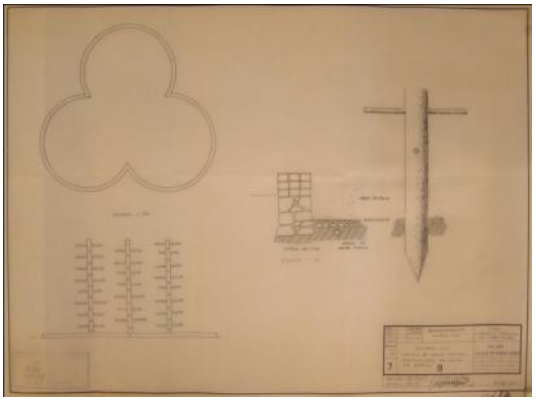
Distribuídos pelo espaço estariam bancos de jardim, sugerindo-se também a presença de uma pequena escultura abstrata. Mas é, uma vez mais, através do tratamento de pavimento e da modelação do próprio chão que se caracteriza a intervenção. No centro da praça delimita-se um amplo círculo, retomando novamente a ideia de ponto focal, de núcleo claramente percetível, ordenando o espaço. Esta área circular, parcialmente ladeada por degraus – que resolviam uma ligeira diferença de cota e formavam como que um pequeno anfiteatro – foi trabalhada visual e escultoricamente com grande

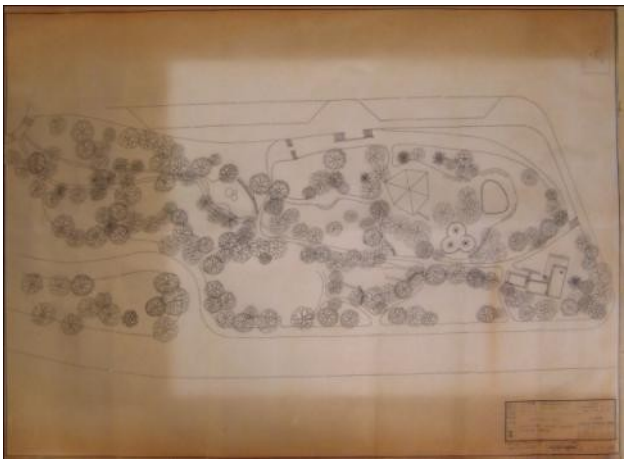
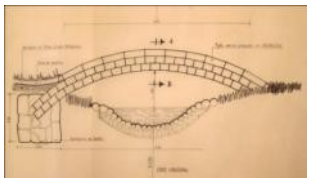
324

325

326

327

imagens 324 | Jorge Vieira, jardim e área de recreio para crianças – Célula B – Zona centro, pormenores do equipamento zona Oeste

imagens 325 | Jorge Vieira, jardim e área de recreio para crianças, pormenores dos três lagos

imagens 326 | Jorge Vieira, jardim e área de recreio para crianças, pormenores dos três lagos, pormenores da caixa de areia

imagens 327 | Jorge Vieira, jardim e área de recreio para crianças, planta, detalhe do pontão

impacto.

Nela, um jogo de figuras simétricas – semelhantes às da Praça Cidade de Salazar, embora aqui em número de oito (quatro brancas, quatro pretas) – dispõem-se concentricamente, de modo a gerar um efeito visual de grande dinamismo. Estas figuras, em calçada portuguesa a branco e preto, apresentam, em planta, grande regularidade formal e simetria[337].

Mas, para além do desenho, António Alfredo concebeu-as como volumes destacados do solo, como montículos cónicos pavimentados que, em número de oito, gerariam um verdadeiro relevo à escala da praça. No espaço central do círculo, delimitado pelos contornos das referidas figuras existiria um lago, escavado no plano do chão.

Nas palavras do pintor…

> "*No […] centro prevêem-se alguns elementos escultóricos modelados no próprio terreno e revestidos a vidraço, que assim apresenta uma nova utilização volumétrica*" [338].

Não obedecendo a nenhuma finalidade imediata, este relevo passeável, seria um espaço lúdico, poético, imprimindo um carácter próprio e único à praça. No entanto, a concretização desta "*nova utilização volumétrica*" terá ficado aquém das expectativas. Não se atingiu no local a expressão escultórica que a perspetiva do pintor sugeria[339], uma vez que, em vez dos acentuados volumes cónicos, apenas suaves elevações do pavimento marcam o local.

Tal como na praça Cidade do Luso, também aqui, com o passar do tempo, se abdicou do lago. Preencheu-se com terra o espaço e calcetou-se aquela área, que hoje está ao nível do chão.

Contrariando a versão inicial das árvores alinhadas em fileira, colocaram-se árvores dispersas no espaço central da praça. O local pensado como ringue de patinagem está hoje ocupado por parques infantis estandardizados, extremamente degradados.

Nesta e noutras intervenções propostas[340], nunca realizadas, o trabalho de António Alfredo, parece ter tido por objetivo imprimir um carácter único e diferenciado em cada local. Usando embora uma linguagem semelhante – que, de algum modo daria uma certa coerência ao conjunto – não se repetiam soluções nos vários locais intervencionados.

A contribuição de Jorge Vieira -jardim e área de recreio equipada para crianças em idade escolar – Célula B – Zona centro341 [Jardim marginando da rua Cidade da Beira, designação atual]

Uma das participações de Jorge Vieira[342] na definição dos espaços de Olivais Sul terá sido o projeto do amplo espaço verde marginando a rua Cidade da Beira na Célula B[343], na proximidade de escolas e zonas de comércio, e que o terá ocupado de dezembro de 1964 a agosto de 1965 (datas do projeto). [tabela geral de obras 193] [imagens 324-329]. Neste espaço de forma trapezoidal, com significativas diferenças de cota entre o topo Sul e o topo Norte, e que desde o início se havia considerado como zona arborizada[344],

328

329

imagens 328 | O jardim e área de recreio para crianças da célula B – zona Centro, em construção
imagens 329 | O jardim da rua Cidade da Beira, fotografias atuais

Jorge Vieira criou um "*jardim urbano*"[345]. Nele, optou por um uso lúdico da água, estabelecendo uma relação entre o percurso de um canal de água e os caminhos destinados a peões que atravessavam o parque.

Neste conjunto de linhas serpenteantes, os dois sistemas dialogam. Espaços para andar – caminhos e passagens – e espaços relacionados com a água – canal, lago, tanques – entrecruzam-se sobre um fundo de verdura, envolvendo espaços com usos diferenciados – parques infantis, áreas de permanência, quiosque, etc.

Num extremo do parque, em zona de cota elevada, três tanques desnivelados de pedra (com remates bujardados a pico fino) formavam uma sequência por onde a água escorreria através de gárgulas salientes[346]. Do tanque maior emergiria uma escultura abstrata, aparentemente concebida para se realizar em tubos metálicos, de cujas extremidades se projetariam repuxos.

Este tanque era como que o ponto de arranque para o percurso da água. Daqui partia um canal que atravessava o parque, escavado no pavimento e com um fundo de calhaus rolados[347]. A presença do canal ganhava ênfase, não apenas pelo rumorejar da água, audível em todo o espaço do jardim, mas também porque, nos vários pontos de cruzamento com os caminhos de peões, se geravam pontões - pequenas passagens elevadas sobre o canal - verdadeiros elementos lúdicos de grande impacto visual.

Este canal cruzaria o parque, na diagonal, atravessando um pequeno lago, com três ilhas no seu interior[348], desembocando no topo Norte daquele amplo espaço verde.

Em contraponto com esta linha de água, existia um conjunto de caminhos de peões, ondulantes e intrincados, que cobriam toda a área do parque. Como se referiu, estes caminhos convertiam-se em pontões elevados nos locais de atravessamento do canal, criando-se momentos de ênfase no percurso. Ladeados por bancos, os caminhos estabeleciam a ligação entre os vários espaços existentes no jardim, seguramente com usos determinados pelo programa.

Na zona Este estariam os espaços para crianças, com zonas de jogos[349]. Duas caixas de areia, aparentemente para diferentes faixas etárias, estavam previstas para este local. Numa, erguer-se-iam mastros em madeira e estruturas de escalar quase escultóricas. Na outra, haveria simplesmente uma caixa de areia da praia onde os mais novos poderiam brincar[350].

Esta área de recreio infantil seria servida por um quiosque e, na proximidade dos tanques, previa-se a presença de uma outra estrutura lúdica, um biombo em ferro galvanizado e fibrocimento[351].

No jardim, rompendo o verde com os seus contornos ondulantes, haveria ainda outros recantos destinados ao convívio, com os canónicos bancos de jardim, ou com pequenos blocos de pedra dispostos em semicírculo.

Em execução em 1967[352] o jardim, nas suas linhas gerais terá sido concluído nos primeiros anos de vida do bairro. A observação no local permite reconhecer a vegetação, o agenciamento dos espaços, a definição dos caminhos, o lago, canais e pontões. Contudo, das restantes propostas de Jorge Vieira[353] nada se concretizou. Nos tanques não se encontram vestígio da escultura com repuxos desenhada por Jorge Vieira. Também o quiosque e as áreas de recreio infantil – com as caixas de areia, as estruturas de escalar, ou o biombo – parecem não se ter realizado.

Intervenções várias - arte pública noutros espaços públicos

Além da já referida escultura metálica que representa Fernando Pessoa e que se colocou na praça Cidade do Luso em 1988, outras intervenções artísticas vieram recentemente pontuar os espaços públicos da unidade de Olivais Sul, intervenções estas que ora evidenciam um retorno às funções tradicionais da escultura e do monumento, ora se propõem como abordagens diversas, assentes num respeito crítico pela própria história do local.

Em 1990 inaugurava-se, na proximidade da Quinta do Contador Mor e do centro comercial entretanto construído (e desvirtuado na sua vocação cívica), o *Monumento à Oliveira*, de Sam [Samuel Torres de Carvalho], executado por convite do vereador do pelouro da cultura no ano anterior[354].

A praça de Díli, na célula D, viria a ser o local escolhido para inaugurar um pequeno memorial - uma lápide inserta no chão - relativo ao massacre de Santa Cruz em Díli, em 1992, no primeiro aniversário do trágico acontecimento[355].

A chegada da rede de metro aos Olivais Sul em 1998 trouxe o habitual programa de intervenção artística. Um dos artistas convidados foi a ceramista Cecília de Sousa, cuja proposta assentou numa prévia investigação da história e características do unidade residencial. Esta atitude de respeito para com o passado do local traduziu-se num programa artístico abrangente que, se manifesta em esculturas e painéis cerâmicos comunicando entre si no átrio interior da estação, e na zona envolvente da mesma no exterior, onde se retomam elementos como a oliveira e o fabrico do azeite.[356]

vi. conclusão

Seguidos os aspetos fundamentais da conceção e edificação da unidade de Olivais Sul, constata-se que, apesar das efetivas lacunas na concretização do plano de urbanização, a valorização do espaço livre público e dos equipamentos que este promovia, juntamente com uma perspetiva nova relativamente à função da arte no espaço público geraram, desde cedo, o ambiente possível para que a colaboração de artistas acontecesse.

Ocupando uma vasta área a oriente da cidade de Lisboa, Olivais Sul era o maior conjunto habitacional construído até à data. Foi planeado pelo GTH – Gabinete Técnico de Habitação, que o pensou como uma unidade residencial "*semi-autónoma*" relativamente à cidade.

A ampla área de atuação do GTH [criado pelo decreto-lei nº 42454, de 18 de Agosto de 1959] então descrita como abrangendo "trabalhos que vão desde a expropriação dos terrenos até à entrega de edifícios prontos a habitar" - passando pela conceção do plano de urbanização, por todos os estudos de planeamento e programação de habitação, equipamentos e espaços livres e pela coordenação da sua execução - garantiu uma estreita relação entre urbanização e edificação, num processo bastante concentrado no tempo e nos meios envolvidos. Para mais, as condições de trabalho levaram a que o plano de urbanização, apesar de rapidamente definido nas suas linhas gerais, tardasse cerca de quatro anos a fixar-se definitivamente, o que significou que vários níveis de planeamento avançaram em paralelo e se influenciaram mutuamente. |ver linha de tempo, anexo 4|

A conceção de Olivais Sul correspondeu a uma transposição crítica de ideias, modelos e soluções colhidos em vários programas de reconstrução na Europa do pós-guerra, já em revisão do racionalismo moderno. Nas várias instâncias de planeamento e execução Olivais Sul, tal como Alvalade, incorporou várias influências.

Da Carta de Atenas, das new towns inglesas e das experiências nórdicas tomaram-se os princípios gerais que informaram o plano de urbanização, como o zonamento funcional, a segregação entre vias de automóveis e de peões, a própria estrutura celular e o conceito de unidade de vizinhança, graças ao qual se sistematizaram atribuições de equipamentos e se assegurou uma dotação generosa de áreas verdes e de espaços livres. De acordo com os exemplos ingleses e nórdicos, procurou-se uma mistura de diferentes alturas e volumetrias dos edifícios a projetar, tirando partido do seu jogo de contrastes. Acreditava-se no valor da paisagem como fator de importância vital no bem-estar psicológico dos futuros moradores da malha.

Mas, por outro lado, o próprio plano abria caminho a uma retoma criteriosa e ponderada da cidade tradicional, ao propor em certas situações um agenciamento dos edifícios que acentuasse soluções vincadamente urbanas, como a rua, ou a praça. Em termos formais, o plano instaurava já uma certa ambivalência entre o espaço verde incontido da Carta de Atenas, e a presença de jardins de tratamento cuidado "*dentro da tradição do jardim público lisboeta*".

Nos seus espaços exteriores e tal como em Olivais Norte, além da generosidade de áreas verdes, contemplava-se uma rede hierarquizada de espaços livres com funcionalidades específicas, distribuídos de forma ponderada no espaço da malha.

Associados às horas de espairecimento e de lazer dos habitantes, possibilitariam atividades de ar livre muito diversificadas, contrabalançando o isolamento de uma vida confinada às paredes da casa, esbatendo dentro do possível, as desigualdades sociais.

Este desígnio, mais ou menos oculto no plano, ganhava particular importância nos espaços destinados às crianças, que se investiam de um cuidado especial, à imagem do interesse que na Europa do pós-guerra se dedicava ao universo infantil. Não apenas no equipamento escolar, também muito estudado, mas em particular nos espaços livres da malha, a criança era o grande protagonista. O plano de Olivais Sul foi pensado com prodigalidade nesta matéria. Os espaços de recreio infantil estavam previstos em todos os escalões do plano, desde as pequenas áreas na proximidade das habitações aos grandes parques, onde as crianças, agrupadas por faixa etária, poderiam brincar conjuntamente.

O plano de urbanização era assim, à partida, um instrumento poderoso na dotação e definição dos espaços livres e embora muitos dos espaços previstos nunca se tivessem chegado a concretizar, estava salvaguardada a sua importância na lógica do conjunto.

Além de garantir esta abundância de espaços livres, o plano definia a provisão de variados equipamentos. Seguindo o que se considerava serem as melhores práticas estrangeiras nesta matéria e apoiando-se paralelamente no estudo da realidade portuguesa (fundamentado em inquéritos sociológicos) os planeadores diagnosticaram necessidades básicas da população, a que o plano daria resposta. Embora os vários interesses dos agentes envolvidos na edificação da unidade não viessem a cumprir, na prática, os desígnios do plano nesta matéria, a unidade de Olivais Sul pensou-se com vários equipamentos culturais, comerciais, assistenciais e associativos, reunidos nos centros cívico-comerciais secundários e principal.

Na edificação do bairro, iniciada em 1962, deu-se, uma vez mais, prioridade à habitação. |ver linha de tempo, anexo 4| Na definição do espaço público, foi particularmente importante a contribuição dos arquitetos. Nas partes de célula que lhes eram cometidas, adaptaram criticamente, de acordo com as suas referências pessoais, as diretivas do plano e os programas fornecidos pelo gabinete.

Os que se assumiam como "orgânicos" preocuparam-se, porventura mais do que os "racionalistas", em confinar o espaço gerado pela disposição dos edifícios, invocando o modo "mediterrânico" de viver a rua e a necessidade de convívio no exterior. Mas também os "racionalistas" consentiram por vezes que os seus blocos configurassem espaços públicos mais delimitados, no sentido em que o plano de urbanização sugeria.

Esta relativa indeterminação ao nível das soluções de projeto de arquitetura e desenho urbano – umas, mais "racionalistas"; outras, mais "orgânicas"– teve por consequência a grande variedade formal dos espaços livres na proximidade dos edifícios de habitação, entre áreas verdes, não confinadas, livremente atravessadas por caminhos de peões, e espaços mais definidos, como praças ou jardins formais, que se faziam acompanhar por mobiliário urbano e elementos focais de interesse.

Foram poucas as equipas que recorreram à integração de obras de arte no contexto arquitetónico. Nuno Teotónio Pereira, por exemplo, abdicou da ideia de convidar artistas para os edifícios que projetou em Olivais Sul, sendo neste aspeto, os blocos projetados por Costa Martins, Hernâni Gandra, Coutinho Raposo e Neves Galhoz, com

os painéis azulejares de Francisco Relógio, os mais relevantes na unidade. [tabela geral de obras 181-184]

Mas Olivais Sul é um caso único na história da arte pública da cidade de Lisboa. De forma absolutamente inovadora, a participação dos artistas aconteceu no seio do próprio GTH, onde se decidiu a integração de artistas, a tempo inteiro, num grupo de trabalho entretanto constituído para se ocupar do "*arranjo de espaços livres*". Tratava-se de uma equipa multifacetada, com vários especialistas - arquitetos, engenheiros, professores de educação física - para a qual se contrataram expressamente dois artistas: Jorge Vieira e António Alfredo. Além destes havia ainda o pintor Joaquim Rodrigo, que no entanto trabalhava como engenheiro silvicultor municipal e cuja contribuição, limitada aos espaços verdes, não se aborda neste estudo.

O espaço público reconhecia-se agora como um problema demasiadamente complexo para se abordar de um único ponto de vista disciplinar, e a sua programação e desenho fizeram-se através de um processo assente no trabalho coletivo e que, justamente, incorporava a participação dos artistas.

Em Olivais Sul, a intervenção artística no espaço público já não aconteceu isolada, fruto de esforços individuais. Estava-se já bem longe da regra de inclusão de "motivos decorativos" em edifícios municipais, ou da prática de pontuar com elementos escultóricos alguns espaços públicos na cidade. Graças à autonomia do GTH, já não havia o controlo discricionário da CMAA, nem a anterior lógica de compartimentar o momento da conceção do espaço ou edifício e o da obra de arte.

Tratou-se em Olivais Sul de uma colaboração continuada no tempo: a participação na equipa de espaços livres durou quatro anos para António Alfredo, e mais de um ano para Jorge Vieira, e foi devidamente enquadrada em termos administrativos, pressupondo o cumprimento de uma série de obrigações contratuais, como a subordinação a um horário fixo, por exemplo. Os artistas eram, pela primeira vez, projetistas em pé de igualdade com os outros técnicos - já não somente arquitetos – que desenhavam o espaço público em estreita interdependência com as premissas do plano de urbanização e com os projetos de arquitetura realizados por arquitetos externos, mas diretamente acompanhados pelo GTH.

Tal como em Alvalade, o princípio de unidade de vizinhança acabava por influenciar indiretamente a participação de artistas, na medida em que fixava dotações de espaços livres e equipamentos, onde os artistas poderiam intervir.

Também o próprio entendimento do processo de criação em colaboração mudou radicalmente. Dos artistas não se esperavam obras a curto prazo. A sua participação podia acontecer simplesmente na discussão dos vários projetos da equipa – como qualquer técnico – ou materializar-se em intervenções concretas, que podiam ser, também, muito variadas. Nestas, era-lhes dada grande liberdade de criação, usufruindo do apoio técnico dos outros membros da equipa. O artista era um urban designer, aproximando-se do conceito de "*organizador do espaço*", nos termos em que António Alfredo definira.

A obra de arte pública perdia autonomia, para se subordinar a exigências operacionais, de uso do espaço. Excetuando as zonas para crianças - por sinal, não realizadas - abdica-se da figuração, em favor de uma investigação plástica que procura um diálogo com os volumes edificados no espaço e se manifesta predominantemente na abstração.

Vicissitudes várias, no processo de construção do bairro, traíram no entanto as expectativas da equipa do GTH relativamente aos vários equipamentos e espaços previstos. Como se referiu, avançou a construção de habitação durante toda a década de 1960, desfasando-se no tempo a construção dos equipamentos e dos grandes espaços livres. |ver linha de tempo, anexo 4| Tardiamente realizados, depois da saída dos artistas da equipa de espaços livres, não se pode hoje avaliar qual teria sido a contribuição destes "projetistas muito especiais" nos grandes parques de recreio, ou nos espaços envolventes dos centros-cívicos principal e secundários.

Durante o período de permanência de António Alfredo e Jorge Vieira na equipa de espaços livres do GTH somente se construiu habitação, pelo que o seu trabalho acontece essencialmente nos espaços livres correspondentes ao escalão básico [grupo residencial 1200-2400 habitantes] e encontram-se nas células B e C, por onde iniciara a edificação da unidade e que estavam então em estado mais avançado de construção.

Os poucos exemplos comentados – que não esgotam certamente a participação dos artistas na unidade - reportam-se a núcleos de comércio local e recreio de adultos e crianças, precisamente os locais que se configuram, em termos de desenho urbano, como praças ou jardins de tratamento formal a que aludia o plano de urbanização.

As intervenções de António Alfredo nas praças de Cidade de S. Salvador, Cidade de Salazar e Cidade do Luso [tabela geral de obras 190-192] e a intervenção de Jorge Vieira, no jardim da rua Cidade da Beira [tabela geral de obras 193], mostram como os artistas e implicam na tarefa que de trabalhar para os momentos de pausa, de permanência no espaço da rua, e também nos espaços destinados ao convívio e ao jogo. Os artistas criaram estruturas e espaços lúdicos imprimindo, nos espaços em que trabalharam, um carácter único e diferenciado.

Tal como em Olivais Norte, nos projetos da equipa de Nuno Teotónio Pereira, a obra de arte pública abandona toda a função sumptuária, mas se ali se circunscrevia à habitação e ao seu grupo restrito de moradores. Em Olivais Sul a participação dos artistas destina-se à população no seu conjunto, qualificando o espaço público, independentemente dos níveis de renda dos edifícios circundantes. E, se é certo que parece ser mais visível nos espaços que mais se aproximam da cidade tradicional – as praças possíveis feitas com arquitetura moderna, ou os jardins – a inexistência de grandes artérias no plano de Olivais Sul, e a não edificação dos grandes centros cívico-comerciais como este previa, elidiram os vínculos entre grande espaço público e arte pública, reservada para áreas de importância hierárquica intermédia no plano de urbanização: as pequenas centralidades locais.

Na linha já enunciada anteriormente, Olivais Sul representa entre nós o culminar de uma sensibilidade progressiva ao papel do artista no espaço público, por parte de alguns planeadores e projetistas. Há a recapitular, como traços distintivos desta experiência inédita e única em Lisboa: o reconhecimento do artista como profissional válido, cujo contributo interessava grandemente em projetos de espaço livre; a ênfase num trabalho conjunto, entre vários profissionais, desde o momento inicial do desenho do espaço; a fusão, ou diluição das contribuições de todos num projeto comum; a abrangência da abordagem, ampliando o alcance da intervenção do artista a uma escala total e, finalmente, a integração anónima dos artistas na equipa, sem louros nem vanglórias autorais.

Naturalmente, esta conceção do papel da arte e do artista não é dissociável do modo de conceber o espaço do GTH, e das linhas orientadoras do plano de urbanização: a importância do espaço livre, dos equipamentos e a qualificação de ambos. Ousou-se assim contratar artistas, não como produtores de bens sumptuários, mas para contribuir com a sua sensibilidade para melhorar o espaço que se ia construindo, entendendo o espaço livre público de qualidade como algo a que todos tinham direito.

A experiência levada a cabo em Olivais Sul é, em Lisboa, a aplicação mais profunda ao conceito de "síntese" ou "integração" das artes no espaço livre público, nela ecoando ainda toda a argumentação do pós-guerra, bem como todas as experiências dela subsidiárias em vários países estrangeiros. Evidencia a passagem do artista ao designer urbano, preconizando de algum modo as teorias recentes de criação interdisciplinar.

Experiência moderna que ainda é, Olivais Sul reflete a convicção no poder transformador da arte na sociedade. Mostra que durante o período da ditadura houve pontos de fuga ao modo dominante de pontuar o espaço e que a arte pública excede a estatuária oficial. A arte pública tem, efectivamente, outras histórias para contar.

5 Síntese final

Acompanhadas as três grandes unidades habitacionais de promoção pública planeadas e edificadas na cidade de Lisboa entre 1945 e 1965 – Alvalade, Olivais Norte e Olivais Sul – no cruzamento proposto entre planeamento e desenho urbano, arquitetura e arte pública, ensaia-se finalmente uma leitura sintética e transversal da evolução desta última, nas funções de que foi sendo investida, na sua relação com os modos de pensar a cidade e com o espaço edificado.

Estas áreas residenciais, que parecem estar nos antípodas dos espaços de representação que tradicionalmente acolhem a grande estatuária, não deixaram de ser também programas de grande investimento estético e simbólico, e propagandeadas como realizações do regime na capital. Em Alvalade, Olivais Norte e Olivais Sul, a CML levou a cabo experiências pioneiras, com as quais pretendia mostrar uma capital atualizada perante as realizações recentes no panorama internacional. Além de serem episódios marcantes nas histórias da arquitetura e urbanismo, opinião porventura consensual nos vários estudos sobre estes temas, esta tese pretende demonstrar que Alvalade, Olivais Norte e Olivais Sul constituíram também campos de experimentação – discretos, mas reais – das potencialidades da arte pública, que neles surgiu de forma muito variada e ao serviço de diversas intenções.

Como se referiu, o período de vinte anos abrangido por este estudo permitiu assistir à introdução, aplicação e superação dos ideários racionalistas modernos no urbanismo e arquitetura. Um dos objetivos principais desta tese – entender o que acontece à arte pública que acompanha os espaços e edifícios que protagonizaram essa mudança de paradigmas – pode agora cumprir-se, retrospetivamente.

O conjunto de cento e noventa e cinco obras analisadas evidencia uma lenta assimilação do conjunto de ideias genéricas relativas à moderna "síntese" ou "integração" das artes – tema bastante debatido no contexto das reconstruções do pós II Guerra Mundial – matizando os anteriores modos de pontuação artística, ou mesmo substituindo-os na fase final.

Já se constatou, na introdução desta tese, que a produção em análise é predominantemente a de uma arte vinculada à arquitetura, escasseando as intervenções que se alojam isoladas no espaço público "entre edifícios". A escultura exenta, ou qualquer outra atuação artística independente da arquitetura, está ausente em Alvalade e em Olivais Norte, cujos planos de urbanização assentaram no urbanismo formal da escola francesa ou pela Carta de Atenas, respectivamente, e só seriam possíveis em Olivais Sul, no termo do período em estudo, no momento em que se revê o documento de 1933. Esta circunstância explica a maior extensão da análise concernente ao diálogo entre arquitetura e arte em cada momento e uma maior contenção no estudo das obras que ocupam o espaço de forma autónoma, desvinculadas da arquitetura.

O que se propõe agora é uma leitura de sentido sintético centrada nas manifestações artísticas, levando embora em conta o modo como estas acompanham os desenvolvimentos no domínio do planeamento e desenho urbano e arquitetura.

Para simplificar esta sistematização final, o corpo de obras estudadas é seccionado em três universos diferentes de produção artística, em cuja evolução se identificam alguns momentos chave dentro do período estudado. Abordar-se-ão assim, em separado, os seguintes apartados:

- Arte pública vinculada a edifícios de habitação
- Arte pública vinculada a equipamentos
- Arte pública em espaços públicos "entre edifícios"

Os três âmbitos de atuação são sintetizados nas suas linhas evolutivas, onde cada um dos momentos-chave é identificado, por comodidade de sistematização, com um número – (1); (2); (3); etc. – e se recapitula, considerando quatro aspetos principais:

- o promotor e a obra de arte pública
- a obra de arte pública, o edifício e/ou o espaço público
- o artista e a encomenda
- entrosamento criativo entre arquitetos e artistas

Este último fator apresenta particular importância neste estudo essencial, por permitir aferir da permeabilidade do ideal de "síntese" ou "integração" das artes, conjunto de ideias que tinha como ponto de honra o imperativo de um trabalho conjunto entre os vários profissionais.

Três linhas de tempo dedicadas a cada um dos âmbitos estudados - habitação, equipamentos e espaço público "entre edifícios" - e uma tabela identificativa das obras estudadas dão visibilidade a esta síntese final.

Arte pública vinculada a edifícios de habitação

A participação de artistas em edifícios de habitação é variada durante o período em estudo, seguindo de perto as várias lógicas dos projetos de arquitetura e a relação destes com o espaço público. |ver linha de tempo, anexo 5| Apesar de poderem terem sido pontualmente encorajadas pelo Município [1] estas intervenções dependiam essencialmente do arquiteto autor do projeto, pelo que revelam de forma privilegiada o seu entendimento do conceito de "arte pública". Assim, conforme acredite, ou não, no contributo da arte no espaço edificado, o arquiteto vai eventualmente prever esse tipo de intervenção nos seus projetos e empenhar-se pessoalmente na escolha e convite dos artistas, circunstância onde se revelam particularmente importantes as redes de relações pessoais entre profissionais.

Tendo em conta os casos estudados podem definir-se três momentos, que correspondem a modos bem diversos de pensar, encomendar e conceber a arte pública.

1. Os "entalados"
2. Arte "moderna" em contexto racionalista
3. Arte "moderna" em contexto organicista

Neste percurso de análise aborda-se primeiramente a extensa produção de relevos "entalados", por mão de variados escultores e canteiros, que marcou as avenidas de Roma, e do Brasil em Alvalade, e que foram aliás muito comuns na construção particular de rendimento, vulgarizada em toda a cidade na década de 1950 [Ver tabela 2-23].

Aborda-se seguidamente a adoção dos enunciados modernos e a diferente relação que a obra de arte necessariamente estabelece com o suporte arquitetónico. Cronologicamente, este momento é anterior ao dos relevos "entalados" e tem o seu momento inaugural no conjunto da célula 8, concluído por volta de 1951[tabela geral de obras António Paiva 24-34]. No entanto, por depender mais da ação dos arquitetos municipais do que de construtores particulares, a introdução das propostas modernas corresponde a esta lógica de intervenção por "unidades de urbanização", e/ou seguindo projetos-tipo, que se considera posterior relativamente à lógica do edifício avulso e do relevo "entalado". Com a adoção da arquitetura moderna a intervenção artística lateraliza-se necessariamente, pela inexistência de fachadas principais e tende a assumir-se, ou como um reforço, ou como um contraponto plástico dos volumes arquiteturais, ao mesmo tempo que adota outras linguagens expressivas. [Carlos Calvet 44-54; Francisco Relógio 181-184, Cecília de Sousa 56, ou mesmo os anónimos 185-188].

A produção de painéis de mosaico ou de azulejo pintado como elemento artístico exterior teve eco noutras importantes experiências então realizadas na cidade, como os extensos painéis azulejares de Maria Keil, Júlio Pomar e Alice Jorge, Carlos Botelho e Rolando Sá Nogueira e as esculturas de Lagoa Henriques e Jorge Vieira para conjunto da avenida Infante Santo. Já a produção de azulejos padronados teve um interessante paralelo nos revestimentos azulejares de Querubim Lapa para o Centro Comercial do Restelo, do arquiteto Chorão Ramalho, ou ainda na pioneira experiência de animação das paredes das várias estações do Metro de Lisboa, através do revestimento de azulejos concebidos na sua quase totalidade por Maria Keil, mas também por Rogério Ribeiro.

Um terceiro momento é depois a surpreendente experiência de pontuação artística nos locais de encontro – ou *espaços de transição*, conceito proposto por Pedro Vieira de Almeida[2] – transpondo a ideia de "integração das artes" para uma arquitetura dita "orgânica", que surge nos projetos da equipa de Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas para Olivais Norte, experiência única e sem continuidade no espaço da cidade[3] [tabela geral de obras Lima de Freitas 100-103; Rogério Ribeiro 104-107; António Lino 108-111; Fernando Conduto 112-115; Maria Keil 116-119; João Segurado 120-123; António Paiva 124-131; Querubim Lapa 132-140; Jorge Vieira 141-

149, António Charrua 150-157; Vasco Pereira da Conceição 158-164; António Alfredo 165-173].

o promotor e a obra de arte pública

Neste percurso com três paragens, existem nítidas inflexões no modo como se entende a obra de arte e a sua função na cidade. Nos relevos "entalados" a obra de arte cumpre uma função sumptuária, de demarcação, evidenciando um nível de renda relativamente elevado cobrado no edifício em que se insere. Destina-se inequivocamente às classes favorecidas e acompanha a produção avulsa de habitação (com ou sem projeto municipal) na lógica da construção particular de rendimento (mesmo que inserida no regime subvencionado de casas de renda limitada).

Já a integração da obra de arte na arquitetura moderna em contexto racionalista parece refletir mais a convicção genérica, enunciada por alguns defensores da integração das artes, de que este diálogo com o elemento artístico traria um aprofundamento plástico do próprio objeto arquitetónico. O vínculo ao edifício de *alto standing* parece manter-se, embora o exemplo de Olivais Sul demonstre como o pintor Francisco Relógio aceitou a encomenda "*por um preço muito aquém do que seria justo*" e contribuiu com o seu trabalho para dois grandes blocos destinados a "*gente modesta*"[4].

Esta intenção de levar a arte pública à habitação das populações de menores recursos conhece o seu ponto máximo no último exemplo referido: os projetos da equipa de Nuno Teotónio Pereira em Olivais Norte, onde o elemento artístico tem justamente a missão de "*dignificar*" a habitação social e de caracterizar cada um dos edifícios que se edificavam com o mesmo projeto arquitetónico tipo. Não isentos de uma certa ingenuidade, mais tarde reconhecida pelos próprios autores, os dois projetos revelam na sua candura uma excecional generosidade para com moradores e artistas. Direcionadas para categorias baixas do programa de habitação do plano de Olivais Norte, onde os edifícios de maior categoria se deixaram sem qualquer pontuação artística, estas experiências constituem casos únicos no contexto lisboeta, investindo literalmente a arte pública de uma missão social. A equipa de projetistas considerou, desde o primeiro momento, a colocação de obras de arte nestes espaços particularmente improváveis.

a obra de arte pública, o edifício e/ou o espaço público

Em clara correspondência com estas intenções de partida, encontram-se as várias obras de arte pública na sua relação com os edifícios e espaços onde se inserem. Os relevos "entalados" têm quase sempre como enquadramento natural as fachadas principais de edifícios com certa ambição simbólica – os descendentes atualizados do "português suave". Nestas, encimam geralmente portas de entrada, muitas vezes reforçando simetrias e centralizando a composição. Em obediência aos princípios da cidade tradicional, estes edifícios, de projeto avulso, ou repetido em pequenas séries, dispõem-se geralmente ao longo de ruas-corredor, e o critério principal de agenciamento do relevo na fachada é o da melhor visibilidade a partir da rua. A avenida de Roma

oferece um exemplo de como estes relevos se podem dispor, alinhados lado a lado, como quadros numa exposição.

A adoção da arquitetura moderna, implica entretanto um radical abandono das estruturas espaciais onde tradicionalmente ancorava a obra de arte. Prescinde-se da fachada principal e a partir do momento em que as iniciais unidades experimentais inseridas na cidade tradicional [Alvalade] dão lugar a aplicações alargadas à escala da célula [Olivais Norte] ou da malha [Olivais Sul], procuram-se outras formas de implantação urbana, que não a da rua-corredor.

Desapossada do seu costumeiro suporte arquitetónico, impossibilitada a leitura linear e sequencial que a rua-corredor propõe, a obra de arte pública não deixa de ser procurada na arquitetura moderna racionalista, mas o reencontro entre ambas faz-se por via da "integração das artes", e na sequência dos exemplos brasileiros com a sua proposta de plasticidade global.

A obra de arte que acompanha a introdução do movimento moderno de pendor racionalista parece estabelecer um diálogo exploratório com a arquitetura, reforçando-a ou opondo-se a ela. Surge assim, ora assimetricamente disposta em relação ao todo, fazendo contraponto com os volumes arquitetónicos; ora aderindo completamente aos suportes parietais, que ocupa extensivamente, corroborando a própria arquitetura.

É, aliás, com a arquitetura que a obra de arte pública parece dialogar preferencialmente. Embora ainda se submeta aos critérios de visibilidade a partir da rua, as novas implantações do edificado vão progressivamente dificultar os enfiamentos perspéticos ou os pontos de vista privilegiados. Se a série de relevos de António Paiva [24-34] para o conjunto da rua Guilhermina Suggia em Alvalade ainda testemunha uma certa ambiguidade, ao obedecer claramente a uma lógica de pontuação urbana, reforçando as simetrias e enfiamentos da rua-corredor, as já referidas intervenções de Carlos Calvet [44-54] para o conjunto da avenida dos Estados Unidos da América, em Alvalade, são exemplos claros da nova relação entre arquitetura, arte e espaço público que a entrada dos ideários modernos instaurou.

Além dos revestimentos cerâmicos de elemento padronado que desenhou para os vários edifícios, Carlos Calvet concebeu painéis de mosaico para as caixas das condutas de esgoto, visíveis no piso térreo das empenas de topo do conjunto [44-49]. Em virtude de uma disposição do edificado perpendicular às vias, estas empenas direcionam-se não apenas para a referida avenida, mas também para uma rua secundária, a rua Silva e Albuquerque. O que parece ser novo neste caso é que esta diferença hierárquica em termos urbanos – duas vias de muito desigual importância – não tem correspondência na obra artística. Os seis painéis diferentes que compõem esta série de intervenções – três orientados para a avenida, três para a referida rua secundária - assemelham-se em tratamento plástico, apresentando idênticas características formais. Irreferencial, não sujeita à hierarquia imposta pelo desenho das ruas, a obra de arte revela pois um diálogo preferencial com a arquitetura e um desprendimento progressivo da lógica urbana da cidade tradicional.

O último momento identificado neste percurso, traduzido nos projetos da equipa de Nuno Teotónio Pereira para Olivais Norte propõe inevitavelmente uma outra relação da obra de arte pública com o espaço da arquitetura e com o contexto urbano. A obra de arte pública surge agora vinculada a um espaço específico, o *espaço de transição*,

conceito tomado da arquitetura vernácula, que se recria no quadro das propostas organicistas e que se pretende seja um espaço intergeracional de permanência e convívio para moradores de cada edifício.

Os *espaços de transição* adquirem diferente expressão nos dois projetos: se nas bandas se conformam como recintos alinhados defronte das entradas principais dos imóveis, e definidos pela arquitetura dos "satélites" (espaços exteriores de arrumação) que aí se situam; nas torres, são "interiorizados" e multiplicados pelos vários pisos, ocupando o patim de ligação entre os vários apartamentos, onde mimetizam – nos materiais e equipamentos – e espaço público.

A obra de arte convocada para os *espaços de transição* das torres e das bandas acompanha, uma vez mais, a lógica da arquitetura. Enquanto nas bandas, as obras estão adossadas a paredes exteriores e ocupam inequivocamente o espaço público, nas torres, existem em espaços que não são propriamente públicos, embora o simulem. Em qualquer dos casos, no entanto, a obra de arte parece primordialmente direcionada para os moradores de cada conjunto edificado, e não é seu objetivo ser avistada da rua. É, efetivamente, aos moradores que está dirigida, atitude que pressupõe uma radical mudança no critério de visibilidade da obra de arte pública, que surge agora introvertida e intimista.

o artista e a encomenda

Aferidos estes três modos de entender as motivações subjacentes à encomenda de obra de arte pública para edifícios de habitação, e a relação que esta estabelece com suporte arquitetónico e com o espaço onde se encontra, podem recapitular-se agora as características da obra de arte em cada um destes três momentos, esboçando uma simplificada tipologia temática e formal.

Viu-se como os relevos "entalados" [2-23], se caracterizam por uma produção predominantemente figurativa, com uma temática variada, que inclui representações da família, alegorias mais ou menos evidentes à fertilidade ou à natureza, vagas evocações da mitologia clássica, e que abrange ainda, de forma surpreendente, o tema da construção do próprio bairro. Trata-se de uma produção que é composta, na sua quase totalidade, por relevos escultóricos de pequena dimensão, sendo de assinalar o baixo custo dos materiais – geralmente cimento – numa lógica de maximização do aparato a custo reduzido, própria da construção de rendimento.

O segundo momento estudado encerra-se com mais dificuldade em descrições sintéticas. Efetivamente, a obra de arte que acompanha os edifícios modernos de habitação assume diversas expressões e materiais, tendendo a aumentar as suas dimensões relativamente às práticas anteriores. Considerando o exemplo da avenida Infante Santo, vê-se como é ainda a figuração que domina as propostas, mas os casos analisados neste estudo, de menor impacto na cidade e sem controlo da CMAA - Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, anunciam vetores de fuga à estética oficial.

Enquanto os painéis de Francisco Relógio em Olivais Sul [181-184] se assumem como proposta *légeriana*, figurativa e eminentemente gráfica, o conjunto de painéis de mosaico de Carlos Calvet [44-49] para a avenida dos Estados Unidos da América mostra, surpreendentemente, que foi possível trazer para o espaço público uma

proposta surrealizante, de sugestões vegetalistas e por vezes antropomórficas, inéditas no conjunto de manifestações contemporâneas na cidade[5].

Nestas propostas, o grande painel de mosaico ou azulejo pintado parece ter sido a modalidade de intervenção eleita para se adaptar aos novos volumes da arquitetura moderna.

Há ainda a referir a produção de revestimento de azulejos padronados feitos por "*artista especializado*", como os de Carlos Calvet [50-54] ou de Manuel Gargaleiro [55] para o mesmo conjunto da avenida dos Estados Unidos da América, ou ainda os de "Ant. Duarte"[35] para o conjunto da célula 8 de Alvalade. Esta produção insere-se numa linhagem de recuperação e atualização estética do azulejo modular de revestimento, que cativa o interesse de vários artistas e arquitetos nestes anos. Tornar-se-á progressivamente mais massificada e desvinculada dos edifícios e espaços onde se aplica, embora eventualmente desenhada por artistas/designers. O azulejo de fabrico industrial irá ainda revestir edifícios residenciais em finais da década de 1960 em Alvalade e em Olivais Sul.

O terceiro momento identificado neste estudo, que se traduz no conjunto de cerca de setenta intervenções que se integram nos edifícios projetados pela equipa de Nuno Teotónio Pereira em Olivais Norte (3), caracteriza-se também por grande diversidade de propostas, acomodadas em espaços idênticos nos vários edifícios.

Os dois projetos-tipo arquitetónicos – torres e bandas – são correspondidos por diferentes programas artísticos. Cada uma das seis bandas edificadas na unidade foi confiada a um artista e corresponde a uma série de quatro intervenções. Estas seis séries de quatro intervenções [100-123], sempre adossadas a uma das paredes exteriores dos "satélites", constituem um conjunto bastante heterogéneo, variando nos materiais - relevos em cimento ou de elementos cerâmicos, esgrafitos, painéis de mosaico, ou de azulejo – e nas linguagens expressivas.

Já as torres, também confiadas unitariamente a artistas diferentes [124-173] apresentam maior uniformidade no tocante a materiais. Trata-se, em cada uma delas, de uma série de sete a dez relevos que, muito provavelmente por sugestão dos arquitetos autores do projeto, se realizaram com a técnica do betão descofrado. Com o betão aparente ou pintado, as várias séries apresentam-se mais homogéneas entre si, embora o facto de estarem no interior dos edifícios, impossibilite uma leitura do conjunto por quem passa na rua.

Quer as propostas artísticas que acompanham as bandas edificadas, quer as que se inserem no interior das torres contemplam quer a figuração, quer a abstração, que aqui faz uma das primeiras aparições no espaço público da cidade de Lisboa.

entrosamento criativo entre arquitetos e artistas

Cabe referir, finalmente, o modo como se foram relacionando arquitetos e artistas no processo criativo, procurando aferir o grau de envolvimento do arquiteto na encomenda e o grau de autonomia do artista. Também nesta matéria parece assistir-se a uma mudança significativa ao longo do tempo.

Os relevos "entalados" (1) estavam muitas vezes previstos nos projetos de arquitetura, através de apontamentos gráficos nos alçados principais dos edifícios. No entanto, o testemunho pessoal de Soares Branco, autor de uma quantidade considerável destas intervenções, deixou bem presente a ideia de que eram geralmente os construtores civis - e não os arquitetos - a contactar o escultor, e que estas encomendas se faziam quando os edifícios se encontravam em fase de acabamento. Um eventual acompanhamento da execução da obra, a existir, seria apenas feito pelos construtores civis. O mesmo depoimento corrobora também uma outra ideia, muitas vezes ouvida, mas nunca confirmada documentalmente, de que inclusão dos relevos "entalados" era obrigatória também na construção particular. Fosse ou não imposta pelo Município, esta prática, que se vulgarizou na década de 1950, não se terá caracterizado por um grande envolvimento pessoal do arquiteto na escolha do artista ou no acompanhamento do seu trabalho. Para este último, estas encomendas eram encaradas com alguma indiferença, senão mesmo rejeitadas. Tratava-se essencialmente de uma forma de os artistas se sustentarem economicamente, à falta de propostas mais aliciantes.

Os artistas convidados para trabalhar para os edifícios assumidamente modernos (2) parecem já ter sido expressamente convidados pelos arquitetos, e parece ter-se estabelecido um maior contacto entre ambos no processo criativo. Carlos Calvet referiu ter sido pessoalmente contactado pelo arquiteto Joaquim Areal e Silva, seu sogro, para o conjunto da avenida dos Estados Unidos da América [44-54] e Lagoa Henriques testemunhou ter sido convidado pelos arquitetos autores do grande conjunto da avenida Infante Santo, Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta. O momento de chamada aos artistas parece ter sido antecipado, relativamente ao processo de encomenda dos "entalados" e terá havido um acompanhamento mais próximo dos arquitetos relativamente às propostas artísticas. Não apenas se mostrava o sítio para onde devia executar um relevo: o artista tomava agora contacto com o projeto arquitetónico onde figurava o local para a sua intervenção e as suas propostas eram apresentadas aos arquitetos antes de passarem ao material definitivo.

Esta parece ter sido também a situação que marcou as encomendas para o terceiro caso estudado, o conjunto de obras para os edifícios da equipa de Nuno Teotónio Pereira para os Olivais Norte (3) [100-173]. O arquiteto referiu ter sido a equipa de projetistas a escolher os doze artistas que participaram nestes edifícios, à medida em que ia avançando a sua construção. Uma vez mais, os locais para a intervenção dos artistas estavam absolutamente definidos pela equipa de arquitetos assim como, no caso das torres, o material e a técnica a usar – o betão descofrado.

Pode estabelecer-se como principal tendência neste percurso, um envolvimento progressivo do arquiteto na escolha do artista e um interesse crescente pelo seu contributo no espaço edificado, práticas que respondem a uma maior consciencialização relativamente à função da arte pública "integrada", por parte dos arquitetos. Em qualquer dos casos estudados está-se bem longe do procedimento tido como correto no domínio da integração das artes. O processo de encomenda, se bem que com um envolvimento cada vez maior do arquiteto, nunca deixa de se pautar pelo modo tradicional de chamada do artista quando o edifício está em fase de acabamento.

Cabe referir, tendo em conta os casos analisados, que se tratava de encomendas feitas pelos arquitetos ou pelos construtores aos artistas, sem a interferência de agentes

exteriores como a CMAA, e sem os procedimentos normais de avaliação, o que talvez justifique a relativa liberdade formal destas intervenções, se comparadas com as que pontuam os equipamentos, de encomenda oficial.

Arte pública vinculada a equipamentos

Pretendida, ou não, pelos arquitetos, a obra de arte pública encomendada para os equipamentos, surgiu em resposta às intenções das entidades promotoras da sua construção - a Câmara Municipal de Lisboa ou o Ministério das Obras Públicas – respeitando normas mais ou menos formalizadas nessas instituições, e condicionada pelos mecanismos de avaliação das encomendas artísticas nelas desenvolvidos[6]. |ver linha de tempo, anexo 5|

O período abrangido nesta análise – 1945-1965 – termina sem que os centros cívico-comerciais principais e secundários, os grandes equipamentos de Olivais Norte e Sul, e as escolas desta última unidade se tenham edificado, pelo que a maioria dos casos estudados diz respeito a Alvalade. Se esta circunstância se pode justificar pelo facto de a construção deste bairro ter arrancado muito anteriormente aos Olivais Norte e Sul, deve reconhecer-se, por outro lado, que diferentemente dessas unidades, de carácter acentuadamente residencial, Alvalade estava vocacionado à partida para ser "parte de cidade", devendo acolher maior variedade de agentes na construção de equipamentos e serviços.

Assim, tendo em conta as várias obras de arte pública estudadas neste domínio – e que portanto correspondem apenas a Alvalade e a Olivais Norte - podem delimitar-se quatro modos de pontuação artística que, na sua diversidade, puderam coexistir temporalmente.

4. Os escudos de armas
5. Arte e poder, legitimação das instituições
6. O "motivo decorativo" do despacho de 1954[7], uma síntese falhada das artes
7. Arte na loja cosmopolita

Uma primeira forma de entender a pontuação artística nos edifícios consiste na convencional encomenda de escudos de armas para as entradas principais [tabela geral de obras 59-62; 71; 78; 79; 81; 84; 85; 97; 178]. Este tipo de intervenção acontece em edifícios de promoção municipal ou estatal, e principalmente em Alvalade, onde aparece desde logo no equipamento escolar básico, ressurgindo recorrentemente durante a edificação do bairro[8].

Embora possam, numa abordagem tradicional, ser considerados simples elementos de cantaria, estes escudos eram frequentemente encomendados a escultores [tabela geral de obras Álvaro de Brée 71; José Farinha 79, 80, 97, 178].

Um segundo modo de pontuar os equipamentos corresponde à encomenda de obras mais assumidamente artísticas para o interior ou exterior dos edifícios, em sintonia com a arquitetura de regime e dando continuidade às suas práticas de legitimação

institucional, em construções de relativa importância simbólica. Este é o caso das várias intervenções existentes em equipamentos de promoção pública não municipal [tabela geral de obras Álvaro de Brée 72, 73; Soares Branco 74; Joaquim Correia 77; e de autores desconhecidos 86-91; 76]. Uma produção sensivelmente diferente é instaurada com o muito referido despacho do presidente da CML, de março de 1954, que determinava a colocação de "motivos decorativos" executados por artistas em edifícios promovidos pelo Município. O novo fôlego dado a este tipo de encomenda de obras de arte ganhou particular destaque nas áreas residenciais, onde a construção da maior parte dos equipamentos (escolares, de abastecimento, etc.) era da competência dos serviços municipais [tabela geral de obras Stela de Albuquerque 63-65; Maria Keil 66, 67; Cândido Melo 68,69; Menez 70; Laranjeira Santos 174,175; Manuela Madureira 176; Victor Palla e Bento Almeida 180; desconhecidos 177, 179].

Concomitante com a introdução dos ideários modernos na arquitetura de encomenda camarária, o despacho de 1954 traduziu-se numa produção de arte pública relativamente abundante[9] que devia articular-se com uma linguagem espacial nova, não apenas no plano arquitetónico entendido em sentido estrito, mas alargado a uma intenção de qualificação global, que contemplava o desenho de vários elementos móveis e fixos com uma estética atualizada. Porventura seguindo o exemplo das modernas realizações brasileiras, verifica-se também um entusiasmo inédito por técnicas e materiais tradicionais, como a calçada portuguesa ou o azulejo, que se retomam e valorizam dentro de linguagens atuais.

Esta prática é melhor exemplificada na construção do equipamento escolar primário da cidade, que conhece um momento particularmente fértil na segunda metade da década de 1950, especialmente a partir da *segunda fase de construção* [1953-1956], graças ao apoio financeiro do MOP. Esta produção artística, recorrente em todos os grupos escolares construídos na cidade, apresenta-se de forma mais elaborada nos casos de Vale Escuro, Campolide e Alto dos Moinhos.

Exclusiva do bairro de Alvalade, onde se concede à iniciativa privada maior protagonismo, mas ausente de Olivais Norte e Sul, há ainda a referir a produção artística que surge em estabelecimentos comerciais ou equipamentos culturais construídos por particulares [tabela geral de obras Estrela Faria 92; Menez 93; Manuela Madureira 94; Martins Correia 95,96]. Esta produção só pode considerar-se "pública" em sentido muito lato – não avistada da rua, existe no interior de edifícios de uso coletivo – mas a sua inclusão neste estudo está justificada por se tratar da manifestação visível, nas áreas estudadas, de um esforço de qualificação dos espaços comerciais que se vulgariza na década de 1950, por mão de arquitetos como Francisco Conceição Silva, a dupla Vítor Palla e Bento de Almeida, ou mais tarde o grupo Carlos Roxo, Carlos Tojal e Manuel Moreira, entre outros, e onde é particularmente significativa a integração do trabalho artístico.

Os artistas que intervêm nestes espaços particulares são muitas vezes os mesmos que aceitam as encomendas camarárias de "motivos decorativos" para os vários equipamentos – Querubim Lapa, Menez, António Alfredo, etc. –, embora aqui, libertos do controlo da CMAA, e geralmente com maior orçamento, tenham podido experimentar propostas diferentes, ensaiando inclusivamente a abstração.

Disseminadas pela cidade, estas lojas cosmopolitas – snack Bares, cafés, lojas de moda, salões de beleza - parecem ter sido uma das áreas onde arquitetos e artistas mais se puderam aproximar do conceito de "síntese" das artes enquanto processo criativo conjunto entre arquiteto e artista, como o testemunho de Querubim Lapa demonstrou, a propósito da sua participação na Casa da Sorte do Chiado, com Francisco Conceição e Silva.

o promotor e a obra de arte pública

Estando embora sempre vinculadas aos edifícios para que foram produzidas, estas quatro situações genéricas refletem modos diversos de conceber a obra de arte, bem como diferentes intenções subjacentes às encomendas.

Os escudos de armas, por exemplo, são inequivocamente elementos simbólicos, que identificam e legitimam, com o selo da instituição, o edifício em que se inserem, mesmo quando este é particularmente despojado, como no caso do quartel dos bombeiros de Alvalade.

As obras encomendadas para o interior e exterior dos equipamentos não municipais pelas várias instituições competentes refletem igualmente uma certa intenção de legitimação, geralmente corroborando a designação dada ao edifício. Os casos mais comuns são aqueles em que a obra de arte representa o patrono da instituição, tornando visível essa figura tutelar de grande carga simbólica [tabela geral de obras 72; 74; 77], ou quando a obra de arte ilustra as atividades que têm lugar num dado edifício, dando a conhecer a utilidade da instituição [tabela geral de obras 73; 76; 86-91; 189].

Estas obras que surgem em equipamentos não municipais tendem portanto a estabelecer um vínculo literal com o edifício em que se encontram. A esta função de ilustração – ilustrar um nome, uma atividade – acrescenta-se uma outra, a de conferir aos edifícios uma certa gravidade e um certo peso institucional.

As obras encomendadas ao abrigo do despacho de março de 1954 para os equipamentos promovidos pelo Município possibilitaram uma ligeira inflexão nesta orientação, inflexão esta que poderia ter ido mais longe, não fosse o modo de funcionamento da CML e o crivo da CMAA, a que eram necessariamente sujeitas as propostas dos artistas.

A suposição que agora se coloca exige uma fundamentação, para o que se abre seguidamente um parêntesis explicativo.

Deve ter-se presente, como se desenvolverá adiante, que embora os arquitetos pudessem sugerir artistas para os edifícios que projetavam, todo o processo de encomenda da obra artística era feito em separado, cabendo sempre a última palavra aos serviços camarários. As encomendas de "motivos decorativos" eram encaradas como processos autónomos em relação à encomenda do projeto arquitetónico e, enquanto na DSUO - que controlava as encomendas arquitetónicas - havia grande permeabilidade aos ideários modernos, a CMAA - que se ocupava das encomendas artísticas - permanecia presa a padrões mais conservadores, situação que gerou uma acentuada disparidade de critérios entre os dois modos de encomenda e de aceitação das propostas dos contratados. Dois modos de entender a obra de arte estavam

frequentemente em conflito: a dos proponentes (artistas, arquitetos, DSUO) e a dos avaliadores (CMAA).

Assim, embora a mudança de paradigmas no plano arquitetónico fosse tornando cada mais difícil a persistência das anteriores formas de relacionamento e de intencionalidade entre arquitetura e obra de arte, essa persistência não deixou de ser tentada pela CMAA.

Perante propostas artísticas demasiadamente "arrojadas" – quanto a temas ou linguagens plásticas – a atitude desta comissão era frequentemente a da pura e simples rejeição, ou a de forçar os seus autores a reformular as propostas, reajustando-se aos seus critérios, tal como relatado por Laranjeira Santos, a propósito da execução da sua *Varina* [tabela geral de obras 174] para o mercado da Encarnação Norte. Esta interferência direta da CMAA na conformação da obra artística terá porventura justificado os muitos anos em que os elementos fornecidos pelos artistas – peças desenhadas e maquetas - permaneciam "em avaliação" na comissão, bem como a não execução de grande parte das propostas referenciadas na documentação administrativa.

Este conflito de atitudes é particularmente evidente na evolução do equipamento escolar. Por um lado podem apontar-se algumas obras de arte que cumprem ainda as funções de identificação e ostentação, com linguagens pouco afins à sensibilidade infantil – por exemplo, as intervenções escultóricas academizantes de Stela de Albuquerque nos grupos escolares das células 4 e 7 de Alvalade [tabela geral de obras 63-65], ou, fora das áreas em estudo, os relevos austeros e masculinizados de Joaquim Correia para o grupo escolar do Arco do Cego – mas por outro, uma progressiva adequação ao universo da criança, própria da arquitetura escolar moderna vai repercutir-se no modo de conceber o papel da arte na escola e a sua expressão formal.

Reforçando a linha de argumentação atrás enunciada, pode defender-se até que, paralelamente a esta intenção de adequação às vivências das crianças, inerente às novas coordenadas conceptuais e estéticas seguramente partilhadas por todos os arquitetos modernos, uma consciência mais vincadamente social para intervenção do artista estava latente. É que, surpreendentemente, alguns dos projetos escolares foram confiados a arquitetos da oposição que, superando eventuais resistências a esta "colaboração" com o regime, os aceitaram como forma de fazer obra pública.

De entre os vários arquitetos modernos que realizaram os projetos do equipamento escolar primário das *primeira*, *segunda* e *quarta fases de construção*, pode claramente circunscrever-se este grupo mais limitado, composto por expositores regulares nas EGAP - Exposições Gerais de Artes Plásticas. Plataforma conjunta de solidariedade política, de fortalecimento de redes sociais e de divulgação de propostas estéticas de marcada vocação social que transcendiam o Neorrealismo que normalmente lhes é associado, as EGAP constituíam um círculo cultural bastante ativo, onde as experiências do muralismo mexicano e as recentes propostas brasileiras – onde Portinari, Burle-Marx, Niemeyer, Affonso Reidy demonstravam vínculos possíveis entre estéticas próximas do neorrealismo e da abstração e arquitetura moderna - eram bem conhecidos.

Muitos dos artistas participantes das EGAP - como os escultores Maria Barreira e Vasco da Conceição, o pintor Júlio Pomar, ou o arquiteto/artista Vítor Palla - se manifestaram em artigos de opinião e entrevistas a favor de uma arte integrada na arquitetura[10],

podendo mesmo aceitar-se como verdadeira[11], a informação de que foi no seio da sétima EGAP, em Maio de 1953, que surgiu a ideia de redigir a famosa petição, em resposta à qual o presidente da Câmara Municipal de Lisboa, Salvação Barreto, viria a emitir o despacho de Março de 1954.

Viu-se como, apesar de invocar as conclusões do congresso da UIA relativas à síntese das artes – e de se filiar portanto num quadro de regeneração da arquitetura moderna na "encruzilhada" do pós guerra - a petição foi depois habilmente formulada, com argumentos nacionalistas a que as autoridades seriam mais sensíveis. Foi também subscrita por artistas e arquitetos de vários quadrantes políticos e estéticos, inclusivamente os "da situação" que, de algum modo a legitimavam, e que seguramente facilitaram a sua aceitação.

Partindo deste ponto, é interessante constatar como a variedade de artistas escolhidos para executar "motivos decorativos" para equipamentos municipais ao abrigo do despacho de março de 1954, e o seu maior ou menor comprometimento social, refletem de forma elucidativa essa ambiguidade presente na petição.

No entanto, e retomando a questão dos grupos escolares, é bem evidente que foram justamente os arquitetos que haviam participado na sétima EGAP aqueles que mais exploraram as possibilidades abertas pela nova regra municipal, incluindo generosas participações artísticas nos seus projetos e sugerindo pintores e escultores também expositores na mesma mostra. Os seus projetos são certamente aqueles que melhor encarnam as intenções originais da petição.

São eles o já mencionado grupo escolar da célula 6 de Alvalade [projeto de Cândido Palma de Melo, propostas artísticas do próprio arquiteto, de Maria Keil e Martins Correia] e, fora das áreas em estudo, do grupo escolar de Vale Escuro [projeto de Vítor Palla e Bento de Almeida, propostas artísticas de Lima de Freitas, Maria Barreira, Júlio Pomar, Rolando Sá Nogueira], de Campolide [projeto de Pires Martins, propostas artísticas de Querubim Lapa e José Dias Coelho] e Alto dos Moinhos [projeto de Manuel Barreira, propostas artísticas de João Abel Manta, José Farinha, Rogério Ribeiro].

Estes artistas teriam em mente uma arte de compromisso político, que provavelmente se manifestaria nos temas e na sua formulação plástica. Naturalmente que uma sensibilidade neorrealista seria coartada pela CMAA, como atesta o testemunho de Querubim Lapa a propósito dos painéis de Campolide, mas a intenção de alcance social, estava lá, transfigurada numa arte "útil", posta ao serviço das crianças.

Tendo em conta o ambiente cultural de oposição ao regime pode assim supor-se que estas experiências terão ficado aquém das intencionalidades dos seus autores, obrigados que foram a cingir-se às imposições da CMAA.

Deve, finalmente, fazer-se uma pequena ressalva relativamente aos critérios da comissão, assentes nas recomendações para a decoração dos espaços escolares fixadas por Raul Lino em 1955[12]. Efetivamente, o próprio Raul Lino já poupara às crianças a grande retórica do regime, afirmando que "*não se trata de sermonar, de ensinar História, de explicar seja o que for*"[13]. A sua abordagem preconizava intervenções simples, mas visualmente estimulantes, veiculando o respeito pela natureza ou pelas tradições regionais, como os azulejos que tinha desenhado em 1918 para a escola da calçada da Tapada talvez ainda pudessem exemplificar. No entanto, eram critérios que já não

acompanhavam as propostas dos artistas da década de 1950, como bem demonstra, por exemplo, a intransigência da comissão em relação à abstração.

Fechando o parêntesis abertos há alguns parágrafos atrás, pode dizer-se que as intervenções modernas em grupos escolares parecem ter constituído, apesar de tudo, uma oportunidade para estes artistas e arquitetos produzirem obras de mais acentuado cunho social, que deixa de ser tão evidente noutros edifícios municipais. O universo limitado dos casos estudados revela um certo vínculo ilustrativo, folclorizante, ancorando um mercado demasiadamente "internacional" à cidade de Lisboa [Ver Tabela 174,175], ou um exercício plástico, estabelecendo apenas um diálogo descomprometido com a arquitetura da piscina dos Olivais [176].

Se o modo como alguns arquitetos e artistas aproveitaram o despacho de 1954 deixou, apesar de tudo, antever outras intencionalidades para a obra de arte pública, em particular nos equipamentos escolares, já a participação de artistas nos referidos estabelecimentos comerciais ou culturais de promoção privada (7) parece ter tido como principal objetivo o de concorrer ao serviço de um enriquecimento plástico do espaço interior desses edifícios, conferindo uma imagem de requinte e cosmopolitismo, que se acentua a partir do momento em que os enunciados modernos na arquitetura e na arte se assumem definitivamente. A obra de arte surge portanto como elemento de bom gosto, ou de gosto "esclarecido", fazendo desta estética atualizada uma forma de demarcação relativamente a outros estabelecimentos congéneres e às realizações do regime.

a obra de arte pública, o edifício e/ou o espaço público

Como já se referiu, a localização da intervenção artística no edifício em que se encontra e a sua relação com o espaço público são particularmente reveladoras do modo de entender essa mesma intervenção em cada caso estudado.

Não por acaso, os escudos de armas surgem sempre junto das entradas principais, sejam estas as dos edifícios [tabela geral de obras 59-62; 71; 79; 81; 97], ou as dos muros que delimitam recintos [tabela geral de obras 84;85;178].

O seu agenciamento no edifício (ou muro) varia sensivelmente ao longo do tempo, passando do inicial adossamento à fachada principal, a uma posterior a desvinculação da mesma, integrando então o suporte do mastro da bandeira [tabela geral de obras 81; 97; 178]. Verifica-se, em qualquer destas situações, uma clara intenção de visibilidade a partir da rua, garantida por essa vinculação direta às entradas principais.

As obras encomendadas para os equipamentos não municipais não apenas se destinam ao exterior dos edifícios, mas também aos seus espaços interiores. Embora não se possa tomar como uma tendência da época as conclusões deste estudo, circunscritas que estão a um universo muito limitado, pode referir-se que, de entre os casos analisados, se observa uma evolução, que parte de uma localização preferencial das intervenções no exterior dos edifícios, claramente direcionadas para as vias públicas [tabela geral de obras 72; 73; 76; 77] para a sua implantação nos espaços interiores [tabela geral de obras 74; 75; 86-91].

As obras encomendadas para os equipamentos municipais ao abrigo do despacho de março de 1954 revelaram tendencialmente outras formas de articular arquitetura e obra

de arte. Como se referiu, com a adoção dos ideários modernos em curso, as novas propostas arquitetónicas, na sua depuração de volumes e na sua aparente simplicidade, já não se coadunam facilmente com a anterior lógica da fachada principal e dos espaços de representação, obrigando a obra de arte relocalizar-se no suporte arquitetónico.

Os grupos escolares tomam-se, uma vez mais, como barómetro desta mudança de paradigmas. Nesta produção arquitetónica é notória uma intenção de adequação à escala das crianças dos espaços e dos vários elementos móveis e fixos no recinto escolar que o arquiteto passa a desenhar. Esta preocupação emergente, que viria a codificar-se na Carta das Construções Escolares da UIA [1959], foi acompanhada de perto pelos arquitetos portugueses, que iam, por outro lado, respondendo às novas diretrizes nesta matéria, emanadas pelo Município e pelo MEN - Ministério da Educação Nacional.

No processo de experimentação que marca a construção de equipamento escolar entre 1953 e 1961 – da *segunda* à *quarta fase de construção* – os arquitetos propuseram soluções absolutamente inéditas em Lisboa, de que os grupos escolares da célula 8 de Alvalade e de Olivais Norte, com o prolongamento das salas de aula em pequenos recintos exteriores, são exemplos particularmente significativos. As suas pesquisas, se interessados em incluir intervenções artísticas nos seus projetos, poderiam ter conduzido a diferentes formas de relacionamento entre arte e arquitetura. No entanto, o modo como se compartimentaram administrativamente os processos de encomenda do projeto arquitetónico e das intervenções artísticas impossibilitou essa diversidade de soluções. Os serviços administrativos parecem efetivamente ter estabelecido à partida dois locais possíveis para essas intervenções: o espaço exterior dos edifícios e o revestimento interior das paredes dos refeitórios [14], áreas que efetivamente congregavam a maior parte das intervenções artísticas [tabela geral de obras exterior 63-65; interior 66, 67; 70], embora artistas e arquitetos tenham intervindo em áreas que escapavam a essas localizações convencionadas, designadamente nas zonas comuns de acesso, como nos átrios [tabela geral de obras 180] nas escadas [tabela geral de obras 69], ou nos muros dos espaços de recreio [tabela geral de obras 68], situação que encontra paralelismo noutros grupos escolares fora das áreas estudadas.

Nos outros equipamentos municipais que foram objeto do despacho de 1954, verifica-se quer a pontuação no exterior [tabela geral de obras 174; 175], quer no interior [tabela geral de obras 176] dos edifícios ou recintos, por vezes acrescidas da colocação do escudo municipal. Nos edifícios com obras no exterior é marcada a preocupação de visibilidade a partir da rua e mesmo uma obediência ao nexo urbano no caso da *Varina* [tabela geral de obras 174], que ocupa o espaço fronteiro ao mercado da Encarnação Norte, e se direciona para a via de circulação automóvel.

Finalmente, nos estabelecimentos comerciais ou culturais construídos por iniciativa privada pode constatar-se que, em qualquer dos casos abrangidos neste estudo, as intervenções alojam-se no interior dos estabelecimentos, geralmente animando paredes existentes, por vezes de grande dimensão [tabela geral de obras 92; 93; 94]. Esta situação não pode no entanto tomar-se como regra, uma vez que existiram na cidade outras lojas e estabelecimentos em que a participação do artista é claramente visível no exterior, como uma vez mais a Casa da Sorte, ou a pioneira loja Rampa, entre outras, exemplificam.

o artista e a encomenda

Em cada uma das situações estudadas as obras de arte pública variaram em função dos diferentes pressupostos de encomenda e dos critérios de agenciamento nos edifícios, quase sempre predefinidos no projeto de arquitetura. Dependeram também do esforço criativo dos artistas envolvidos, embora se deva recordar que nestas circunstâncias a sua liberdade estava muito condicionada pela apreciação, sempre vinculativa, das entidades que no seio de cada instituição controlavam as encomendas artísticas. De entre todos os exemplos analisados, os escudos de armas são aqueles em que menor grau de inventividade e expressão individual se esperava do artista. O seu programa iconográfico relativamente fixo, bem como regras estabelecidas quanto ao modo de representar os vários elementos que nele se inscrevem sempre levaram a que os baixos-relevos dos escudos de armas fossem considerados "cantarias", embora frequentemente executados por escultores.

Só uma aceção ampla como a do Cer Polis os engloba na categoria de "arte pública" e só uma atenção mais demorada sobre estes elementos permite perceber que a sua aparente fixidez não significou a inalterabilidade das soluções iconográficas e formais ao longo do tempo. Pelo contrário, os escudos de armas puderam ser manipulados para veicular determinados valores. Referiu-se como este tipo de relevo que surge representado nos edifícios municipais dentro do período estudado resultou de uma redefinição operada no início da década de 1940, momento em que, às representações "realistas" das embarcações contemporâneas que sempre tinham sido usadas, se preferiu a figuração de uma barca medieval, em linguagem sintética e sólida. São versões mais ou menos simplificadas, geometrizadas ou mesmo insertas em paralelepípedos de pedra desse escudo arcaizante que vão pontuar os edifícios estudados, havendo certamente um remanescente cunho autoral no tratamento expressivo dos seus detalhes [tabela geral de obras comparar por exemplo 59; 60; 79; 178]

Já as encomendas para o interior e o exterior dos equipamentos não municipais pelas várias instituições competentes são caracterizadas por uma grande variedade de manifestações que seguem as tipologias canónicas da arte oficial. Escultura de pequena dimensão encimando portas de entrada [tabela geral de obras 77], relevos [tabela geral de obras 74; 76; 86-91], ou ainda murais [tabela geral de obras 75] são as intervenções mais comuns neste domínio, em relação às quais já se apontou uma certa uniformidade temática, ora dando visibilidade à figura tutelar de cada instituição, ora representando literalmente as atividades nela desenvolvidas.

Não havendo seguramente grande margem para alternativas, os artistas responderam ao que lhes era encomendado com propostas invariavelmente figurativas, que seguem padrões formais e de expressão pouco arrojados e de gosto "seguro" aos olhos das comissões acompanhadoras. O itinerário conceptual é simples: a representação do patrono da instituição faz-se compondo a figura com base em referências históricas e acrescentando ao modo de trajar os atributos que reforçam a sua identificação. Do mesmo modo, na representação das atividades desenvolvidas em cada instituição, escolhem-se situações ilustrativas das mesmas.

Destacando-se do convencionalismo da maioria, podem ser mencionadas duas obras com maior ambição artística: a escultura de S. João de Brito, realizada pelo escultor

Joaquim Correia para a fachada da igreja do mesmo bairro, ou o alto-relevo representando D. Leonor, que o escultor Domingos Soares Branco executou para o liceu feminino de Alvalade, obra que teve ainda a particularidade de ter sido executada em a resina de poliéster e a fibra de vidro, materiais novos na época.

Defende-se, neste estudo, que as obras encomendadas ao abrigo do despacho de março de 1954 para os equipamentos promovidos pelo Município apresentam diferenças significativas relativamente e essa produção contemporânea de obras de arte para equipamentos não municipais. Efetivamente, se a prática instituída pelo referido despacho agilizou toda uma produção de obras de arte de pequena escala vinculadas a edifícios onde ela não era comum, distribuindo-se por toda a cidade, a paralela introdução da arquitetura moderna parece ter induzido uma transformação nas linguagens artísticas. Não apenas se retiravam ou dissimulavam os tradicionais pontos de ancoragem da obra de arte: o novo vocabulário espacial reclamava diferentes intervenções. As superfícies parietais sem molduras pediam um preenchimento total e o agenciamento por vezes assimétrico dos volumes convidava a um diálogo plástico menos previsível com a obra de arte.

Mas a atualização dos objetos artísticos não foi isenta de equívocos, como já se referiu, dada a disparidade de critérios entre a CMAA, particularmente conservadora, e a DSUO, aberta à modernidade. A situação recorrente foi assim a do edifício moderno, onde a intervenção artística se forçou à figuração e a uma certa contenção formal. Os já citados depoimentos de Laranjeira Santos, a propósito da escultura *Varina* [174] para o mercado da Encarnação Norte e de Querubim Lapa, a propósito do painel azulejar para o grupo escolar de Campolide, evidenciam bem o modo como CMAA intervinha na execução das obras, domesticando propostas formalmente desconcertantes ou tematicamente inconvenientes.

Ainda assim, deve reconhecer-se uma abertura no domínio da expressão formal, procurada pelos vários artistas contratados, fossem estes sugeridos pelos arquitetos autores dos projetos, ou selecionados em separado pela CML, situação particularmente evidente nas encomendas para as construções escolares, que uma vez mais se comenta em detalhe.

Já se referiu a localização preferencial das obras de arte nestes edifícios: o exterior do edifício, de maior exposição pública, ou os espaços interiores, como os refeitórios ou eventualmente espaços de passagem, como as escadas, de maior privacidade. A esta polaridade dentro/fora correspondia também uma diferente importância. Efetivamente, a CMAA reprovava ou dificultava principalmente as propostas artísticas para espaços exteriores que considerasse menos consentâneas com os seus critérios de propriedade e dignidade, enquanto as soluções apresentadas pelos artistas para o interior da escola parecem ter sido avaliadas com menor severidade.

Assim, é justamente no espaço exterior fronteiro aos edifícios que se vêm surgir as propostas mais equívocas e desfasadas da arquitetura [63-65] enquanto as propostas mais "modernas", como o painel abstrato de Menez para a célula 8 de Alvalade, ou a escultura de Martins Correia para a célula 6 não chegam a concretizar-se. Contrariamente, as obras para o interior dos edifícios escolares parecem ter sido melhor acolhidas [tabela geral de obras 66]. Independentemente de se destinarem ao interior ou ao exterior do edifício, parecem também ter escapado ao crivo da CMAA as

intervenções artísticas que os próprios arquitetos incluíam nos projetos. O facto de serem assinadas por arquitetos e não por artistas garantiu-lhes uma certa imunidade ao escrutínio da CMAA, permitindo que a abstração entrasse como cavalo de Troia no espaço escolar [tabela geral de obras 68,69].

Podem apontar-se como denominadores comuns a todas estas obras - mesmo as que estão fora das áreas abrangidas pela tese - a figuração e uma intencional aproximação ao tema da criança, variando no entanto os modos de representação e as linguagens expressivas nas várias modalidades de intervenção.

Por exemplo, o apontado desfasamento entre as esculturas e relevos em pedra de Stela de Albuquerque e os edifícios dos grupos escolares das células 4 e 7 de Alvalade onde se encontram [tabela geral de obras 63,65], assenta justamente no tratamento do tema: o nu académico, respeitando proporções idealizadas, evoca uma intemporalidade clássica, porventura estranha à sensibilidade infantil.

As obras executadas para estes edifícios - que têm como exemplos mais significativos os grupos escolares de Vale Escuro, Alto dos Moinhos e Campolide vão caracterizar-se por uma linguagem mais expressiva e acessível, com formas sintéticas, manchas gráficas, cor plana e viva, e mesmo um traço espontâneo e infantilizado, no domínio pictórico; enquanto os elementos escultóricos, permanecendo embora fiéis à representação da figura humana, se tornam mais simples, prescindindo da pedra em favor do cimento moldado.

É interessante constatar, finalmente, uma certa permeabilidade às correntes artísticas do tempo, que se manifesta em particular nas reminiscências neorrealistas dos painéis de Querubim Lapa para o grupo escolar de Campolide. Cumprindo embora os requisitos temáticos e formais impostos pela comissão, a obra evidencia certos pormenores que deixam no ar uma vaga sugestão de pobreza, como os pés descalços das crianças que "*não tinham dinheiro para comprar sapatos*"[15], como o próprio autor hoje ironiza.

Não deixa de ser uma contradição, num contexto de encomenda oficial, o fato de se fazer de algum modo uma crítica social, revelando um conjunto de referências – o muralismo mexicano, a arte francesa da escola de Paris – seguramente nos antípodas do que o regime pretendia.

Não por acaso, de entre as várias encomendas de "motivos decorativos" para equipamentos municipais, parecem ter sido as construções escolares onde aquele restrito grupo de artistas, opositor assumido ao regime, se sentia mais à-vontade em participar.

Dos desígnios estéticos e políticos que tinham para as suas obras artistas como Júlio Pomar, Rogério Ribeiro, João Abel Manta, José Dias Coelho, Querubim Lapa, entre outros, pouco foi possível concretizar nos grupos escolares, por razões óbvias. As suas propostas artísticas, então alicerçadas na ideação temática de cunho social, dissimularam-se aqui, postas ao serviço das crianças, destinatários sempre inocentes e insuspeitos em qualquer contexto ideológico.

De acordo com o itinerário de leitura estabelecido nesta síntese conclusiva final, há ainda a mencionar as intervenções existentes no interior de estabelecimentos comerciais e culturais construídos por iniciativa privada, exclusivos do bairro de Alvalade. Trata-se essencialmente de animações parietais, sejam pinturas murais ou

painéis azulejares ou cerâmicos, onde, depois de uma primeira experiência no âmbito da pintura mural de grandes dimensões [tabela geral de obras 92] se assistirá a algumas incursões na abstração, libertos que estavam os artistas dos condicionalismos temáticos e formais impostos nas encomendas oficiais [tabela geral de obras 93; 94; 98].

entrosamento criativo entre arquitetos e artistas

Os exemplos comentados mostram, uma vez mais, uma evolução sensível, ao longo do tempo, nos modos de relacionamento entre artistas e arquitetos durante os processos de conceção das obras de arte.

O primeiro patamar de intervenção identificado neste estudo – a execução dos escudos de armas – parece exemplificar um total alheamento entre arquiteto e artista. O arquiteto define a localização do escudo no projeto e a instituição que promove a construção do edifício encomenda-o ao artista ou canteiro. Elemento autónomo, sujeito às prescrições iconográficas e formais da instituição, o escudo executa-se à parte e é posteriormente apenso a uma das fachadas do edifício.

De modo diferente, as encomendas de obras de arte para equipamentos não municipais parecem já ter proporcionado momentos de contacto entre os dois profissionais. É importante recordar que a presença de obras de arte fazia de algum modo parte do programa dos edifícios, independentemente da lógica do projeto arquitetónico. Os testemunhos orais recolhidos sugerem alguma flexibilidade no modo de angariação de artistas, que aliás variava de instituição para instituição: o arquiteto podia indicar o artista, mas esta escolha também poderia ser feita à sua revelia, como no caso do liceu feminino Rainha D. Leonor, com projeto do arquiteto Augusto Brandão e relevo escultórico de Soares Branco [tabela geral de obras 74].

Aqueles mesmos testemunhos parecem também indicar que era comum, neste tipo de encomenda, arquitetos e artistas reunirem pelo menos uma vez para acertarem ideias. Não se tratava, de todo, de um processo de trabalho que pressupusesse uma maturação conjunta da obra de arte e muito menos do espaço arquitetónico. Consistia, sim, em uma ou duas reuniões em que o arquiteto autor do projeto "*dava lá a sua opinião*"[16] ao artista, antes de este apresentar a sua proposta, proposta esta que seria depois avaliada e acompanhada pela comissão competente em cada instituição. Garantir-se-ia assim que a obra plástica não destoasse completamente das intenções do arquiteto que, ausente de toda a formulação plástica posterior, apenas acompanharia eventualmente a sua colocação no local.

Um passo adiante poderia ter sido dado no caso das obras encomendadas para equipamentos municipais, cujo carácter excecional se tem continuamente frisado nestas conclusões, se os procedimentos administrativos não implicassem a compartimentação dos processos de encomenda arquitetónica e artística. Efetivamente, os arquitetos envolvidos nestes projetos não apenas tinham protagonizado a viragem da estética oficial para uma arquitetura moderna de pendor racionalista, como muitos deles, juntamente com outros tantos artistas, tinham protagonizado a entrega da petição que originara o citado despacho de 1954.

Na petição invocavam-se e transcreviam-se extensivamente as conclusões do congresso da UIA, realizado em Lisboa em 1953, no tocante ao tema da "síntese das artes", em

que, defendendo a adoção de programas de percentagens para obras de arte em edifícios públicos nos vários países, se advertiam desde logo as instituições responsáveis no sentido de não forçarem colaborações entre artistas e arquitetos. Estas deveriam acontecer "*por iniciativa própria*", devendo artista e arquiteto trabalhar "*num plano de igualdade e num espírito de equipa*" [17], reconhecendo-se como fatores fundamentais as relações pessoais e da afinidade entre os dois profissionais[18].

Se este era o tom dominante da petição, o acolhimento da proposta na CML não se fez sem uma importante ressalva que, se não contrariava abertamente aquelas recomendações, certamente impedia o seu espontâneo desenvolvimento. Efetivamente, o despacho do presidente Álvaro de Salvação Barreto teve o cuidado de deixar bem claro "*o princípio de que as propostas a fazer pelos arquitetos autores devem ter o controlo da Câmara"*, ou seja que "*que o arquiteto encarregado do projeto de obra propõe o género de trabalho e até pode sugerir o nome do artista mas* (…) *a proposta deste é feita separadamente à Câmara*"[19].

Salvaguardando o controlo total dos processos por parte da CML, esta tomada de posição revelava um modo de entender arquitetura e obra de arte integrada como dois processos autónomos. Apesar de alguns artistas terem sido sugeridos pelos arquitetos, tal como vários testemunhos orais recolhidos puderam comprovar, esta compartimentação administrativa dos processos de encomenda inviabilizou quaisquer tentativas de entrosamento criativo na produção dos espaços e edifícios, como se referiu.

O procedimento não se afastava afinal significativamente do praticado na encomenda para equipamentos não municipais. O arquiteto era obrigado a incluir a intervenção dos artistas nos seus projetos, mesmo se não sentisse qualquer necessidade de o fazer, e podia depois sugerir artistas, embora sem carácter vinculativo. Laranjeira Santos, por exemplo, referiu ter sido sempre acompanhado pela comissão e só ter contactado com o arquiteto Fernando Costa Belém no momento da colocação definitiva da escultura *Varina* e do relevo *À sombra do mar* nos mercados da Encarnação [174]. Corroborando uma certa falta de comunicação entre projeto arquitetónico e proposta artística pode apontar-se o facto a referida escultura, criteriosamente direcionada para a via de circulação principal, contrariar de algum modo o estipulado pelo arquiteto, que no projeto apenas previra relevos adossados nas fachadas laterais do edifício.

Se bem que esta questão pudesse ser indiferente para grande parte dos signatários, este não era, seguramente, o modo de "integração " preconizado pelos autores da petição, ou por artistas e arquitetos como Júlio Pomar ou Victor Palla, cujas tomadas de posição a propósito da arte integrada na arquitetura na imprensa da especialidade já foram referidas[20].

E se parece ser evidente nas décadas de 1950 e 1960 uma crescente sensibilidade de alguns arquitetos para a obra artística integrada, antecipando dentro do possível a chamada aos artistas, essa intenção é impossibilitada no contexto da encomenda municipal. Nos discursos sobre a "síntese" ou "integração" das artes está implícito um princípio de trabalho conjunto entre artistas e arquitetos que a inflexibilidade dos procedimentos administrativos da CML, e os critérios anquilosados de avaliação da obra de arte, pura e simplesmente inviabilizavam.

Um entrosamento criativo frutuoso no plano da arte integrada na arquitetura e uma aproximação possível a esse ideal de criação partilhada parece ter sido apenas pontualmente conseguido em alguns estabelecimentos construídos pela iniciativa particular (7). Referiu-se já como o maior orçamento e a maior liberdade de criação dada ao artista possibilitou incursões na abstração e alguma experimentação formal. Cabe agora frisar que a autonomia dos arquitetos e dos artistas nestas encomendas "esclarecidas" possibilitou ainda as poucas experiências efetivas no domínio da integração das artes na arquitetura. Um exemplo referido neste estudo, embora exterior às áreas em análise foi a Casa da Sorte, com projeto do arquiteto Conceição Silva; e revestimento cerâmico integral de Querubim Lapa, considerada pelo escultor, o seu caso mais bem sucedido de "integração".

Arte pública em espaços públicos "entre edifícios"

Abordadas as intervenções artísticas vinculadas à arquitetura - habitação, equipamentos - comentam-se finalmente aquelas que se destinaram aos espaços públicos "entre edifícios", designação descritiva e aparentemente redundante, mas que distingue eficazmente esse dois campos diferentes no universo da arte pública.

Pese embora a sua escassez, a história destas intervenções artísticas nas três áreas residenciais estudadas é bem reveladora do modo como se foi entendendo, nos vinte anos em estudo, aquilo que hoje se designa por arte pública. |ver linha de tempo, anexo 5|

Sem o pretexto da arquitetura, a arte para espaços públicos "entre edifícios", é por definição mais autónoma: a obra é um fim em si, e para se realizar teve de justificar-se a sua pertinência. Reduzindo os termos desta questão ao absurdo, pode assumir-se que, se não há intervenções artísticas num dado local, é porque as autoridades não as consideraram necessárias ou apropriadas; inversamente, quando as há, é porque os decisores reconheceram a sua importância e adequação. Ambas as tomadas de posição têm implícitas visões necessariamente diferentes sobre o que deve ser a arte e qual deve ser o seu papel no espaço residencial.

Matizando um pouco esta premissa simplista, deve reconhecer-se no entanto, que os "decisores" - os responsáveis pelo espaço público e pela encomenda de obras artísticas - não foram os mesmos nos três casos estudados e essa diferença deve levar-se em conta.

Parece inegável que a criação dos gabinetes – GEU - Gabinete de Estudos de Urbanização; GTH - Gabinete Técnico de Habitação – onde os planeadores acumulavam funções como coordenadores da execução dos projetos de arquitetura, de arranjo dos espaços livres e de edificação, lhes permitiu funcionar com maior autonomia, autonomia esta que se repercutiu também em matéria de arte pública. Enquanto esta situação se aplica a Olivais Norte e Sul, na construção de Alvalade, conduzida pelos vários serviços municipais, verificou-se uma maior dispersão de entidades responsáveis – DSUO; DSSEU; DSCC/CMAA, para questões de urbanização, edificação e obras de arte, respectivamente – e também de critérios em jogo. No âmbito da arte pública, já se apontou repetidamente como a CMAA era uma entidade particularmente conservadora, chegando a divergir abertamente da DSUO, ou até do

próprio presidente, podendo imaginar-se a inflexibilidade de critérios com que esbarravam quaisquer propostas de obras de arte para o espaço do bairro…

Servem estas considerações prévias para frisar que, se se louvará seguidamente o contributo de alguns arquitetos e planeadores no encetar de um processo de experimentação de novas formas de arte pública, reconhece-se que as três unidades não podem analisar-se em pé de igualdade, porque sofreram diferentes condicionamentos no curso da sua génese e evolução.

A leitura feita neste estudo parte assim da negatividade, ou seja, da inexistência de qualquer proposta bem sucedida para pontuar o espaço público, situação que não deixa de revelar um entendimento da obra de arte como manifestação limitada ao cumprimento de finalidades sumptuárias ou de representação e, portanto, a convicção de que uma área residencial não merece semelhante dispêndio de energias.

Em Alvalade todas as tentativas de encomenda de arte para espaços públicos são frustradas, quer nos primeiros anos da sua construção, em espaços fiéis ao formulário da cidade tradicional, quer depois, quando o espaço público se começa a entender como fluído e eminentemente verde, no quadro da adoção dos ideários da Carta de Atenas.

Efetivamente, apesar de se pretender que Alvalade fosse "parte da cidade", e embora a lógica da cidade tradicional que influenciou o seu plano de urbanização tivesse ocasionado a abertura de grandes avenidas e praças, espaços que de algum modo "convidavam" a intervenções escultóricas de vocação monumental, o bairro de Alvalade não se terá considerado suficientemente digno para acolher intervenções artísticas nos espaços públicos nas suas primeiras duas décadas e meia de vida.

Se tinha ficado sem efeito, em 1957, uma proposta de Stela de Albuquerque para o largo Frei Heitor Pinto – uma escultura de jardim, em convencional articulação com o espaço urbano, reforçando simetrias da arquitetura e dos limites do largo –, tão-pouco se concretizou a encomenda de esculturas para as zonas verdes das primeiras unidades de urbanização "modernas" do bairro de Alvalade – o bairro das Estacas e a avenida EUA, propostas que chegaram a ser consideradas[21].

Em Olivais Norte, onde se faz a aplicação dos princípios da Carta de Atenas em muito maior escala – a da célula residencial – a encomenda de obras de arte não parece sequer ter sido considerada. É certo que já não existiam espaços que se reconhecessem como "expectantes" de pontuação artística no sentido tradicional: o espaço livre, fornecido em doses generosas graças à construção em altura, era agora entendido como "verde", incontido, e de acesso universal. No entanto, tinham-se reservado áreas de tratamento mais formal na zona central e uma rede de recintos de jogo e recreio para várias idades, espaços que poderiam ter sido alvo de um tratamento artístico, caso se tivesse considerado pertinente. Mas não, foram os técnicos habituais do GTH a resolver todos os pormenores de desenho urbano, desde os pavimentos em calçada portuguesa ao mobiliário urbano, em que se incluiu também um escultórico repuxo, cuja concretização efetivamente se desconhece. Não há, efetivamente, a perceção de que se deva chamar um artista para pontuar ou participar na definição destes espaços. Daqui perpassa possivelmente uma ideia de obra de arte como elemento autónomo, alheio ao quotidiano de uma unidade de habitação social. Tardiamente iniciado, o primeiro grande momento de afirmação do urbanismo moderno reportava-se ainda aos modelos

fundadores, insensível aos discursos revisionistas mais recentes dos próprios pioneiros desse movimento – por exemplo nos CIAM – que justamente enfatizavam a conveniência dessas experiências de "integração" das artes nos novos centros urbanos.

O termo do período em estudo marca uma viragem surpreendente no que vinha sendo regra, afinando o diapasão por esses discursos e práticas. Trata-se apenas de um momento, muito concentrado no tempo e parco em resultados, que corresponde ao ponto final deste percurso de análise:

8. Uma arte integrada e ambiental, o artista como designer urbano

Em Olivais Sul o espaço público afirma-se como o campo onde a participação artística ganha toda a sua pertinência, inaugurando uma nova modalidade de arte pública, integrada num processo que se aproxima de definições muito atuais de design urbano[22] e que curiosamente coincide com a quase total desaparição da arte no contexto arquitetural [tabela geral de obras 190-193].

Esta experiência inédita deveu-se a uma feliz conjugação de fatores. Desde logo a surpreendente autonomia com que funcionava o GTH, maioritariamente composto por membros da oposição política ao regime - tal como paradoxalmente já acontecera com os artistas e arquitetos envolvidos nos grupos escolares e seus motivos decorativos ao abrigo do despacho de 1954 - e consequentemente com visões mais arejadas sobre como deveria ser o espaço público residencial. Depois, o próprio plano de urbanização, onde a moderna demanda de "verde" ilimitado se temperava com áreas de tratamento mais formal, e principalmente, o facto de ser um dos coautores desse plano, o arquiteto Carlos Duarte, a coordenar posteriormente a edificação da unidade e a dirigir a equipa de arranjo de espaços livres. Terá sido porventura graças ao interesse daquele arquiteto pela criação artística, e ao conhecimento que tinha de experiências similares estrangeiras, que se vão criar condições para desenvolver esta proposta absolutamente nova, que finalmente se recapitula.

Uma referência última se fará à proposta híbrida do monumento ao Santo António, que justamente ressalta o carácter único de Olivais Sul, por demonstrar que outras experiências com vocação ambiental não eram possíveis nem compreendidos pelos serviços municipais, fora do contexto excecional que constituía o GTH.

o promotor e a obra de arte pública

Assiste-se, em Olivais Sul, a um modo inteiramente novo de encarar a obra de arte pública, as suas potencialidades no espaço urbano e a sua relação com as pessoas a quem se destina. Estas novas premissas, que sustentam agora a chamada dos artistas, tiveram consequências imediatas na própria natureza do trabalho artístico.

Desde logo, não houve aqui qualquer imposição externa: a ideia de chamar os artistas surgiu no gabinete e em resposta a necessidades sentidas no decorrer dos trabalhos de projeto de espaços livres. No entanto, o que é marcante em Olivais Sul é que as condições em que os artistas são convocados são absolutamente novas. E são-no por duas razões fundamentais: não só não se pretende que o contributo dos artistas se

reduza apenas a um ato isolado, *a posteriori*, num espaço pré-existente, como já não se esperam obras convencionais – uma estátua ou uma escultura – como resultado da sua participação.

Escolhidos pelos mesmos laços pessoais, de afinidade política – de sinal contrário ao do regime – que marcavam o recrutamento dos outros técnicos para o GTH, Jorge Vieira e António Alfredo vão integrar permanentemente a equipa de "arranjo dos espaços livres". A sua participação é perspetivada como um trabalho continuado, acompanhando os processos de conformação dos espaços públicos da nova unidade, e em estreita dependência do plano de urbanização.

Por outro lado, e não menos importante no concernente à criação artística, o trabalho, ou a "missão" do artista não é já a de produzir obras isoladas. Não é uma intervenção clássica que está em causa, mas o contributo do artista no desenho do espaço. Se este já não é visto com paternalismo, com um local de intervenção predeterminado, ou uma tipologia de atuação previamente definida, também não é excessivamente sacralizado: o artista é responsabilizado como um profissional, entre outros, no quadro de um trabalho em equipa.

De acordo com o testemunho do arquiteto Carlos Duarte, no decorrer dos trabalhos de "arranjo de espaços livres", além de participarem nas mais variadas decisões, os artistas tinham margem para escolher onde e como intervir, tendo por meta final a qualificação do espaço e por limites de exequibilidade os dados de cada problema urbano. O artista não era instrumentalizado pelas ideias prévias do promotor, sendo respeitada a liberdade de criação artística.

As intervenções de Jorge Vieira e António Alfredo materializaram-se depois em grande variedade de manifestações que no entanto se mantiveram fiéis aos objetivos iniciais que tinham motivado a sua contratação: os de contribuir para o enriquecimento plástico dos espaços públicos da unidade.

Uma vocação social para a participação do artista é finalmente assumida e posta em prática, ideia facilmente corroborada pelo facto de se verificar que as intervenções artísticas recaem indiscriminadamente nos espaços de permanência e recreio previstos pelo plano, independentemente dos níveis de renda cobrados nos edifícios circundantes.

A contratação de António Alfredo e Jorge Vieira para a equipa de espaços livres de Olivais Sul parece pois responder a uma intenção de qualificação do espaço público, concorrendo para que este seja efetivamente uma plataforma de igualdade e encontro.

a obra de arte pública, o edifício e/ou o espaço público

Os moldes em que se desenrolou a participação dos artistas na equipa de espaços livres deixam desde logo entrever uma relação profunda com as lógicas do desenho urbano e, por outro lado, uma relativa dificuldade – impossibilidade, por vezes – de discernir os limites físicos dessa participação.

Efetivamente, e como é natural num trabalho de equipa, parte da contribuição dos artistas – que emitiram opiniões, e participaram na tomada conjunta de decisões, etc. – diluiu-se completamente no conjunto de operações que constitui o tratamento do

espaço. Também na parte restante, as manifestações mais "visíveis" e de autoria comprovada, a intervenção do artista teve um "espectro total" na abordagem a cada local, abrangendo não apenas a sua "superfície", onde se traduziu no desenho de pavimentos, ou de elementos no limite com o mobiliário urbano, mas também "em profundidade", na medida em que implicou frequentemente movimentos de terras e modelação do solo.

A obra de arte pública traduziu-se nessa operação de plasticidade total, que se articula abertamente com as infraestruturas previstas pelo plano para os vários locais de permanência e recreio, como campos de jogos, ringues de patinagem, quiosques, esplanadas, etc. Usando deliberadamente os materiais de construção – a terra, o tijolo, a madeira, a pedra da calçada portuguesa – a obra de arte pública impregna o espaço, *é* o próprio espaço.

E embora a boa *gestalt*, ou a eficácia percetiva seja importante – nos padrões de pavimento, por exemplo – não é o critério da evidente e imediata visibilidade que rege estas intervenções. Elas destinam-se a caracterizar visualmente os vários espaços, mas também a proporcionar novas relações, de uso ativo, com os habitantes da unidade, mimetizando a funcionalidade do mobiliário urbano. Os artistas criam estruturas lúdico-poéticas onde, ao elemento artístico, acresce também alguma utilidade – lagos com espaços para se sentar, esculturas para brincar, coberturas escultóricas etc. Estas estruturas integram-se sempre em projetos globais, que abrangem a totalidade dos espaços disponíveis e reclamam dos habitantes o atravessamento e a permanência para uma completa fruição. A obra de arte pública tem portanto um alcance ambiental, e um carácter vivencial.

o artista e a encomenda

A obra de arte pública em Olivais Sul deve pois ser entendida, em primeiro lugar, como um processo: a participação dos artistas nos trabalhos de conformação dos espaços públicos, em interação e diálogo com outros membros da equipa interdisciplinar. De forma absolutamente nova, é como *urban designer* ou como "*organizador do espaço*", no sentido dado pelo próprio António Alfredo, que o artista se afirma, não sendo sempre evidentes os resultados palpáveis da sua participação.

Alguns projetos assinados – ou publicados em artigos dos artistas como seus – permitem no entanto identificar alguns espaços alvo de um tratamento artístico preferencial. São eles as praças de Cidade de S. Salvador [tabela geral de obras 192], Cidade de Salazar [tabela geral de obras 191], Cidade do Luso [tabela geral de obras 190] e a zona lúdica não realizada na rua Cidade de João Belo, com projeto de António Alfredo e o jardim da rua Cidade da Beira [tabela geral de obras 193], com projeto de Jorge Vieira. Não por acaso, todos eles são espaços destinados pelo plano de urbanização a zonas de permanência e convívio. Localizam-se, por outro lado, nas células B e C, cuja edificação corresponde ao período de permanência de Jorge Vieira e António Alfredo na equipa.

Todos estes projetos se caracterizam por dois aspetos fundamentais. Por um lado abrangem a totalidade do espaço, implicando não apenas o tratamento à superfície, mas a modelação do próprio solo. Este aspeto assume qualidades escultóricas, nos

projetos de António Alfredo, complementadas com desenhos de pavimento em calçada portuguesa [tabela geral de obras 190-192]; no jardim de Jorge Vieira, traduz-se na canalização de um curso de água serpenteante no espaço, com os seus pontões de atravessamento, que atuam como elementos unificadores do espaço [tabela geral de obras 193]. A "obra" de arte pública consiste assim num conjunto de manifestações diversas que, mais do que aderir ao espaço, *impregna* o espaço e apresenta como se referiu, um alcance e uma escala ambiental.

Por outro lado, estas obras como projeto global do espaço têm um claro propósito de uso. Já não são (apenas) para ver, mas para experimentar, para fruir corporalmente. A tónica do trabalho artístico já não é a de produzir um elemento de grande visibilidade, um marco territorial, mas justamente a de prescindir em parte do seu lado visível, instaurando uma relação eminentemente vivencial da obra de arte e de empossamento do sujeito fruidor.

Finalmente, o artista não se incomoda com a proximidade do carácter utilitário das estruturas que cria, ou dos recintos desportivos, ou outros, que se inserem nos espaços que desenha. Alguma autonomia se perde nestes projetos que aceitam subordinar-se a exigências operacionais, embora persista uma componente artística que se traduz naquela investigação plástica em intencional diálogo com os volumes edificados e com o próprio espaço. Nessa pesquisa, abdica-se da figuração, reservada a zonas infantis - zona lúdica da rua Cidade de João Belo, com projeto de António Alfredo, não realizada - em favor de uma linguagem predominantemente abstrata.

As experiências de Olivais Sul aproximam-se, a um tempo, de uma noção de arte "útil" e, na medida em que cada projeto é inteiramente pensado para o espaço a que se destina, e em que o próprio artista participa no seu processo de definição, ao conceito de *site-specific*.

Contrastando fortemente com estas propostas, deve referir-se a colocação em 1966, numa das praças trabalhadas por António Alfredo, de uma lápide comemorativa da instauração da ditadura militar e simultaneamente da edificação da unidade [194] ato bem sintomática de um diferente entendimento do conceito de arte pública, que era o dos serviços municipais.

entrosamento criativo entre arquitetos e artistas

Ponto final deste percurso de análise, Olivais Sul parece epitomizar os discursos de "síntese" ou "integração" das artes que desde 1951 – CIAM 8 – já consideravam o alargamento da atuação do artista ao espaço público, transcendendo o domínio estrito da arquitetura. A experiência fez-se, por outro lado, com o conhecimento de ensaios similares realizados noutros países europeus, em relação aos quais se propôs aprofundar a noção de "arte integrada", ultrapassando, ao mesmo tempo e largamente, todas as experiências realizadas entre nós.

Se, no processo de encomenda de arte pública vinculada à arquitetura, se vinha antecipando o momento da chamada dos artistas, um projeto com esta envergadura e duração temporal nunca se tinha tentado. Olivais Sul representa, no contexto lisboeta, o culminar da crescente sensibilidade ao contributo do artista na cidade, na medida em que um trabalho conjunto, um total entrosamento criativo desde uma fase muito inicial

da definição do espaço entre artistas, arquitetos e outros técnicos é condição *sine qua non* da sua realização.

Experiência duradoura, continuada no tempo, representou quatro anos de trabalho para António Alfredo, e mais de um ano para Jorge Vieira, ambos subordinados a local e horário fixo, em pé de igualdade com os outros técnicos. Estas condições permitiram aos artistas interessarem-se espontaneamente por certas áreas onde intervir, o desenvolvimento de uma investigação empírica e experimental com carácter de "laboratório", o que obviou qualquer superficialidade nas soluções encontradas e que explica justamente a sua natureza variada e polimorfa, mas completamente integrada no espaço.

Se os artistas terão beneficiado de toda uma envolvente profissional propiciatória de pesquisas em novos campos de atuação, pode dizer-se também que, em sentido contrário, a experiência de diálogo construtivo terá permitido aos demais técnicos da equipa um contacto, porventura enriquecedor, com os processos de criação artística, confrontando problemas novos com que seguramente nunca se tinham deparado.

Embora não fossem ainda estes os termos com que era descrita, o que estava em causa era uma criação "interdisciplinar", com um relativo esbatimento das contribuições de todos os autores no resultado final e o seu consequente anonimato. Indissociável da lógica de funcionamento do GTH, a experiência de Olivais Sul levava portanto à letra a ideia de conceção conjunta, aspeto chave defendido como a prática por excelência dos processos de "síntese" ou "integração" das artes.

Alvo de uma atenção redobrada e inédita entre nós, o espaço público residencial é entendido como um problema demasiadamente complexo para se abordar de um único ponto de vista disciplinar, e entre os profissionais que dele se devem ocupar está o artista, como agente de qualificação ambiental, como "*organizador do espaço*", como urban designer.

Realizada em circunstâncias absolutamente excecionais, a experiência da participação de artistas em Olivais Sul, representa a inversão da lógica até então seguida, de dar aos espaços públicos das áreas residenciais, um tratamento simplesmente "condigno" que, se se pautava muitas vezes por certa qualidade ambiental, nunca contemplava a intervenção artística. Na sua motivação, resultados e processo de realização, Olivais Sul reflete ainda - e paradoxalmente no contexto ditatorial então vivido - a convicção moderna e otimista no poder transformador da arte na sociedade, com um desígnio de igualdade e justiça social.

Com esta experiência de trabalho "integrado" de artistas no espaço público termina o périplo realizado neste estudo. A realização tardia do monumento ao Santo António na praça de Alvalade [99], fora das balizas temporais predefinidas, vem apenas demonstrar, finalmente e pela negativa, a impossibilidade de execução de obras que escapassem aos formatos convencionais e manifestassem uma vocação ambiental noutros contextos de encomenda.

Concebida em circunstâncias muito diferentes das da experiência de Olivais Sul – as da candidatura a um concurso público – a obra deveria responder a uma série de premissas. Desde logo uma "colaboração" entre artista e arquiteto era exigida. O trabalho conjunto não decorria portanto de uma necessidade mas de uma obrigação.

Na sua ambiguidade, a proposta vencedora cumpria com o que estava de algum modo implícito no programa do concurso – uma estátua erguida no meio de uma praça, oferecendo aspetos privilegiados às artérias que nela convergiam – mas acrescentava-lhe um tratamento plástico do espaço envolvente que transcendia em muito uma interpretação de monumento como elemento estatuário, através da colocação de elemento escultórico-funcionais – os blocos de pedra com degraus escavados, ou "observatórios" – no espaço da praça.

Pode talvez argumentar-se que o projeto não apresentava o mesmo nível de integração espacial ou de entrosamento criativo relativamente às experiências de Olivais Sul, uma vez que na proposta, pensada "em separado" para um espaço pré-existente, se distinguem claramente as áreas de atuação dos dois autores: a estátua propriamente dita, de António Duarte, e o plinto e tratamento envolvente, de Carlos Antero Ferreira.

No entanto, o que interessa salientar nestas conclusões finais, é o apagamento que a proposta sofreu na sua vertente ambiental. Pura e simplesmente eliminado aquele tratamento plástico do espaço – que se justificou com a realização de alterações ao sistema de circulação de trânsito que diminuiria a área disponível – o monumento reduziu-se à convencional representação do Santo António através de uma estátua.

Não houve portanto qualquer pejo em cindir o projeto em duas partes, mantendo o que interessava – a estátua – e elidindo o que era incompreensível ou talvez julgado desnecessário – o tratamento plástico do espaço envolvente – atitude que de um só golpe revelava uma desconsideração pelo conceito de "colaboração" e uma insensibilidade por aquela dimensão ambiental da proposta. Prescinde-se justamente de tratamento do espaço que, mutatis mutandis, ambicionava algumas das valências que tinham caracterizado as experiências de Olivais Sul, designadamente, o carácter envolvente, de uso ativo do espaço e de empossamento do espectador/fruidor.

A parte efetivamente executada da proposta, a estátua figurativa, elevando-se bastante do solo sobre um plinto, impositiva, restaura precisamente aquela relação visual com a obra de arte que se vinha perdendo nas obras analisadas, e que aqui se articula claramente com o espaço urbano, onde reforça simetrias e enfiamentos perspéticos.

A tónica já não está na escala do bairro ou num conceito de arte pública próxima do cidadão – tendência que se vinha manifestando ao longo deste percurso de estudo – mas na escala da cidade, de que o bairro de Alvalade já consolidado se considera parte integrante, e no monumento como marco urbano territorial.

Esta lógica celebratória da cidade em expansão, para a qual se invoca a figura tutelar do Santo António traduz-se, ao nível da arte pública, na estatuária monumental. O monumento a Santo António, que "salda uma dívida antiga" da cidade, é uma das grandes encomendas oficiais dos últimos anos do regime, seguindo uma lógica que se pode considerar estar nos antípodas de Olivais Sul, a de uma obra de arte pública integrada nos espaços do quotidiano, fruída pelo cidadão anónimo, dissimulando a sua efetiva presença.

Considerações finais

Finda esta síntese conclusiva sobre a evolução das variadas manifestações de arte pública estudadas, podem retomar-se sumariamente as perguntas formuladas no início desta investigação. Dois objetivos foram então definidos:

- Quais foram e como se articularam em Alvalade, Olivais Norte e Olivais Sul, os processos de génese espacial, de edificação e de pontuação de edifícios e espaços através da arte pública.
- Como evolui a obra de arte pública no período definido entre 1945 e 1965, considerando aqueles modos de pensar e edificar a cidade.

Como previamente se explicou, o primeiro objetivo cumpriu-se nas conclusões parciais dos capítulos consagrados a cada uma das áreas em análise e o segundo, nesta síntese conclusiva final. Não se pretende agora recapitular exaustivamente o que foi dito, mas não deixa de ser pertinente esboçar algumas reflexões finais.

Corroborando as premissas do Cer Polis e as intuições de partida, pode afirmar-se que as várias manifestações de arte pública, enquanto objeto artístico e processo criativo, encontram efetivamente uma justificação no pensamento urbano subjacente aos planos de urbanização e nos processos de edificação de cada unidade, considerando as variadas soluções no desenho urbano e na produção arquitetónica.

Viu-se como, em Alvalade, a força e a flexibilidade do plano de urbanização - que, influenciado pelo urbanismo formal francês, incorporou modelos tão diversos quanto os da cidade tradicional, da cidade-jardim, ou o moderno conceito de *unidade de vizinhança*, o grande número de agentes envolvidos na edificação - inicialmente protagonizada pelos poderes públicos, mas cativando progressivamente a iniciativa privada - e ainda a própria gestão dessa edificação - por unidades de urbanização e expandida no tempo - multiplicaram os contextos de atuação para o artista, na sua diversidade de edifícios e espaços públicos.

De todas as unidades estudadas Alvalade é a que, embora construída *ex novo*, melhor mimetiza a cidade tradicional. Assim, é aquela em que a margem de indeterminação no tocante à arte pública parece ter sido maior, e é ainda aquela em que as manifestações, dependentes da iniciativa avulsa de arquitetos e construtores, surgem mais atomizadas.

Olivais Norte oferece um contraponto contrastante a esta situação. A menor das unidades estudadas, experimental, totalmente controlada por gabinetes relativamente autónomos - GEU/GTH - testemunha um modo unívoco de conceber e edificar o espaço. A conceção urbana de Olivais Norte plasma um conjunto de ideias - as da Carta de Atenas, interpretadas de forma literal - onde não parece haver lugar para a obra de arte pública. A unidade edifica-se em poucos anos, com menor número de agentes envolvidos, e grande sobredeterminação do resultado final. Embora ausente das preocupações dos planeadores, o processo de edificação proporciona uma diferente experiência no domínio da arte pública: a produção em "séries", vinculada à lógica dos projetos-tipo arquitetónicos disseminados por toda a unidade.

A encomenda de obras de arte pública depende, também aqui, da vontade individual dos arquitetos envolvidos - a equipa de Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas - mas essa vontade já não se aplica numa "*unidade de urbanização*" com limites definidos, como acontecera em Alvalade, antes se distribui por toda a célula porque a gestão da edificação é outra, trata-se de um projeto-tipo que se edifica em vários pontos da unidade. Olivais Norte acaba assim por acolher uma quantidade apreciável de intervenções artísticas, sempre vinculadas a estes projetos-tipo de arquitetura residencial, surgindo como que pulverizadas no espaço [tabela geral de obras 100-173].

É uma leitura menos pura do enunciado da Carta de Atenas que orienta o plano de Olivais Sul, já temperada com outras propostas e experiências modernas e resgatando ensinamentos da arquitetura vernácula e das soluções urbanas tradicionais. Se Olivais Norte parece ter sido a aplicação de um enunciado mais abstrato - os princípios expostos na Carta de Atenas - Olivais Sul, tal como Alvalade, parece assimilar já uma reflexão sobre experiências concretas realizadas noutros países, de que os técnicos tinham conhecimento e que procuram sintetizar.

De entre as três áreas estudadas, Olivais Sul terá sido aquela em que o espaço público foi mais valorizado e estudado. Confiada ao GTH - Gabinete Técnico de Habitação, houve pressões administrativas [Decreto-Lei nº42 454] no sentido de uma rápida concretização da unidade de Olivais Sul. Referiu-se como neste caso os trabalhos de planeamento tiveram de avançar em paralelo, coincidindo a ultimação do plano de urbanização com a execução, por exemplo, de planos de pormenor. Talvez essa concomitância de processos, ou a centralização dos meios no gabinete, tenham reforçado o vínculo entre os desígnios do plano em matéria de espaços livres e o desenho e tratamento dos mesmos, para o que se contratam artistas. Estes integraram, de forma continuada no tempo, a equipa de projetistas encarregue do "arranjo dos espaços livres", participando em todos os processos de design urbano.

Esta experiência absolutamente inédita entre nós não se pode explicar fora do próprio modo de funcionamento do GTH, da sua excecional autonomia e, principalmente, da sua perspetiva "interdisciplinar". É nessa postura aberta, num entendimento do espaço público como coisa complexa que escapa ao labor exclusivo do arquiteto, que se tornou possível, não apenas a participação de artistas em pé de igualdade com outros técnicos, mas a produção de obras de carácter ambiental e verdadeiramente "integradas" nos processos de conformação dos espaços, e que diferem radicalmente do que vinham sendo os frutos da contribuição dos artistas na cidade [tabela geral de obras 190-193].

Essa contribuição foi efetivamente bem diversa, apesar de ser evidente uma evolução sensível durante as duas décadas estudadas.

No respeitante à produção artística encomendada para o suporte arquitetónico – quer se trate de edifícios públicos ou particulares – é discernível uma linha evolutiva que, partindo das práticas de pontuação artística afins à estética oficial da década de 1940 - arte sumptuária, ou "de representação" - se vai contaminar gradualmente por uma intenção difusa de "integração das artes", em correspondência direta com a adoção da arquitetura moderna influenciada pelas experiências brasileiras.

Nesse processo de afirmação da arquitetura moderna racionalista, muitas dos primeiras realizações marcantes são realizadas já com arte "integrada", que humaniza e

anima o novo vocabulário espacial. É o caso dos grupos escolares posteriores à *segunda fase de construção* [tabela geral de obras 66-70], da unidade de urbanização da avenida dos EUA para que Carlos Calvet realiza as suas séries de mosaicos em Alvalade [tabela geral de obras 44-49], ou pontualmente, em alguns edifícios de Olivais Sul [tabela geral de obras 181-184]. Fora das áreas estudadas pode apontar-se o conjunto da avenida Infante Santo, o centro comercial do Restelo, o bloco das Águas Livres, as lojas cosmopolitas ou ainda várias moradias e blocos avulsos que vão povoando a cidade durante a década de 1950.

A arte integrada, aderindo ou contrapondo-se aos novos suportes, faz parte dessa linguagem de modernidade. Em Olivais Norte, nas intervenções em "séries" atrás apontadas, a produção de arte integrada cruza-se ainda pontualmente com a arquitetura dita "orgânica", que então se apresentava como alternativa ao racionalismo moderno [tabela geral de obras 100-173][23].

Se é fácil perceber a diferença entre as intervenções encomendadas para a arquitetura de regime - predomínio de elementos apostos ou claramente delimitados com molduras, tendencialmente academizantes ou ecoando a estética musculada da grande estatuária oficial - a demarcação entre manifestações artísticas que acompanham arquitetura dita "orgânica" e a arquitetura dita "racionalista" é mais difícil de estabelecer. Apesar de as premissas teóricas serem bem diferentes, nos casos estudados o artista nunca pôde acompanhar o processo de conceção espacial, pelo que terá respondido essencialmente a partir do seu universo plástico pessoal, e dentro das limitações de tempo e orçamento.

Quanto à obra de arte que ocupa, isolada, o espaço público, viu-se como os decisores raramente a consideraram necessária ou mesmo adequada nas áreas residenciais. As propostas, esporádicas, de pontuação artística para esse espaço "entre edifícios" ficaram invariavelmente por concretizar, quer nos primeiros anos abrangidos neste estudo – em Alvalade, quando ainda não se rejeitava a herança da cidade tradicional, temperando-a embora com alguns princípios programáticos do urbanismo moderno – quer depois – em Alvalade e em Olivais Norte, quando se promove a construção dos primeiros conjuntos de arquitetura moderna. Só numa fase posterior, em Olivais Sul, em que no plano urbano a Carta de Atenas se começa a questionar, retomando curiosamente alguns ensinamentos da cidade tradicional, se quebra esse sortilégio.

Nesse momento excecional, já referido, que corresponde aos últimos anos do período estudado e se prolonga para fora dele, deixam de ser os edifícios a trazer, como que por arrasto, a obra de arte pública para o interior da área residencial. Diferentemente das leituras que outros autores fazem da evolução do conceito de arte "integrada" defende-se nesta tese que é justamente um entendimento mais aprofundado e complexo desse mesmo conceito que leva a que o espaço público "entre edifícios" passe a ser um dos alvos preferenciais do investimento plástico[24].

No caso concreto de Olivais Sul, estudado nesta tese, esta viragem evidencia no entanto o abandono dos formulários tradicionais da escultura pública e dos seus modos de encomenda. Não apenas estas propostas tenderão a ultrapassar a ideia de elemento autónomo e a tomar o espaço físico como matéria da sua própria intervenção – a obra passa a ter uma abrangência ambiental – como a relação

contratual e, essencialmente, o modo de participação do artista e próprio processo criativo serão radicalmente diferentes.

O concurso público para o monumento a Santo António [99], exemplo tardio, fora das balizas temporais definidas, veio demonstrar a resiliência da linguagem urbana tradicional, das modalidades convencionais de participação do artista na cidade e a impossibilidade das incursões experimentais na modelação do espaço, fora do contexto excecional do GTH e perante decisores municipais pouco sensibilizados para este tipo de manifestação artística.

A obra de arte pública tem assim a montante uma teia de fatores - no pensamento urbano e nos processos de edificação - que a condicionam e que retrospetivamente a explicam. No entanto, são imprudentes quaisquer relações de causa-efeito em matéria tão volátil como a pontuação artística no espaço público, sempre em aberto no devir urbano. A uma arquitetura e a um desenho urbano "modernos" não corresponde necessariamente uma arte "moderna"; a uma arquitetura e a um desenho urbano "tradicionais" não corresponde necessariamente uma arte "canónica".

Este estudo fornece vários exemplos desses desfasamentos entre arte pública, desenho urbano e arquitetura. Constatou-se, por exemplo, como as propostas de modernidade que iam caracterizando muitos dos equipamentos escolares de promoção municipal não foram acompanhadas por manifestações artísticas com igual atualidade estética, por estarem sempre cerceadas pelos critérios conservadores da CMAA [tabela geral de obras 63-65]. Viu-se também como uma das praças de Olivais Sul - a praça Cidade do Luso - abordada globalmente na proposta poética e ambiental de António Alfredo não escapou ao ímpeto comemorativo da CML, acabando por acolher uma convencional lápide celebratória da "Revolução Nacional" em 1966, muito provavelmente à revelia do artista e do GTH [tabela geral de obras 194]. O próprio monumento a Santo António cumpre por um lado os desígnios do plano de urbanização - o monumento tradicional na grande praça, definida pelo cruzamento de importantes artérias - mas entra em conflito com a arquitetura envolvente, na sua proposta de modernidade. Inversamente, um espaço tradicional como o largo Frei Heitor Pinto, delimitado por consonante arquitetura e pontuado pelo arcaizante edifício da igreja de S. João de Brito, acolhe, em 2001, o primeiro monumento abstrato que se tinha realizado para a cidade de Lisboa em 1972: o monumento à Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul, de Laranjeira Santos e Rodrigues Fernandes.

A relação entre arte pública, pensamento urbano, edificação, embora plena de reciprocidades, não está portanto isenta de contradições. E, independentemente da sintonia ou dissonância nesses processos, cabe seguramente frisar que estas justificações no plano urbano e arquitetónico não esgotam a realidade da obra de arte pública, que depende em primeira mão do próprio artista e do seu universo.

Nenhuma das obras estudadas se poderá desligar dos universos estéticos próprios de cada artista, ou das pesquisas plásticas que cada um desenvolvia por sua conta, no seu ateliê. Apontou-se aliás como os vários momentos identificados na história da arte acabaram por transparecer no espaço público e como um olhar atento encontra entre estas obras estudadas variadas propostas figurativas - que vão de um naturalismo academizante ao neorrealismo -, mas também obras surrealizantes, ou mesmo abstratas.

Esta produção é portanto atravessada pelas inquietações plásticas do seu tempo histórico e dele é testemunha.

Uma última conclusão final, de tão óbvia que passa despercebida, merece uma reflexão final porque explica parte dos fenómenos estudados. É que o artista raramente pode intervir no espaço público por moto próprio, ele é sempre chamado por outrem. Entre o artista e esse outrem - seja o poder público, no caso das obras de arte para espaço público "entre edifícios", seja o arquiteto, no caso da arte vinculada à arquitetura residencial ou de equipamentos - existe necessariamente um elo de ligação. A recolha de testemunhos orais desvela claramente esse vínculo. Eram os conhecimentos pessoais, eram afinidades estéticas e políticas, eram redes de relações pessoais que justificava a chamada dos artistas, em particular para obras de pequena dimensão - como quase todas as de que este estudo se ocupa.

Assim se explica como se pôde, de algum modo, minar sub-repticiamente a lógica celebratória oficial em espaços residenciais que não deixam de ser realizações do regime e propagandeados como tal. Sempre com assentimento superior, foram-se imiscuindo por exemplo na CML, ou em organismos autónomos como o GTH, elementos com visões estéticas e políticas diversas relativamente ao que seria a estética "oficial". É certo que essa estética se vinha atualizando, mas não deixa de ser verdade que se franqueavam paradoxalmente as portas da encomenda pública a opositores assumidos ao regime. A habitação e os seus equipamentos básicos de apoio parecem ter sido justamente os campos que cativam esses arquitetos e artistas com inquietações políticas e preocupações sociais. Neste contexto, os edifícios e espaços "modernos" e a arte que os acompanha de forma mais ou menos integrada, terão sido, muitas vezes, o sinal dessa demarcação.

Esta investigação confirma a intuição de partida: a habitação - entendida em sentido lato - é um campo onde convergem atores vários com preocupações sociais. A proposta de cruzamento entre habitação e arte pública, proposta marginal na história da arte, na história da arquitetura e mesmo na história da arte pública, parece revelar-se válida, embora a investigação pague o preço de uma certa ingenuidade e inexperiência da autora, que terá talvez escalpelizando em demasia um objeto de estudo já de si fragmentado e cujo texto final seguramente terá dado momentos de tédio e impaciência aos seus leitores, a quem finalmente se agradece.

Descontando essa eventual sensaboria na escrita e no arrumar dos factos num todo coerente, acredita-se no entanto que o presente estudo tem, na ousadia de tomar por objeto uma matéria tão pouco frequentada por outros investigadores, uma das suas maiores virtudes.

Recomendações para investigações posteriores

Apesar de todas as dificuldades na obtenção de fontes, crê-se que será pertinente dar continuidade a investigações que se debrucem sobre a presença menos óbvia dos artistas na cidade, como forma de contribuir para uma reescrita da história da arte pública, sempre presa aos grandes monumentos e elementos de maior visibilidade. A participação dos artistas na cidade, pondo-se ao serviço da coisa pública, não se esgota nas grandes obras que geralmente deixam maior manancial de informações em arquivo e em publicações periódicas e que, por conveniência e comodidade, são invariavelmente as que mais são estudadas. É importante resgatar algumas das histórias que ficaram por contar.

Nesta tese foi estudado o vínculo com a habitação, em três áreas concretas da cidade de Lisboa, mas outros vínculos estão por estudar e aprofundar, designadamente arte pública nos estabelecimentos comerciais e culturais de iniciativa privada, ou mesmo nas infraestruturas industriais. Devem assim focar-se outras formas de arte integrada nos seus variados contextos.

No caso concreto da cidade de Lisboa importa resgatar o espólio do GTH, estudá-lo e torná-lo acessível ao público, dado que a sua atividade constituiu um momento de experimentação sem precedentes nem continuidade na cidade de Lisboa. O estudo desta experiência singular revelará facetas pouco conhecidas, não apenas da história da arte pública, como este estudo terá demonstrado, mas de outras áreas de investigação.

É ainda urgente proceder à recolha de testemunhos orais dos arquitetos e artistas ainda vivos que protagonizaram este momento de integração das artes. Deverá ser feito um levantamento com rigor metodológico de modo a preparar estudos futuros sobre o tema. Esta investigação, que pode seguir a metodologia da história oral ou outra que se considere adequada, deverá complementar-se com a inventariação dos espólios dos artistas e arquitetos. Deve evitar-se que a quase invisibilidade destas intervenções no espaço impeça uma adequada preservação e, principalmente, o seu reconhecimento como objeto de estudo.

Bibliografia

1. Fontes primárias

1.1. Depoimentos orais

1.1.1. Depoismentos orais transcritos

Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos, 4 de fevereiro de 2006, residência do escultor, Magoito, Duração da gravação – 55 min.

Segunda conversa com o escultor Laranjeira Santos , 12 de fevereiro de 2006. residência do escultor, Magoito, Duração da gravação – 60 min.

Primeira conversa com o escultor Domingos Soares Branco, 7 de Fevereiro de 2006, atelier do escultor – Coruchéus, Lisboa, Duração da gravação – 73 min.

Excertos de uma segunda conversa com o escultor Domingos Soares Branco, 14 de Fevereiro de 2006, em várias ruas de Lisboa, de carro com o escultor, Duração da gravação – 10 min.

Conversa com o formador Venâncio Neves, Casa da Cerca, Almada, Duração da gravação – 1h19m

Conversa com o pintor Rogério Ribeiro [versão corrigida e anotada pelo próprio], 18 de Maio de 2006, Casa da Cerca, Almada, Duração da gravação – 1h 10min.

*Conversa com o arquiteto Carlos Antero Ferre*ira, 20 de Junho de 2006, residência do arquiteto, Monte Estoril, Duração da gravação – 2h26m

Conversa com o arquiteto Nuno Teotónio Pereira [versão corrigida e anotada pelo próprio], 6 de Dezembro de 2006 , atelier do arquiteto na Rua da Alegria, Duração da gravação – 1h36m

Conversa com o pintor Querubim Lapa, 31 de Janeiro de 2007, atelier/fábrica do artista, Cruz Quebrada, Duração da gravação – 2h58m

Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte, 24 de Abril de 2007, residência do arquiteto, Duração da gravação: 46m

Segunda conversa com o arquiteto Carlos Duarte, 9 de Maio de 2007, residência do arquiteto, Duração da gravação: 1h04m

Conversa com o arquiteto Augusto Brandão, 23 de Maio de 2007, Academia Nacional e Belas Artes, Duração da gravação: 36m

Conversa com o escultor Lagoa Henriques, 10 de Julho de 2007, atelier do escultor, Belém, Duração da gravação – 2h26m

Excertos transcritos da conversa com a escultora Maria Manuela Madureira, 22 de Janeiro de 2009, atelier da escultora – Coruchéus, Lisboa, Duração da gravação - 1h30m

1.1.2. Depoimentos orais não transcritos

Álvaro Ponce Dentinho, engenheiro; Augusto Sobral, arquiteto; Joaquim Castanheira, jurista GTH; Fernando Conduto, escultor; João Vasconcelos Esteves, arquiteto; Jorge Carvalho de Mesquita, engenheiro - diretor GTH; Leonor Sena, arquiteta; Noémia Cruz, escultora; João Abel Manta, arquiteto e pintor; José Rafael Botelho, arquiteto; José Augusto França, historiador de arte

1.2. Depoimentos por escrito

Carlos Calvet, arquiteto e pintor, carta de 17 de agosto de 2008

Rogério Ribeiro, pintor, email de 4 de abril de 2007

1.3. Fontes de arquivo

ARQUIVO MUNICIPAL DO ARCO DO CEGO

Atas datilografadas ou manuscritas

Ata da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia nº141, de 27 de janeiro de 1964

Ata da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia nº180, de 23 de abril de 1970

Ata da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia nº182, de 3 de junho de 1970

Ata da "Primeira Visita Conjunta dos Serviços - Monumento a Santo António - CML", 26 de junho de1972

Ata da "Terceira Visita conjunta dos Serviços - Monumento a Santo António - CML", 24 de julho de 1972

Ata da "Quarta Visita conjunta dos Serviços - Monumento a Santo António - CML", 07 de agosto de1972

Ata da Reunião DSU – DPU, 3 de fevereiro de1972

Processos

Processo Privativo 130/62 da DSCC – 4ª Repartição - CML

Processo Privativo 158/70 da DSCC – 4ª Repartição - CML

Processo Privativo 329/62 da DSCC – 3ª Repartição - CML

Projetos/peças desenhadas

Anteprojeto do grupo escolar da célula 4 de Alvalade, arquiteto Manuel Coutinho Raposo Caixa Espaços Verdes – Alvalade 1 – Cota AC.01.H.01.06.84

Avenida dos EUA- Ajardinados, no troço entre a Av. De Roma e a Av. Rio de Janeiro), 20-11-1958, CML-DSTE 3ª Repartição - Arborização e Jardinagem, arquiteto paisagista Manuel Câmara, PT/AMLSB/AL/CMLSB/UROB-PU/10/258

Avenida dos EUA- Projeto dos ajardinados (troço Avenida do Aeroporto - Avenida do Rio de Janeiro) CML-DSTE 3ª Repartição - Arborização e Jardinagem, arquiteto paisagista Gonçalo Telles, PT/AMLSB/AL/CMLSB/UROB-PU/10/258

Avenida dos EUA- Projeto dos ajardinados (troço Praça Mouzinho de Albuquerque - Avenida de Roma), 20-11-1958, CML-DSTE 3ª Repartição - Arborização e Jardinagem , arquiteto paisagista Gonçalo Telles, Arquivo do Arco do Cego, PT/AMLSB/AL/CMLSB/UROB-PU/10/258

Avenida dos EUA- Projeto dos ajardinados (troço Avenida do Aeroporto - Avenida do Rio de Janeiro), s.d., CML-DSTE 3ª Repartição - Arborização e Jardinagem, arquiteto paisagista Gonçalo Telles, Arquivo do Arco do Cego, PT/AMLSB/AL/CMLSB/UROB-PU/10/258

Caixa - *Espaços Verdes - Avenida de Roma 2 1950-1973*. AC.01.H.04.03.154

Caixa CR 376- CR 425 [Miscelânea], Pasta 420

Caixa *Habitações económicas na zona de Alvalade – Federação das Caixas de Previdência*, 1959 [vol.I] Cota – AC.00.A.09.04.211

Caixa *Habitações económicas na zona de Alvalade – Federação das Caixas de Previdência*, 1959 [vol.II] Cota – AC.00.A.09.04.211

Caixa Habitações económicas na zona de Alvalade – Federação das Caixas de Previdência, 1959 [vol.I] Cota – AC.00.A.09.04.211

Cruzamento da Avenida de Roma com a Avenida da Igreja

Cruzamento da avenida de Roma com a avenida da Igreja, estudo do arquiteto Mateus Júnior, com visto do engenheiro-chefe Barata da Rocha em 27/5/1954, DSUO, 1ª Repartição – Urbanização e Expropriações

Cruzamento da avenida de Roma com a avenida dos Estados Unidos da América do Norte, estudo do arquiteto Mateus Júnior, com visto do engenheiro-chefe Barata da Rocha em 7/6/1954, DSUO, 1ª Repartição – Urbanização e expropriações

Espaços Verdes – Alvalade 1 – Cota AC.01.H.01.06.84,

Estudo de algumas transformações no bairro de Alvalade, Nuno Teotónio Pereira, 1959

Estudo de conjunto da avenida de Roma [Cruzamento da avenida de Roma com a avenida dos Estados Unidos da América do Norte]

Estudo de Conjunto do Largo Frei Luís de Sousa, DSUO, 1ª Repartição – Urbanização e expropriações

Estudo dos perfis transversais para a avenida de Roma, DSUO – 1ª Repartição, maio de 1954, eng. Ricardo Girão de Oliveira, eng.chefe Alfredo Barata da Rocha

Estudo prévio de habitações de renda económica a construir na zona de Alvalade – Lisboa, Vítor Figueiredo 1964 Caixa *Habitações económicas na zona de Alvalade – Federação das Caixas de Previdência, 1959*. Cota – AC.00.A.09.04.211

Ligação da Avenida de Roma com a Avenida do Brasil] 1954, DSUO, 1ª Repartição – Urbanização e expropriações, arq. Mateus Júnior; eng.chefe Barata da Rocha

Pereira, Nuno Teotónio; Freitas, António Pinto de; Portas, Nuno [1958] Ante-projecto Olivais - Célula A - Categoria II, Caixa UR.OB-PU/10/313/09, PT/AMLSB/AL, Pasta fls. 1-17

Projeto de enquadramento da igreja de S. João de Brito, 1956, CML-DSTE, 3ª Repartição – Arborização e jardinagem, arquiteto paisagista Gonçalo Ribeiro Telles

ARQUIVO MUNICIPAL INTERMÉDIO

Processos

Processo nº 5446/954

Processos de obra

Processo de obra nº

1135; 2872; 3061; 3875; 4025; 5890; 10923; 11084; 15939; 17623; 22301; 22802; 22803; 23372; 23407; 23556; 31528; 31529; 32970; 33049; 33194; 37506; 37511; 37644; 37661; 38626; 39793; 51044; 51239; 51290; 51379; 52125; 52783; 52927; 53578; 54872; 55032; 55033; 55034; 55035; 55036; 55037; 55038; 55039; 55079; 59592; 60001; 61733

ARQUIVO FOTOGRÁFICO MUNICIPAL

Fotografias

Cota:

A12123 ; A24695 ; A25632 ; A25633 ; A25647 ; A25648 ; A25650 ; A26161 ; A26163 ; A26166 ; A26563 ; A26564 ; A26565 ; A27567; A27650 ; A34173 ; A34174 ; A34175 ; A41324 ; A41324 ; A43038 ; A46440; A48078 ; A48578 ; A49770 ; A51519; A51973 ; A51974 ; A52271 ; A52372; A52384; A52412; A54334; A54608; A54614; A55331 ; A55332 ; A55332 ; A55333 ; A57416; A57417; A57911 ; A58314 ; A58322 ; A60510; A60511; A61272 ; A62651 ; A62654 ; A62691 ; A63832 ; A64662; A64664; A75419 ; A80003; B092039 ; B095632; SER A29739 ; SER A29740 ; SER A29747

ARQUIVO INTERNO DA DIVISÃO DE GESTÃO DE MERCADOS E LOJAS DO DEPARTAMENTO DE ABASTECIMENTO DA DIREÇÃO MUNICIPAL DE ATIVIDADES ECONÓMICAS DA CML

Projetos

Projeto do mercado de Alvalade Norte, DSUO – 3ª Rep. Obras Municipais, arquiteto Fernando Costa Belém

Projeto do mercado de Alvalade Sul, DSUO – 3ª Rep. Obras Municipais, arquiteto Fernando Costa Belém

Projeto do mercado da Encarnação Norte, DSUO – 3ª Rep. Obras Municipais, arquiteto Fernando Costa Belém

Projeto do mercado da Encarnação Sul, DSUO – 3ª Rep. Obras Municipais, arquiteto Fernando Costa Belém

ARQUIVO INTERNO DA DIREÇÃO MUNICIPAL DE HABITAÇÃO / DEPARTAMENTO DE PLANEAMENTO E PROJECTOS DA CML

Processos

Processo Individual de António Alfredo, processo nº 119, GTH

Processo Individual de Joaquim Rodrigo, processo nº 1668

Processo Individual de Jorge Vieira, processo nº 98, GTH

Projetos/ peças desenhadas

CML/GEU desenhos nº

11584; 11585

CML/GTH, desenhos nº

12029; 12093; 12094; 12095; 12096; 12097; 13111; 13112; 13113; 13114; 13115; 13116; 13117; 13118; 13119; 13120; 13121; 13122; 13123; 13124; 13125; 13126; 13127; 13128; 13129; 13130; 13131; 13132; 13133; 13340; 13341; 13342; 13343; 13344; 13345; 13346; 13347; 13348; 13350; 13351; 13352; 13353; 13354; 13355; 13356; 13357; 13358; 13359; 13360; 13361; 13361; 13489; 13489; 14222; ; 14223; 14224; 14225; 14226; 14227; 14228; 14229; 14253; 14254; 14255; 14256; 14257; 14258; 14261; 14262; 14279; 14280; 14281; 14282; 14283; 14284; 14285; 14286; 14287; 14291; 14320; 14321; 14322; 14323; 14324; 14325; 14326; 14327; 14332; 14333; 14334; 14334; 14334; 14335; 14336; 14337; 14338; 14339; 14340; 14341; 14342; 14386; 14387; 14388; 14389; 14390; 14391; 14392; 14393; 14394; 14395; 14396; 14397; 14398; 14399; 14426; 14441; 14489; 14491; 14492; 14493; 14494; 14495; 14496; 14497; 14498; 14499; 14600; 14601; 14602; 14603; 14604; 14605; 14606; 14607; 14607; 14608; 14608; 14609; 14610; 14611; 14612; 14613; 15005; 15006; 15007; 15973; 16156; 17050

Arquivo interno da Divisão de Património Cultural da CML

Processos

Processo Interno – Memorial Movimento dos Capitães, escultor Francisco Simões

Processo Interno - Monumento à Oliveira, escultor Sam

Núcleo do Arquivo Técnico das Construções Escolares – Ministério da Educação

Processos

Processo nº E342 Escola Técnica Elementar Masculina nº1 (Alvalade); MOP-JCETS

Processo nº49/714, Livro A-8, Ministério da Educação Nacional, Secretaria geral, Junta Nacional da Educação

Processo relativo à execução de dois relevos e escudo nacional para a Escola Técnica Elementar de Alvalade, por Álvaro de Brée

Projetos/peças desenhadas

Anteprojeto da construção do Liceu Feminino de Alvalade Rainha D.Leonor, 1957, MOP-JCETS, arquiteto Augusto Brandão

Anteprojeto do Liceu Masculino do Bairro de Alvalade – Liceu Padre António Vieira, MOP-JCETS, arquiteto Ruy d'Athouguia

Caixa 13, Pasta "Escolas do Bairro Económico da Encarnação"

Processo grupo escolar dos Olivais, CML – DSUO, 3ª Repartição – Obras Municipais

Projeto da Escola Técnica Elementar do Bairro de Alvalade [Atual Eugénio dos Santos] MOP-JCETS, arquiteto José Costa Silva

Projeto do Grupo escolar da Célula 1 da zona a sul da avenida Alferes Malheiro – Cantina e regularização de terrenos, 1947, CML- DSUO – 5ª Rep.- Obras Municipais, arquiteto Inácio Peres Fernandes

Projeto do Grupo escolar da Célula 1 da zona a sul da avenida Alferes Malheiro – Cantina e regularização de terrenos, 1947, CML- DSUO – 5ª Rep.- Obras Municipais, arquiteto Inácio Peres Fernandes

Projeto do grupo escolar da célula 4 de Alvalade, arquiteto Manuel Coutinho Raposo

Projeto do grupo escolar da célula 6 de Alvalade, arquiteto Cândido Palma de Melo

Projeto do grupo escolar da Célula 8 do Sítio de Alvalade, arquiteto Ruy Jervis d'Athouguia

Projeto do Liceu Masculino do Bairro de Alvalade – Liceu Padre António Vieira, MOP-JCETS, arquiteto Ruy d'Athouguia

Projeto do Liceu Rainha D. Leonor, MOP-JCETS, arquiteto Augusto Brandão

Fotografias

Maqueta da Escola Técnica Elementar do Bairro de Alvalade [Atual Eugénio dos Santos] MOP-JCETS (fotografia)

Liceu Feminino de Alvalade, Rainha D. Leonor, célula 5 [concluído em 1961] MOP-JCETS, arq. Augusto Brandão, fotografias da construção

Liceu Masculino do Bairro de Alvalade – Liceu Padre António Vieira, arq. Ruy Athouguia, em construção, (fotografia s/d)

BIBLIOTECA DE ARTE DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Atas datilografadas ou manuscritas

Ata do Prémio Valmor de 1967, em Pasta ANBA, Coleção Cristino da Silva. FCG

Outros documentos

Lino, Raul [1959] *Nótula sobre o Jardim-Escola João de Deus de Alvalade* [parte datilografado, parte manuscrito], s.p.

ESPÓLIO DO ARQUITETO CARLOS DUARTE

"Memória Descritiva e Justificativa para o Estudo da zona central de Olivais Sul", Projeto nº116/SP/S de 1966

ESPÓLIO DO ESCULTOR SOARES BRANCO

Fotografias escultura Rainha D. Leonor

ESPÓLIO DA ESCULTORA MANUELA MADUREIRA

Estudo relevo "Jogo entre Sereia e Peixes"

ESPÓLIO DA ARQUITETA LEONOR SENA

Fotografias e documentos relativos ao pintor António Alfredo.

1.4. Fontes impressas

Anais do Município

Anais do Município de 1945
Anais do Município de 1946
Anais do Município de 1947
Anais do Município de 1948
Anais do Município de 1949
Anais do Município de 1950
Anais do Município de 1951
Anais do Município de 1952
Anais do Município de 1953
Anais do Município de 1954
Anais do Município de 1955
Anais do Município de 1956
Anais do Município de 1957
Anais do Município de 1958
Anais do Município de 1959
Anais do Município de 1960
Anais do Município de 1961
Anais do Município de 1962
Anais do Município de 1963
Anais do Município de 1964
Anais do Município de 1965
Anais do Município de 1966
Anais do Município de 1967
Anais do Município de 1968

Atas de reunião de Câmara

Ata de reunião de Câmara nº64, 21 e 30 de janeiro de 1943
Ata de reunião de Câmara nº79, 13 de abril de 1944
Ata de reunião de Câmara nº 104, de 15 de abril de1946
Ata de reunião de Câmara nº 106, de 20 de junho de1946
Ata de reunião de Câmara nº 115, 20 de março de 1947
Ata de reunião de Câmara nº 117, de 7 de maio de1947
Ata de reunião de Câmara nº 118 de 22 de maio de 1947
Ata de reunião de Câmara nº 135, de 26 de outubro de1948
Ata de reunião de Câmara nº 147, 18 de agosto de 1949
Ata de reunião de Câmara nº 149, 20 de outubro de 1949
Ata de reunião de Câmara nº 156, 13 de abril de 1950
Ata de reunião de Câmara nº 162 de 21 de setembro de1950

Ata de reunião de Câmara nº 177, de 23 de novembro de1951
Ata de reunião de Câmara nº 178, 20 e 29 de dezembro de1951
Ata de reunião de Câmara nº 190, de 16 de outubro de 1952
Ata de reunião de Câmara nº 191 de 20 de novembro de 1952
Ata de reunião de Câmara nº 192 de 18 e 29 de dezembro de 1952
Ata de reunião de Câmara nº 193 de 23 de janeiro de 1953
Ata de reunião de Câmara nº 194 de 19 de fevereiro de 1953
Ata de reunião de Câmara nº 203, de 26 de outubro de 1953
Ata de reunião de Câmara nº 228, 18 de agosto de 1955
Ata de reunião de Câmara nº 233, 19 de janeiro de 1956
Ata de reunião de Câmara nº 234, de 10-02-1956
Ata de reunião de Câmara nº 236, 12 de abril de 1956
Ata de reunião de Câmara nº 238, 21 de junho de1956
Ata de reunião de Câmara nº 239, de 19 de julho de 1956
Ata de reunião de Câmara nº 244, 27 de dezembro de 1965
Ata de reunião de Câmara nº 246, de 25 de fevereiro de1957
Ata de reunião de Câmara nº 256, 19 e 31 de dezembro de 1957
Ata de reunião de Câmara nº 278, de 20 de agosto de 1959
Ata de reunião de Câmara nº 283, 17 e 29 de dezembro de 1959
Ata de reunião de Câmara nº 285 de 20 de janeiro de 1960
Ata de reunião de Câmara nº 287, 16 de março de 1960
Ata de reunião de Câmara nº 288, 14 de abril de 1960
Ata de reunião de Câmara nº 294, 19 de outubro de 1960
Ata de reunião de Câmara nº 300, de 15 de abril de 1961
Ata de reunião de Câmara nº 315, de 13 de abril de 1962
Ata de reunião de Câmara nº 320, de 17 de outubro de 1962
Ata de reunião de Câmara nº 321, 21 de novembro de 1962
Ata de reunião de Câmara nº 323, de 19 e 28 de dezembro de1962
Ata de reunião de Câmara nº 325, de 28 de fevereiro de1963
Ata de reunião de Câmara nº 337, 18 de dezembro de1963
Ata de reunião de Câmara nº 340, de 22 de janeiro de1964
Ata de reunião de Câmara nº 347, de 22 de julho de1964
Ata de reunião de Câmara nº 349, 16 de setembro de 1964
Ata de reunião de Câmara nº 353, 16 e 29 de dezembro de 1964
Ata de reunião de Câmara nº 357, 21 de abril de 1965
Ata de reunião de Câmara nº 360, 16 de junho de 1965
Ata de reunião de Câmara nº 361, 21 de julho de 1965
Ata de reunião de Câmara nº 369, de16 de fevereiro de1966
Ata de reunião de Câmara nº 382, 21 e 29 de dezembro de 1966
Ata de reunião de Câmara nº 399, de 22 de fevereiro de1968

Outras atas

Ata da Comissão Municipal de Toponímia nº21, de 28 de abril de 1949, em CML[2000] *Atas da Comissão Municipal de Toponímia de Lisboa 1943-1974*, Comissão Municipal de Toponímia, ed. Câmara Municipal de Lisboa

Ata da "Segunda prova do concurso do Monumento a Santo António", publicada em Diário Municipal nº10933, de 27 de julho de 1971

1.5. Diplomas legais

1.5.1. Legislação

Decreto nº 5096 de 13 de janeiro de 1919
Decreto nº 19760 de 20 de Maio de 1931
Decreto nº 21662 de 12 de Setembro de 1932
Decreto nº 41363 de 14 de Novembro de 1957

Decreto-Lei n°1969 de 20 de maio de 1938
Decreto-Lei nº 23405 de 27 de dezembro de 1933
Decreto-Lei nº 27563 de 13 de novembro de 1937
Decreto-Lei nº 28797 de 1 de julho de 1938
Decreto-Lei nº 28912 de 9 de agosto de 1938
Decreto-Lei nº 33278 de 24 de novembro de 1943
Decreto-Lei nº 33921 de 24 de novembro de 1942
Decreto-Lei nº 34486 de 6 de abril de 1945
Decreto-Lei nº 35611 de 25 de abril de 1946
Decreto-Lei nº 36212 de 7 de abril de 1947
Decreto-Lei nº 36409 de 11 de julho de 1947
Decreto-Lei nº 41532 de 18 de fevereiro de 1958
Decreto-Lei nº 41572 de 28 de março de 1958
Decreto-Lei nº 42454, de 18 de agosto de 1959
Decreto-Lei nº 42994, de 28 de maio de 1960
Decreto-Lei nº 43612 de 21 de abril de 1961
Decreto-Lei nº 45632 de 31 de março de 1967

Lei nº 2007, de 7 de maio de 1945
Lei nº 2025 de 19 de junho de 1947

Diário Municipal nº 3155, de 23 de novembro de 1945
Diário Municipal nº 5457, de 25 de julho de 1953
Diário Municipal nº 6299 de abril de 1956
Diário Municipal nº 4647, 18 de fevereiro de 1960
Diário Municipal nº 4648, 20 de fevereiro de 1960
Diário Municipal nº 10672, de 16 de setembro de 1970

Diário Municipal nº 10688 de 6 de outubro 1970

Diário Municipal nº 10759, de 2 de janeiro de 1971

Diário Municipal nº 10839, de 6 de abril de 1971

Diário Municipal nº10933, de 27 de julho de 1971

Diário Municipal nº 13672, de 16 de setembro de 1970

Diário do Governo n° 174, de 29 de julho de 1941

Diário de Governo nº 230, II Série, de 28 de setembro de 1956

Diário do Governo nº 288, III Série, de 1 de outubro de 1970

1.5.2. Regulamentos

MOP-JCETS [s.d.] *Normas Gerais para a Instalação dos Liceus para 24 turmas*

CML/DSUO [1945] *Regulamento Geral da Construção Urbana*, Lisboa (6ª.ed.)

Edificações Urbanas; Urbanização - Legislação Geral de uso corrente; Legislação resumida sobre urbanização, expropriações e Casas Económicas; Regulamentos e Posturas das Câmaras Municipais de Lisboa Porto e Coimbra (2ªEd.), 1947, Edição Lopes da Silva

Regulamento Geral das Edificações Urbanas, 1956, Lisboa, Imprensa Nacional

Neves, João do Couto [1964] *Edificações Urbanas - Regulamento Geral, Regulamentos Municipais; Disciplina dos construtores, Disposições legais actualizadas com anotações coordenadas de legislação, jurisprudência e doutrina*, s.l., edição do autor

1.6. Notariado

Contrato com Manuel da Silva Moreira para ajardinamento da zona comercial da Célula 8 do Sítio de Alvalade, *Livro de Notas* 169A, de 2 de novembro de 1954

Contrato com Manuel da Silva Moreira para construção do enquadramento da Igreja de S. João de Brito, 19-04-1956, *Livro de Notas/Documentos nº* 196A vol.II

Contrato com Querubim Lapa para a execução de dois painéis de azulejo decorativo e decorar os azulejos do refeitório do Grupo Escolar de Campolide, *Livro de Notas* nº 187A, fls. 84V a 86, a 24 de maio de 1956

Contrato com Stela de Albuquerque para execução de escultura decorativa para Largo Frei Heitor Pinto, *Livro de Notas/Documentos nº* 199A, a 16 de abril de 1957

Contrato de "Elaboração estudos e direção superior da construção do mercado e grupos anexos do Bairro da Encarnação", com o arquiteto Paulino Montês *Livro de Notas* nº 81 A, fls.29, fevereiro de 1947

Contrato de "Empreitada de construção dos arruamentos de Olivais Norte", com Manuel Furtado Cabeleira, *Livro de Notas* nº 197A, Vol. I, fls.12 a 15V, a 10 de janeiro de 1957

Contrato de "Empreitada de elaboração do projeto do Grupo Escolar dos Olivais", pela importância de 92.580$00 com Joaquim Cardoso Bento de Almeida, *Livro de Notas* nº 192A, a 8 de setembro de 1956

Contrato de compra e venda de terrenos, para a construção de casas de renda económica, com Habitações Económicas – Federação de Caixas de Previdência, *Livro de Notas/Documentos nº* 78A, vol. II, a 8 de agosto de1946

Contrato de construção de um barracão para instalação e fabrico de blocos para a construção de casas de renda económica, com a Construtora de empreitadas Lda., *Livro de Notas* nº 84 A, a junho de 1947

Contrato de elaboração de motivo decorativo para a entrada do grupo escolar de Vale Escuro, com Júlio Artur da Silva Pomar, *Livro de Notas* nº181A, fls. 10 a 11V, a 3 de dezembro de1955

Contrato de elaboração do anteprojeto e projeto definitivo e de fiscalização de construção do Grupo Escolar da Célula 4 do Sítio de Alvalade, pela importância de 68.400$00, com o arquiteto Manuel Coutinho Raposo, *Livro de Notas nº* 152A

Contrato de elaboração do anteprojeto e projeto definitivo e de fiscalização de construção do Grupo Escolar da Célula 6 do Sítio de Alvalade pela importância de 68.400$00, com o arquiteto Cândido Palma Teixeira de Melo, *Livro de Notas nº*152A

Contrato de elaboração do estudo de distribuição de lotes e projetos para edifícios para a avenida dos EUA, pela importância de 822.610$00 com Joaquim Santiago Areal e Silva, *Livro de Notas nº* 167A

Contrato de elaboração do projeto do Grupo Escolar da Célula 8 do Bairro de Alvalade, pela importância de 92.673$00 com Ruy Jervys d'Athouguia, *Livro de Notas nº*192A

Contrato de elaboração do projeto do quartel de BSB em Alvalade, pela importância de 87.187$00 cm Rui Mário Oliveira Pedreira de Almeida, *Livro de Notas nº* 192A, outubro de 1956

Contrato de elaboração dos projetos de prédios previstos no cruzamento da Avenida dos EUA e Roma pelo preço de 923.344$46 com os arquitetos Filipe Nobre de Figueiredo e José de Almeida Segurado, *Livro de Notas* nº 126 A

Contrato de elaboração, pelos arquitetos Henrique Albino, Nuno Craveiro Lopes e José Croft de Moura, dos projetos dos edifícios a construir no primeiro troço da Avenida dos EUA pela importância de 490.837$00, *Livro de Notas nº* 140 A

Contrato de elaboração, pelos arquitetos Henrique Albino, Nuno Craveiro Lopes e José Croft de Moura, dos Projetos dos edifícios a construir no primeiro troço da Avenida dos EUA (alteração), *Livro de Notas nº* 171A

Contrato de empreitada de ajardinamento do centro escolar da Célula 7 de Alvalade, *Livro de Notas* nº 170 A, 1955

Contrato de empreitada de construção do 5º grupo de casas de renda económica do Sítio de Alvalade pela importância de 14.991.349$00, com A. Silva & Silva, *Livro de Notas* nº 166 A, agosto de 1954

Contrato de empreitada de construção do Grupo Escolar da Célula 2 da Zona Sul da Avenida Alferes Malheiro, pela importância de 1.749.000$00, *Livro de Notas nº* 102A

Contrato de empreitada de construção do Grupo Escolar da Célula 4 de Alvalade com Manuel dos Santos e outros pela importância de 1.798.000$00, *Livro de Notas nº* 158 A

Contrato de empreitada de construção do Grupo Escolar da Célula VI do Bairro de Alvalade, pela importância de 2.038.000$00, com Manuel Antunes Ferreira, *Livro de Notas nº*168 A

Contrato de empreitada de construção do Grupo Escolar para a Célula 7 do Sítio de Alvalade, pela importância de 1.995.586$00 com António Veiga, 1953, *Livro de Notas* nº 148

Contrato de execução de dois painéis decorativos em azulejo destinados a revestir exteriormente as paredes dos átrios de entrada do Grupo Escolar do Alto dos Moinhos com João Abel Manta, *Livro de Notas nº 190 A*, fls. 72V-75, a 14 de agosto de 1956

Contrato de execução de dois painéis decorativos em azulejo policromado para refeitórios Grupo Escolar Alto dos Moinhos com Rogério Ribeiro, *Livro de Notas nº 210 A*, fls. 11V-13, a 26 de abril de 1958

Contrato de execução de escultura incluindo passagem ao material definitivo (bronze com patine de prata) sendo na sua maior dimensão cerca de dois metros para ser colocada na fachada do prédio do lote nº 5 da Avenida Infante Santo em Lisboa, de acordo com o projeto de autoria dos arquitetos Alberto Pessoa, Hernâni Gandra, João Abel Manta, com António Augusto Lagoa Henriques, *Livro de Notas nº 193 A*, fls. 9 a 11, a 6 de outubro de 1956

Contrato de execução de escultura para ser colocada na fachada do prédio do lote nº 1 da Avenida Infante Santo em Lisboa, de acordo com o projeto de autoria dos arquitetos Alberto Pessoa, Hernâni Gandra, João Abel Manta, com Jorge Ricardo da Conceição Vieira, *Livro de Notas nº 177 A*, fls 64 a 65, a 10 de agosto de 1955

Contrato de execução de painel de azulejos destinado ao refeitório do sexo feminino do Grupo Escolar do Vale Escuro com José Maria Lima de Freitas, *Livro de Notas nº*181A, fls. 11V a 13 – Painel de azulejo policromo com 8,5 x 2,8 metros, a 5 de dezembro de 1955

Contrato de execução de um motivo decorativo destinado Grupo Escolar do Alto dos Moinhos (em cimento e com 1m40cm), *Livro de Notas nº 197 A*, fls. 92, 93, a 4 de fevereiro de 1957

Contrato de execução de um painel decorativo em azulejo policromado com a área total de 107, 50 m2 para fundo da escada pública do lote nº 5 da Avenida Infante Santo, obra projectada pelos arquitetos Alberto Pessoa, Hernâni Gandra, João Abel Manta, com Rolando Augusto Bebiano Victorino Dantas Pereira de Sá Nogueira, *Livro de Notas nº 190 A*, fls. 43 a 46, a 6 de agosto de 1956

Contrato de execução de um painel decorativo em azulejo policromado com a área total de 110 m2 para fundo da escada pública do lote nº 3 da Avenida Infante Santo, obra projectada pelos arquitetos Alberto Pessoa, Hernâni Gandra, João Abel Manta, com Carlos António Teixeira Bastos Nunes Botelho, *Livro de Notas nº 190 A*, 59V a 62, a 9 de agosto de 1956

Contrato de execução de um painel decorativo em azulejo policromado com a área total de 112, 50 m2 para fundo da escada pública do lote nº 4 da Avenida Infante Santo, obra projectada pelos arquitetos Alberto Pessoa, Hernâni Gandra, João Abel Manta, com Júlio Artur da Silva Pomar, *Livro de Notas nº 190 A*, fls. 65 a 67V, a 11 de agosto de 1956

Contrato de execução de um painel decorativo em azulejo policromado com a área total de 114 m2 para fundo da escada pública do lote nº 2 da Avenida Infante Santo, obra projectada pelos arquitetos Alberto Pessoa, Hernâni Gandra, João Abel Manta, com Maria Keil do Amaral, *Livro de Notas nº 191 A*, fls. 12V-14V, a 20 de agosto de 1956

Contrato de execução de uma figura decorativa para o Grupo Escolar do Vale Escuro com Maria Gonçalves Barreira, *Livro de Notas nº*180 A, fls. 71 a 72V, a 23 de novembro de 1955

Contrato de execução do projeto de um grupo escolar a construir no Bairro de Alvalade (célula nº7) com o arquiteto Ruy Jervis d'Athouguia e o engenheiro Manuel Agostinho Duarte Gaspar, *Livro de Notas nº* 102A

Contrato para a construção do enquadramento da Igreja de S. João de Brito com Manuel da Silva Moreira, *Livro de Notas nº*196A, vol.II, a 28 de dezembro de 1956

Contrato para a execução de motivos decorativos destinados ao Grupo Escolar de Alvalade, com Stela de Albuquerque, *Livro de Notas nº*174A, a 4 de maio de 1955

Contrato para a realização motivos escultóricos destinados a Quartel BSB de Alvalade com o escultor José Farinha, *Livro de Notas nº*213A, a 29 de agosto de 1958

Contrato para decoração do refeitório do Grupo Escolar da Célula 6 de Alvalade, com Maria Keil do Amaral, *Livro de Notas nº*196 A, a 21 de dezembro de 1956

Contrato para elaboração de estudo de distribuição de lotes, ajardinamento e projetos para edifícios nos terrenos situados na avenida dos EUA entre Av. Rio de Janeiro e Av. Aeroporto, pela importância de 806.388$00 com Manuel Maria Cristóvão Laginha, *Livro de Notas nº*167A

Contrato para elaboração do projeto de edificações a realizar no terreno compreendido no ângulo das avenidas do Aeroporto e D. Rodrigo da Cunha com José Manuel de Andrade Barreto pela importância de 539.831$00, *Livro de Notas nº*167A

Contrato para elaboração dos estudos de distribuição de lotes ajardinamento e projeto de edifícios para o lote de terreno sito entre a Av. EUA e a Rua António Patrício pela importância de 914.154$00 com Lucínio da Cruz, *Livro de Notas nº* 176A

Contrato para execução de um baixo-relevo representando o fabrico do vidro, para Escola Primária da Calçada da Tapada, com o escultor Inácio Perdigão Livro de Notas nº193A, fls. 37 a 39, a em 16 de outubro de 1956

Contrato para execução de uma escultura para Grupo Escolar da Célula 6 de Alvalade com Joaquim Martins Correia, em *Livro de Notas/Documentos* 196 A, a 5 de janeiro de 1957

Contrato para execução do projeto de moradias a construir na zona de Proteção da Igreja S. João de Brito, pela importância de 118.859$97, com o arquiteto Faria da Costa, *Livro de Notas* 189A

Contrato para execução dos projetos para os blocos residenciais para a Avenida da Igreja em Alvalade, pela importância de 326.863$35 com o arquiteto Joaquim Ferreira, *Livro de Notas* nº 102A

2. *Bibliografia*

2.1. Bibliografia geral

2.1.1. Obras de referência

AAVV [1986] *História da Arte em Portugal*, vol.14, Publicações Alfa

Benevolo, Leonardo [2002] *Historia de la arquitetura moderna* (1ª ed. 1974), Barcelona, Gustavo Gili

Bradley, Will; Esche, Charles (ed.)[2007] *Art and social change - a critical reader*, London, Tate Publishing, Afterall

Carvalho, Jorge Ramos de (coord.) e Câmara, Sílvia [2005]; *Arte Pública: estatuária e escultura de Lisboa*: roteiro; Lisboa, Câmara Municipal. Divisão de Património Cultural

Capel, Horacio [2002] *La morfología de las ciudades*, vol. I, II, Barcelona Ediciones del Serbal

Conrads, Ulrich (ed.) [1971] *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, Cambridge, Massachussetts , MIT Press

Ferreira, Rafael Laborde e Vieira, Vítor Manuel Lopes [1985], *Estatuária de Lisboa*; Lisboa, Amigos do Livro

Frampton, Kenneth [1997] *História Crítica da Arquitectura Moderna*, Editora Martins Fontes

França, José Augusto [1991] *A arte em Portugal no século XX*, 1911-1961 (3ª edição), Lisboa, Bertrand

França, José Augusto [1982] *Os anos 40 na arte portuguesa,* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian

Fusco, Renato [1988] *História da arte contemporânea* (1ª ed.) Lisboa, Editorial Presença

Hall, Peter [2003] *Cities of tomorrow*, Malden : Blackwell

Harrison, Charles; Wood, Paul (ed.) [1998] *Art in Theory 1900-1990 - An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Massachussetts, Blackwell Publishers

Hereu, Pere; Josep Maria Montaner, Jordi Oliveras [1994], *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, Guipúzcoa, Nerea

Lamas, José [2000] *Morfologia urbana e desenho da cidade*, Fundação para a Ciência e Tecnologia e Fundação Gulbenkian

Larice, Michael, Elizabeth Macdonald (ed.) [2007] *The urban design reader*, Oxon, Routledge

Merlin, Pierre; Choay, Françoise(coord.) [2005], *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris (1ª ed. 1988), Presses Universitaires de France

Moita, Irisalva [1994], *O Livro de Lisboa*, Livros Horizonte, Lisboa

Pereira, José Fernandes [2005] *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Lisboa, Caminho

Pereira, Paulo (dir.) [1995] *História da Arte Portuguesa*, vol.3 (s.l.) Temas e Debates

Perks, Robert & Thomson, Alistair (ed.) [1998] *The Oral History Reader*, London, Routledge

Rodrigues, José Manuel (coord.) [2010] *Teoria e Crítica da Arquitetura do século XX*, Lisboa, OARS, Caleidoscópio

Rodrigues; Maria João; Sousa, Pedro; Bonifácio, Horácio [2005] *Vocabulário técnico e crítico de arquitetura*, s.l., Quimera Editores

Santana, Francisco e Sucena, Eduardo dir. [1994] *Dicionário de História de Lisboa,* Sacavém, Carlos Quintas & Associados-Consultores

Thompson, Paul [1988] *The Voice of the Past: Oral History*, Oxford University Press (1ª ed. 1978)

Silva, Jorge; Calado, Margarida [2005] *Dicionário de termos de Arte e de Arquitetura*, Lisboa, Presença

2.1.2. Monografias

AAVV [1948] *Relatório da comissão executiva, teses, conclusões e votos do 1º Congresso Nacional de Arquitetura*, organizado pelo Sindicato Nacional dos Arquitetos, edição fac-similada de 2008, Ordem dos Arquitetos

AAVV [1960], *1º Colóquio Problemas do Habitat - Programa e sumário dos temas*, Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitetos

AAVV [1987], *O Estado Novo das origens ao fim da autarcia 1926-1959*, Lisboa, Editorial Fragmentos

AAVV [2000] *O azulejo em Portugal no século XX*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Edições Inapa

AAVV [2001], *Querubim Lapa – Cerâmicas*, Edições Inapa

Acciaiuoli, Margarida [1998] *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Livros Horizonte

Acciaiuoli, Margarida [1998] "O duplo jogo da arte e do poder", em Acciaiuoli, Margarida; Leal, Maia, Maria Helena (coord.) [2008] *Arte & Poder*, Lisboa, Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea

Acciaiuoli, Margarida; Leal, Maia, Maria Helena (coord.) [2008] *Arte & Poder*, Lisboa, Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea

Ades, Dawn; Benton, Tim et al. (coord.) [1995] *Art and Power, Europe under the dictators 1930-1945*, London, Thames & Hudson, Hayward Gallery

Agarez, Ricardo Costa [2009], *O moderno revisitado – Habitação multifamiliar em Lisboa nos anos de 1950*, Ed. CML, Col.Lisboa: arquitetura e urbanismo

Almeida, Pedro Vieira de; Fernandes, José Manuel, "A arquitetura moderna" em AAVV [1986] *História da Arte em Portugal*, vol.14, Publicações Alfa

Aniello, Bárbara [2009] *A casa da rua de Alcolena, História, Mistério e Símbolo*, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian**, e-book**

Azevedo, Fernando de [1984], "O Decorador", em Acciaiuoli, Margarida (coord.) [1984], *Almada Negreiros, 1893-1970* - Catálogo da exposição [20 de Julho a 14 de Outubro de 1984], Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna, Lisboa

Bardet, Gaston [1945], *L'Urbanisme* [9e ed.], Col. Que Sais-Je?, Puf

Beja, Filomena e Serra, Júlia [2010] *Muitos Anos de Escolas – Volume III - Edifícios para o ensino infantil e primário – Da escola piloto à Área aberta – Casos especiais*, (com a colaboração de Oliveira, Elisabete; Odete Baptista, José Maria Montenegro), Lisboa, Ed. Secretaria-geral do Ministério da Educação

Beja, Filomena; Serra, Júlia; et al. [1996] *Muitos Anos de Escolas - Volume II - Edifícios para o ensino infantil e primário anos 40- anos70*, Lisboa, Ed. Ministério da Educação - Departamento de Gestão de Recursos Educativos

Bengstsson, Arvid [1972] *Adventure Playgrounds*, London, ed. Crosby Lockwood

Bitterman, Eleanor [1952] *Art in Modern Architecture*, New York, Rheinhold Publishing Corporation

Bowness, Alan; Lambertini, Luigi (int.) [1980] *Victor Pasmore- with a catalogue raisonné of the paintings, constructions and graphics, 1926-197*; London, Thames and Hudson

Brandão, Pedro; Remesar, Antoni (coord.) [2000] *Espaço Público e a Interdisciplinaridade* Lisboa, Centro Português de Design

Brandão, Pedro; Remesar, Antoni (ed.) [2003] *Design de espaço público: deslocação e proximidade*, Lisboa, Centro Português de Design

Brandão, Pedro [2006] *A cidade entre desenhos: Profissoes do desenho, ética e interdisciplinaridade*, Lisboa, Livros Horizonte

Brandão, Pedro [2011] *La Imagen De La Ciudad. Estrategias De Identidad Y Comunicacion*, Barcelona, Universidad de Barcelona Edicions

Burlamaqui, Suraya [1996] *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea – Azulejos, Placas e Relevos*, Quetzal Editores, Lisboa

Cardoso, José de Matos [1958] *Aspetos sociais da unidade de vizinhança como elemento de urbanização*; Ministério das Obras Públicas, DGSU, Coimbra

Choay, Françoise [1965] *La règle et le modèle - Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Éditions du Seuil

Choay, Françoise [1965] *L'urbanisme, utopies et realités - une anthologie*, s.l., Éditions du Seuil

Choay, Françoise [1960], *Le Corbusier*, New York, Ed. George Braziller, Inc.

CML [2000] Atas *da Comissão Municipal de Toponímia de Lisboa 1943-1974*, Comissão Municipal de Toponímia, ed. Câmara Municipal de Lisboa

CML, L'Habitation Economique à Lisbonne; CML, Le Problème de Logement

CML, L'Habitation Economique à Lisbonne; SPN Cadernos del Ressurgimiento Nacional, Obras Públicas

Conduto, Fernando [2000] *Conduto* edição do autor, s.l.

Costa, Sandra Vaz [2011] *O país a régua e esquadro. Urbanismo, arquitetura e memória na obra pública de Duarte Pacheco*, Lisboa, IST Press

Croft, Vasco, [2001], *Arquitetura e humanismo – O papel do arquiteto, hoje, em Portugal*, Lisboa, Terramar

Crowley, David [2008] "Europe reconstructed, Europe divided", em Crowley, David; Pavitt, Jane (ed.) [2008] *Cold War Modern Design 1945-1970*, London, Victoria and Albert Museum

Damaz, Paul [1956] *Art in European Architecture – Synthèse des arts*, New York, Reinhold Publishing Corporation

Damaz, Paul [1963] *Art in Latin American Architecture – Synthèse des arts*, New York, Reinhold Publishing Corporation

Dionísio, Mário [1963] *Portinari*, Lisboa, Artis

Dionísio, Mário [1973-1974], *A paleta e o mundo*, 5 volumes, Europa-América, Lisboa [1ª ed. 1956-1962]

Domingos, Nuno; Pereira, Vítor (dir.) [2010] *O Estado Novo em questão*, Lisboa, Edições 70

Farias, Aguinaldo; Fernandes, Fernanda (org.) [2010] *Arte e Arquitectura – Balanço e Novas Direcções*; VII Fórum Brasília de Artes Visuais

Fasani, Antoine [1950], *Éléments de peinture murale pour une technique rationnelle de la peinture*, Bordas, Paris

Fernandes, Fernanda [2010] "Construtivismo e L'Esprit Noveau. Diálogos entre arte e arquitectura", em Farias, Aguinaldo; Fernandes, Fernanda (org.) [2010] *Arte e Arquitectura – Balanço e Novas Direcções*; VII Fórum Brasília de Artes Visuais

Ferreira, Carlos Antero [1972], *Betão aparente em Portugal*, Lisboa, Associação Técnica da Indústria do Cimento

Figueiredo, Ivo (dir.) [1999] *Lisboa, o outro bairro - Os provisórios do Estado Novo*, Cidades & Municípios, ed. CML

Font, Antoni [2000] *La experiencia reciente de Cataluña. Planeamiento Urbano para el siglo XXI*, Urban (5)

Fragoso, Margarida [2002] *O emblema da cidade de Lisboa, Suporte comunicacional da identidade municipal*, Lisboa, Livros Horizonte

Frampton, Kenneth [2002], *Le Corbusier*, Madrid, Ediciones Akal, (1ª ed. 1997)

Giedion, Sigfried [1941], *Espaço, Tempo, Arquitectura – O Desenvolvimento de uma Nova Tradição*, [Harvard, 1941], Martins Fontes, São Paulo

Giedion, Sigfried [s.d.], *Arquitectura e comunidade*, [Architektur und Gemeinshaft] Lisboa, Livros do Brasil

Giedion, Sigfried [1943] "Acerca de uma nova monumentalidade", em Giedion, Sigfried, *Arquitectura e comunidade*, [Architektur und Gemeinshaft] Lisboa, Livros do Brasil, s.f., pp. 27-42

Goodwin, Philip [1943] *Brazil Builds - Architecture New and Old 1652-1942* (fotografias de Smith, Kidder G.E.), New York, The Museum of Modern Art

Hall, Peter, Colin WARD [1998], *Sociable cities : the legacy of Ebenezer Howard*, Chichester, John Wiley & Sons

Hatherley, Owen [2008] *Militant modernism*, Ropley, Zero Books

Hitchcock, Henry-Russel [1948] *Painting Toward Architecture*, Duell, Sloan and Pearce

Howard, Ebenezer [1946], *Garden cities of tomorrow*, Faber and Faber, Londres (1ª ed. 1902)

Juncosa, Patricia (ed.) [2011] *Josep LLuis Sert, Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes,* Barcelona, Editorial Gustavo Gili

Keil do Amaral, Francisco [1969] *Lisboa, uma cidade em transformação*, Publicações Europa-América

Le Corbusier [1950], *Oeuvre complète, Volume 4 – 1938-46*; W.Boesiger Ed.

Le Corbusier [1953], *Oeuvre complète, Volume 5 – 1946-52*; W.Boesiger Ed.

Le Corbusier [1957] *La Charte d'Athènes, suivi de Entretien avec les étudiants des écoles d'Architecture*, Paris, Éditions de Minuit [Edição original 1941]

Léger, Fernand [1965], *Função da Pintura*, Bertrand, Lisboa

Lefaivre, Liane; Roode, Ingeborg (ed.) [2002], *Aldo Van Eyck, the playgrounds and the city*, Stedelijk Museum Amsterdam – NAI Publishers Rotterdam

Maia, Maria Helena [2008] "Poder e memória", em Acciaiuoli, Margarida; Leal, Maia, Maria Helena (coord.) [2008] *Arte & Poder*, Lisboa, Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea

Lissovski, Maurício; Moraes de Sá, Paulo Sérgio [1996] *Colunas da Educação, A construção do Ministério de Educação e Saúde 1935-1945*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil

Lobato, Luís Guimarães [1952] *Lisboa, Urbanismo e habitação – Subsídios para o seu estudo*, Relatório apresentado no XXI Congresso da Federação Internacional de Habitação e Urbanismo, setembro de 1952, ed. CML

Lobo, Margarida de Sousa [1995] *Planos de Urbanização: a época de Duarte Pacheco*, Ed. FAUP/DGOTDU

Loos, Adolf [1908] *Ornamento e Crime*, [Ornament und VerbrecheN], 2004, Edições Cotovia, Lisboa

Lynch, Kevin [1999] *A imagem da cidade*, Lisboa, Edições 70 (1ª ed. 1960)

Madureira, Maria Manuela [2004] *Manuela Madureira, 1957-2004*, Lisboa, Editorial Verbo

Marques, Fernando Moreira [2003] *Os Liceus do Estado Novo – Arquitectura, Currículo e Poder*, Lisboa, Educa Editora

Martins, Costa; Palla, Vítor [1959] *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, Ed. Círculo do Livro

Matos, Lúcia Almeida [2007] *Escultura em Portugal no século XX (1910-1969)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, Col. Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas

Maya, Maria José [2004], *Escultura e desporto em Portugal*, Lisboa, Inapa

Melo, Daniel [2001] *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*, Lisboa, Universidade. Instituto de Ciências Sociais

Milheiro, Ana Vaz [2005], *A construção do Brasil, Relações com a cultura arquitetónica portuguesa*, Porto, FAUP publicações

Moniz, Gonçalo Canto [2007] *Arquitetura e instrução. O projecto moderno do liceu 1836-1936*, Coimbra, DARQ - Departamento de Arquitetura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra

Moos, Stanislau von [2009] *Le Corbusier - Elements of a synthesis* (revised and explained), Roterdão, 010 Publishers

MOP [1948] Quinze Anos de Obras Públicas 1932-1947, por ocasião da Exposição de Obras Públicas, 1º Vol

MOP [1948] Quinze Anos de Obras Públicas 1932-1947, por ocasião da Exposição de Obras Públicas, 1º Vol.

MOP [1956] Melhoramentos a inaugurar de 20 a 29 de maio de 1956

MOP [1961] Obras Públicas concluídas em 1960, Anexo nº11 ao Boletim do Comissariado do Desemprego

MOP[1953] Mais melhoramentos, mais trabalho 1928-1953

Mumford, Eric [2000], *The CIAM discourse on Urbanism, 1928-1960*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press

Nóvoa, António (1992), "A Educação Nacional" em Rosas, Fernando [coord.] [1992] *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)* (Nova História de Portugal – vol. XII). Lisboa, Editorial Presença

Nóvoa, António (1996), "Ensino Primário" em Rosas, Fernando, Brito, J. M. Brandão [dir.] *Dicionário do Estado Novo*, Venda Nova, Bertrand Editora

Nóvoa, António [1996] "Ensino Técnico" em Rosas, Fernando, Brito, J. M. Brandão (dir.) [1996] *Dicionário de História do Estado Novo*. Venda Nova, Bertrand Editora

Nóvoa, António e Santa-Clara, Ana Teresa (coord.) [2003] *Liceus de Portugal – Histórias, Arquivos, Memórias*, Edições Asa

Nunes, António Manuel [2003] *Espaços e imagens da Justiça no Estado Novo. Templos da Justiça e Arte Judiciária*, Coimbra, Minerva História

Nunes, João Pedro Silva [2007], *À Escala Humana, Planeamento urbano e arquitetura de habitação em Olivais Sul – 1959-1969*, Coleção Lisboa: arquitetura e urbanismo, Lisboa, edição CML – Direção Municipal de Cultura, Departamento de Património Cultural

Ó, Jorge Ramos do [1999] *Os anos de ferro : o dispositivo cultural durante a "política do espírito", 1933-1949 : ideologia, instituições, agentes e práticas*, Lisboa, Estampa;

Oliveira, A. Lopes de [1976], *Stela Albuquerque*, Braga, Ed. Pax

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

Oliveira, Luísa Tiago [2004] *Estudantes e Povo na Revolução, O Serviço Cívico Estudantil (1974-1977)*, Oeiras, Celta Editora

Passerini, Luisa [1979] "Work ideology and consensus under Italian fascism" in Perks, Robert & Thomson, Alistair (ed.) [1998] *The Oral History Reader*, London, Routledge

Pedreirinho, José Manuel [2003], *100 anos – Prémio Valmor*, Lisboa, Pandora

Pereira, Nuno Teotónio, Fernandes, José Manuel (colab.) [1986] "A arquitectura do Estado Novo, de 1926 a 1959" em AAVV [1987], *O Estado Novo das origens ao fim da autarcia 1926-1959*, Lisboa, Editorial Fragmentos

Pereira, Nuno Teotónio [1948], "Habitação económica e reajustamento social" em AAVV [1948]: *1º Congresso Nacional de Arquitetura: relatório da comissão executiva, teses, conclusões e votos do congresso*, (org. por Sindicato Nacional dos Arquitetos, Lisboa, Gráfica Santelmo

Perry, Clarence [1929] "Regional Plan of New York and its Environs – The Neighborhood unit", em Larice, Michael; Macdonald, Elizabeth (ed.) [2007] *The urban design reader*, Oxon, Routledge

Peter, John [2000] *The Oral History of Modern Architecture, Interviews with the Greatest Architects of the Twentieth Century*, New York, Harry N. Abrams, Inc.

Poète, Marcel [1967] Introduction *à l'urbanisme : L'évolution des villes : la leçon de l'histoire : L'antiquité* ; Paris, Anthropos, pp.98

Poirier, Jean; Clapier-Valladon, Simone; Raybaut, Paul [1999] *Histórias de Vida – Teoria e Prática*, Oeiras, Celta Editora (1ªed. Portuguesa 1995)

Portas, Nuno [1970] "Arquiteturas Marginadas em Portugal", em *Cuadernos Summa-Nueva Visión*, Buenos Aires, nº49, Tendências de la arquitetura atual, abril 1970, em Nuno Portas [2005], *Arquitetura(s), História e Crítica, Ensino e Profissão*, Publicações FAUP, Coleção Escritos, Nuno Portas III

Portas, Nuno [2004], *A habitação social – Proposta para a metodologia da sua arquitetura*, col. Escritos I - Nuno Portas, Porto, Publicações FAUP - Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

Portas, Nuno [2004], em "Atelier Nuno Teotónio Pereira, um testemunho também pessoal"; em Ana Tostões coord. [2004], *Atelier Nuno Teotónio Pereira – Arquitetura e cidadania*, Lisboa, Quimera Editores

Portas, Nuno [2005], *Arquitetura(s), História e Crítica, Ensino e Profissão*, Publicações FAUP, Coleção Escritos, Nuno Portas III

Portas, Nuno [2005], *Arquitetura(s), Teoria e Desenho, Investigação e Projeto,* col. Escritos - Nuno Portas, Porto, Publicações FAUP

Portas, Nuno [2008], *A arquitetura para hoje*, Livros Horizonte, Lisboa [1ªed. 1964, Livraria Sá da Costa]

Portela, Artur [1987] *Salazarismo e Artes Plásticas*, Biblioteca Breve - Série Artes Visuais; Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Cultura

Portinho, Cármen [1999] em Ferraz, Marcelo [2000], *Affonso Eduardo Reidy: arquitetos brasileiros*, Lisboa, Blau, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

Redstone, Louis G.; Redstone, Ruth R. [1981] *Public Art – New Directions*, New York, McGraw-Hill Book Company

Regatão, José Pedro [2007] *Arte pública: e os novos desafios das intervenções no espaço urbano*, Bond

Remesar, Antoni [1997] "Hacia una teoría del arte público (@rte público)", em Remesar, Antoni [2001] *@rte contra el pueblo. Tensiones entre la democracia, el diseño urbano y el arte público*, *Monografies socio ambientales* nº 24, Publicacions Universidad de Barcelona

Remesar, Antoni [1999] "Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el s. XXI" em A. Remesar [2001] *@rte contra el pueblo. Tensiones entre la democracia, el diseño urbano y el arte público, Monografies socio ambientales nº 24*, Publicacions Universidad de Barcelona

Remesar, Antoni [2003] "Arte e espaço público. Singularidades e incapacidades da linguagem escultórica para o projecto urbano", em Brandão, Pedro; Remesar, Antoni (ed.) [2003] *Design de espaço público: deslocação e proximidade*, Lisboa, Centro Português de Design

Remesar, Antoni [2005] "Ornato público, entre a Estatuária e a Arte Pública", Arte Pública - Estatuária e escultura de Lisboa - Roteiro, Edições CML, Lisboa

Remesar, Antoni [2008] "Espacio público de calidad", em AAVV [2008] *Manual de Metodologias e Boas Práticas para a Elaboração de um Plano de Mobilidade Sustentável*, Ed. CM Barreiro, Loures e Moita

Remesar, Antoni; Ricart, Núria [2010] "¿@rte para todos? ¿@rte con todos? ¿@rte contra el pueblo?" em AAVV [2010] *Arte Público Hoy*, Valladolid

Ribeiro, Ana Isabel [2008] "Relembrando o Congresso de 48", AAVV [1948]1º Congresso Nacional de Arquitetura - Relatório da Comissão Executiva; Teses, Conclusões e Votos do Congresso - edição fac-similada 2008 Ordem dos Arquitetos

Ribeiro, Rogério [2005] "Ao lado dos outros vou crescendo", em Ribeiro, Rogério (Coord.) [2005] *Um tempo e um lugar – dos anos quarenta aos anos sessenta – dez exposições gerais de artes plásticas*, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira

Rodrigues, Fernando [1986], "Habitação social – Um percurso", *Boletim GTH*, Lisboa, vol. 7, nº 50-51, 1986

Rosas, Fernando [coord.] [1992] *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)* (Nova História de Portugal – vol. XII). Lisboa, Editorial Presença

Rosas, Fernando; Brito, J. M. Brandão [dir.] *Dicionário do Estado Novo*, Venda Nova, Bertrand Editora

Rosmaninho, Nuno [2006] *O poder da arte – O Estado Novo e a cidade universitária de Coimbra*, Coimbra, Imprensa da Universidade

Santos, Cecília Rodrigues dos et. all [1987] *Le Corbusier e o Brasil*, São Paulo, Tessela/Projecto Editora

Saporiti, Teresa [1998], *Azulejos de Lisboa do século XX*, Edições Afrontamento

Senie, Harriet [1992] *Contemporary public sculpture. Tradition, Transformation and Controversy*, Oxford University Press, New York, Oxford

Serrão, Joel; Marques, A. H. Oliveira [dir.] [1992] *Nova História de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença

Sert, Josep LLuis, Giedion, Siegfried, Léger, Fernand [1943] "Nove pontos sobre monumentalidade – Uma necessidade humana" em Giedion, Siegfried (s.d.) *Arquitectura e comunidade*, [Architektur und Gemeinshaft] Lisboa, Livros do Brasil, pp. 45

Silva, Armando Jorge [1987], "Toponímia e Ideologia (s): Lisboa 1926-1961", em AAVV [1987], *O Estado Novo das origens ao fim da autarcia 1926-1959*, Lisboa, Editorial Fragmentos

Silva, Carlos Nunes da [1994] *Política Urbana em Lisboa 1926-1974*, Livros Horizonte

Silva, Raquel Henriques da [1995] "Sinais de Ruptura: "livres" e humoristas", em Pereira, Paulo (Dir.) [1995] *História da Arte Portuguesa*, vol.3

Sitte, Camillo [1980], *L'art de batir les villes – l'urbanisme selon ses fondements artistiques*, L'Equerre, Paris [1ª ed.1889].

Solá-Morales, Manuel [2008], *Las formas de Crecimiento Urbano*, Edicions UPC, Barcelona, 1ª ed. 1997

Sousa, Cecília de [2005] *A minha segunda casa - Obra cerâmica 1954-2004*, (Ed.) Museu Nacional do Azulejo

Tavares, Cristina Azevedo [2004], "Um cântico de palavras para Manuela Madureira", em Madureira, Maria Manuela [2004]: *Manuela Madureira, 1957-2004*, Lisboa, Editorial Verbo

Torres, Helena, Portas, Catarina e Freire, Adriana [1995], *Olivais - Retrato de um Bairro*, Lisboa, Edições Liscenter

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

Tostões, Ana [1995] "Arquitectura portuguesa no século XX", em Paulo Pereira (dir.) [1995] *História da Arte Portuguesa*, III Vol. Ed. Temas e Debates

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

Unwin, Raymond [1909] Town Planning in Practice, An introduction to the art of designing cities and suburbs; T. Fisher Unwin, London, Leipsic

Wagner, Richard [1849] *A obra de arte do futuro*, em http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0062.pdf, consultado em fevereiro de 2012

2.1.3. Catálogos

AAVV [2006], *Le Corbusier ou la Synthèse des Arts*, Catálogo exposición Musée Rath 09-03 a 06-08-2006, Genéve. Skira

Acciaiuoli, Margarida (coord.) [1984], *Almada Negreiros, 1893-1970* - Catálogo da exposição [20 de Julho a 14 de Outubro de 1984], Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna, Lisboa, s/p

Crowley, David; Pavitt, Jane (ed.) [2008] *Cold War Modern Design 1945-1970*, London, Victoria and Albert Museum, pp.63

Lapa, Pedro; Tavares, Emília (org.) [2011] *Arte Portuguesa do século XX 1910-1960*, Catálogo da Coleção, Lisboa, Edições Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado - Leya

Ribeiro, Rogério (coord.) [2005] *Um tempo e um lugar – dos anos quarenta aos anos sessenta – dez exposições gerais de artes plásticas*, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira

Tostões, Ana (coord.) [2004], *Atelier Nuno Teotónio Pereira – Arquitetura e cidadania*, Quimera Editores, Lisboa [Obra publicada por ocasião da exposição patente no Centro Cultural de Belém, Lisboa, de 26 de junho a 31 de outubro de 2004]

2.1.4. Publicações periódicas

"Ideias para a zona central de Olivais, Lisboa - Trabalhos de alunos da Escola de Belas Artes de Lisboa no ano lectivo de 1966-67", *Revista Arquitectura* nº103, maio-junho de 1968

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

Brandão, Pedro; Remesar, Antoni [2010] "Interdisciplinarity - Urban Design practice, a research and teaching matrix", *On the W@terfront*, nº16, dezembro de 2010

Cerejeiro, Raul e Eusa Freire, "Equipamento escolar", *Boletim GTH*, Vol. 7, nº 50-51, 1986

Duarte, Carlos [2002], "Memória de Olivais-Sul", em Jornal Arquitetos - Publicação Ordem dos Arquitetos, nº 204, janeiro-fevereiro de 2002

Elias, Helena [2007] "A Statue for each Town: Public Sculpture under the New State (1955 – 1965)", *On the W@terfront, Portugal: Urban Design and Public Art, nº 9, maio 2007*

Elias, Helena e Marques, Inês [2012] " As últimas encomendas de arte pública do Estado Novo (1965-1985)", *On the w@terfront, Public art: from dictatorship to democracy*, nº 23, junho 2012

Elias, Helena; Marques, Inês; Morais, Carla [2003] "Approaching the city through its public art - Development of Monere project in Lisbon"; *On the W@terfront,* Nº 4, setembro de 2003

Ferreira, Maria João [1986], "Espaços Verdes, espaços de recreio", *Boletim do GTH* nº 50-51, 1986

Guimarães, Hélder Tércio e Rodrigues, Elias Cachado [1986], "Olivais e Chelas, um percurso", *Boletim do GTH*, vol. 7, nº 50/51, 1986

Leal, Joana Cunha [2010] "On the strange place of Public Art in contemporary Art Theory", *On the W@terfront*, nº16, dezembro de 2010

Marques, Inês [2003] "A Sereia, a Varina e o Governador de Macau – Intervenções artísticas e espaços públicos nos bairros de Casas Económicas de Lisboa", *On the w@terfront*, nº6, setembro de 2004

Marques, Inês [2007] "Criando memórias para espaços públicos. Intervenções artísticas em bairros de habitação social construídos durante o período do Estado Novo, *On the w@terfront*, nº 9, maio de 2007

Marques, Inês Andrade [2009] "Convidando amigos – a importância das redes sociais e de conhecimento na colaboração entre arquitetos e artistas", *On the W@terfront, Arte publica nas ditaduras, Portugal ¿síntese das artes?*, Nº14, dezembro, ISSN 1139 7365

Movimento de Renovação da Arte Religiosa, Boletim, 2º Série, nº1, junho de 1961

Remesar, Antoni [2003] "Public Art and Urban Design: Interdisciplinary and Social perspectives", *On the W@terfront,* Nº 4, setembro de 2003

Ricart, Núria; Remesar, Antoni [2010] "Arte Público 2010"; *ar@cne - Revista eletrónica de recursos en internet sobre geografía y ciencias sociales*, nº131, Universidad de Barcelona, 1 de abril de 2010

Worm, Carlos, Rodrigues, Fernando e Henriques, Helena, "Equipamento urbano", *Boletim GTH*, Lisboa, vol. 7, nº 50-51, 1986

2.1.5. Outros

Ferreira, Joana Cunha e Lopes, Diogo (colab.), *Nuno Teotónio Pereira – Um Homem na Cidade*; documentário

Melo, Jorge Silva [2009] *Gravura, Esta mútua aprendizagem*, Lisboa, Coleção Arte e Artistas; documentário

Remesar, Antoni [2005] "O efémero na arte e o jardim urbano", *Seminário Internacional Bloom - arte e jardins efémeros*, 8-13 julho de 2005, Fábrica da Pólvora de Barcarena, Oeiras [comunicação]

2.2. Bibliografia específica

2.2.1. Monografias

AAVV [1948], 1º Congresso Nacional de Arquitetura: relatório da comissão executiva, teses, conclusões e votos do congresso, Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitetos, Gráfica Santelmo

AAVV [1952] L'artiste dans la société contemporaine – Conférence internationale des artistes, Venise, septembre 1952, Unesco

AAVV [1953] Troisième Congrès de l'Union Internationale des Architectes, sous le patronage de Son Excellence le Président de la République Portugaise : rapport final, Lisbonne : Librairie Portugal, 1953

AAVV [1959] Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, Rio de Janeiro; Brasília; S.Paulo; Departamento de Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, Brasil; reedição de 2009 Docomomo Rio

AAVV [1987] La Querelle du Réalisme ; Fauchereau, Serge (apres.) ; Diagonales, Éditions Cercle d'Art.

AAVV [2004], Arquitectura Popular em Portugal, Ordem dos Arquitectos (ed.), Lisboa [1ª ed. 1961, Sindicato Nacional dos Arquitectos]

Agrupamento de Casas Económicas de Olivais Sul, DGEMN-DSC, Serviço de Construção de Casas Económicas, s.d.

Amaral, Francisco Keil do, "A Formação dos Arquitectos" em AAVV [1948]: 1º Congresso Nacional de Arquitectura : relatório da comissão executiva, teses, conclusões e votos do congresso, Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos

CML [1948] A Urbanização do Sítio de Alvalade, Lisboa

Costa, João Pedro [2002] Bairro de Alvalade - Um paradigma no urbanismo português, Lisboa, Livros Horizonte

DGEMN-DSC[s.d.] Agrupamento de Casas Económicas de Olivais Sul, Serviço de Construção de Casas Económicas

Ferro, António [1933], Salazar, o homem e a sua obra, Empresa Nacional de Publicidade

Ferro, António [1940], "As montras de Lisboa", Palestra pronunciada ao microfone da Emissora Nacional, agosto de 1940 em António Ferro [1949], Artes Decorativas, Edições SNI, Lisboa

Ferro, António [1948] Catorze Anos de Política do Espírito, SNI, Apontamentos para uma exposição apresentados no SNI (Palácio Foz), janeiro de 1948

Ferro, António [1949] "Artes Decorativas", Discurso pronunciado no S. N. I., na inauguração da Primeira Exposição de Artes Decorativas, 12 de maio de 1949

Giedion, Siegfried [1958], Architecture, you and me: the diary of a development, Cambridge, Harvard University Press

Giedion, Sigfried (ed.) [1951] CIAM 6: A Decade of New Architecture, [Zurich: Editions Girsberger, 1951], Nendeln: Kraus Reprint, 1971

Goodwin, Philip [1943] Brazil Builds - Architecture New and Old 1652-1942 (fotografias de Smith, Kidder G.E.), New York, The Museum of Modern Art

Keil do Amaral, Francisco [1969] Lisboa, uma cidade em transformação, Publicações Europa-América

Le Corbusier [1957] La Charte d'Athènes, suivi de Entretien avec les étudiants des écoles d'Architecture, Paris, Éditions de Minuit [Edição original 1941]

Lima, Viana [1948] "O problema português da habitação", em Relatório da Comissão Executiva; Teses, Conclusões e Votos do Congresso

Martins, Luís José Oliveira, "A Arquitectura de hoje e as suas relações com o Urbanismo"em Relatório da Comissão Executiva; Teses, Conclusões e Votos do Congresso

Montês, Paulino [1958], Lisboa – Extensão Nordeste da Cidade – Plano do Bairro da Encarnação; Plano de um Parque de Desportos; Plano de um Aglomerado de Habitações, Col. Estudos de Urbanismo em Portugal, Soc. Ind. de Tipografia, Lda

Montês, Paulino [1958]: Lisboa – Extensão Nordeste da Cidade – Plano do Bairro da Encarnação; Plano de um Parque de Desportos; Plano de um aglomerado de habitações, Col. Estudos de Urbanismo em Portugal, Lisboa, Soc. Ind. De Tipografia, Lda.

MOP [1954], Mais melhoramentos, mais trabalho – 1928-1953. Vinte e cinco anos de valorização nacional, Ministério das Obras Públicas, Comissariado do Desemprego

MOP [1954], Mais melhoramentos, mais trabalho – 1928-1953. Vinte e cinco anos de valorização nacional, Ministério das Obras Públicas, Comissariado do Desemprego

MOP [1959], Melhoramentos a inaugurar do período de 27 de abril a 28 de maio de 1959

MOP [1962], "Obras Públicas concluídas em 1961", Anexo nº12 ao Boletim do Comissariado do Desemprego, Lisboa

MOP-JCETS [1948], Relatório dos trabalhos realizados, 1947/48

MOP-JCETS [1951], Escola Técnica Elementar Eugénio dos Santos, folheto publicado por ocasião da inauguração, Lisboa, 6 de janeiro de 1951

MOP-JCETS [1965], Liceu de Padre António Vieira Lisboa, folheto publicado por ocasião da inauguração do liceu em 1965

Olivais Norte, Lisboa, Publicação GTH – Gabinete Técnico da Habitação da CML, 1963

Olivais Sul, Lisboa, Publicação GTH – Gabinete Técnico da Habitação da CML, 1963

Pereira, Nuno Teotónio [1966] "Folheto clandestino a propósito da transferência de populações do Vale de Alcântara para a Musgueira", em Resultado da Construção dos Acessos à Ponte sobre o Tejo, 1966, em Pereira, Nuno Teotónio [1996], Escritos [1947-1996 Seleção], Porto, Edições FAUP

Sert, J. L., "Centres of Community Life" em Tyrwhitt, Jaqueline, Sert, Josep Lluis; Rogers, Ernesto (ed.) [1971], CIAM 8: The Heart of the City: towards the humanization of urban life [London: Lund Humphries, 1952], Nendeln: Kraus Reprint

SPN [1943] Casas Económicas, Edição do Secretariado de Propaganda Nacional

Syrkus, Helena "Actes officiels du VIIe CIAM" em Mumford, Eric [2000], The CIAM discourse on Urbanism, 1928-1960, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press

Tyrwhitt, Jaqueline, Sert, José Luís; Rogers, Ernesto (ed.) [1971], CIAM 8: The Heart of the City: towards the humanization of urban life [London: Lund Humphries, 1952], Nendeln: Kraus Reprint.

Unwin, Raymond [1909] Town Planning in Practice, An introduction to the art of designing cities and suburbs; T. Fisher Unwin, London, Leipsic

2.2.2. Catálogos

As artes ao serviço da nação, catálogo da exposição realizada no 40º aniversário da Revolução Nacional, Lisboa, Museu de Arte Popular, 1966

Catálogo da Décima Exposição Geral de Artes Plásticas, 1956

Catálogo da Nona Exposição Geral de Artes Plásticas, 1955

Catálogo da Oitava Exposição Geral de Artes Plásticas, 1954

Catálogo da Primeira Exposição Geral de Artes Plásticas, 1946

Catálogo da Quarta Exposição Geral de Artes Plásticas, 1949

Catálogo da Quinta Exposição Geral de Artes Plásticas, 1950

Catálogo da Segunda Exposição Geral de Artes Plásticas, 1947

Catálogo da Sétima Exposição Geral de Artes Plásticas, 1953

Catálogo da Sexta Exposição Geral de Artes Plásticas, 1951

Catálogo da Terceira Exposição Geral de Artes Plásticas, 1948

Moderna arquitectura alemã [1941], catálogo da exposição patente no Salão das Belas Artes, Lisboa, de 1 a 16 de Novembro de 1941

MOP [1948] *Quinze Anos de Obras Públicas 1932-1947*, por ocasião da Exposição de Obras Públicas, 1º Vol., pp.31

Pereira, Nuno Teotónio [2004] *Intervenção de artistas plásticos na obra do atelier de Nuno Teotónio Pereira*, Beja, Ed. Museu Jorge Vieira, Casa das Artes [Obra publicada por ocasião da exposição patente no Museu Jorge Vieira, Casa das Artes, Beja, de 15 de maio a 27 de junho de 2004]

2.2.3. Publicações periódicas

Artigos sem autor:

"A IV Exposição Geral de Artes Plásticas", em *Revista Arquitectura*, 2a série, nº.30 (abril-maio,1949), Lisboa

"António Duarte esforça-se por construir até 13 de junho a estátua do taumaturgo destinada a uma praça da capital", *Revista Época*, 20 de fevereiro de 1972

"Desde Alcântara até à torre de Belém ficou destruída toda a muralha marginal", *Diário de Lisboa*, 16 de fevereiro de 1941

"Escola do Bairro de S. Miguel", A arquitetura portuguesa e cerâmica e edificação - Revista bimestral técnica e artística, nº11, 4ª Série, junho de 1957

"Esquecimento Imperdoável", *Diário da Manhã*, nº 11344, 4 de fevereiro de 1963

"O prof. Dr. Oliveira Salazar assistiu esta tarde à inauguração do novo parque de jogos da FNAT", *Diário de Lisboa*, nº 13129, 28 de junho de 1959 [2ª tiragem]

"Santo António voltou à sua terra", *Observador*, 13 de outubro de 1972

"UIA – Carta das construções escolares - 1959", *Revista Binário*, nº77, fevereiro de 1965

"A decoração interior do Hotel Estoril-Sol", *Revista Binário*, nº75, dezembro de 1964

"A ocupação das casas do novo bairro construído no Campo Grande", *Diário de Lisboa*, de 22 de setembro de 1948

"A propósito da X Exposição Geral de Artes Plásticas – Arquitectos, pintores e escultores procuram resolver em conjunto problemas que lhes são comuns" em *Diário de Lisboa*, 6 de julho 1956

"Actualização do ensino de pintura e escultura: a reforma do ensino de Belas Artes" em *Revista Arquitectura*, nº61, dezembro de 1957

"As grandes realizações municipais – As novas escolas primárias da cidade", em *Revista Municipal* nº66, 3º Trim, 1955

"As relíquias de Santo António que se encontram em Pádua estarão em Lisboa de hoje até ao dia 10", A *Ordem, Semanário Católico*, nº 2748, 4 de junho de 1966

"Avenida Infante Santo - troço entre a rua de Santana à Lapa e o antigo aqueduto", *Revista Binário nº*2, maio de 1958

"Bloco habitacional em Olivais Sul", *Revista Arquitectura*, nº 97, maio- junho de 1967

"Blocos de Habitação na célula 8 do bairro de Alvalade", *Revista Arquitectura*, 2ª Série, nº 53, novembro-dezembro de 1954

"Colaboração entre artistas plásticos – mesa redonda", *Revista Arquitectura*, nº 92, março-abril, 1966

"Conjunto de habitações económicas em Olivais Sul", *Revista Arquitetura* nº110, julho-agosto de 1969

"Exposição de arquitectura contemporânea brasileira", *Revista Arquitectura*, nº 53, novembro-dezembro de 1954

"Habitações coletivas – Alvalade", A arquitetura portuguesa e cerâmica e edificação - *Revista Bimestral Técnica e Artística*, nº7, 4ª Série, julho-dezembro de 1954

"Habitações em torre em Olivais Norte", *Revista Arquitectura* nº110, julho-agosto de 1969

"Hotel + Teatro + Cinema em Lisboa", *Revista Binário* nº135, dezembro de 1969

"O chefe do Estado inaugura hoje o bairro de Alvalade", *Diário de Lisboa*, 23 de setembro de 1948

"O Museu de Santo António", *Diário de Lisboa*, nº14235, 31 de julho de 1962

"Olivais Norte - Extratos da Memória Descritiva do estudo-base de Olivais elaborado em 1955", *Revista Arquitectura* nº 81, março de 1964

"Olivais Sul em discussão" *Revista Arquitectura*, nº127-128, abril de 1973

"Olivais Sul", *Revista Municipal*, Ano XXIV – Número 97, 1963

"Os arquitetos Nuno Teotónio Pereira e António Pinto de Freitas conquistaram o Prémio Valmor 1967", *Diário de Lisboa*, 10 de agosto de 1968

"Prémio Valmor", *A Propriedade Urbana*, nº 173, novembro de 1968

"Projetos e Realidades", *Boletim do GTH*, Vol.1, nº1, julho-agosto de 1964

"Quatro blocos habitacionais em Olivais Norte – Artur Pires Martins e Palma de Melo, arqs.", *Revista Arquitectura*, nº 91, janeiro-fevereiro de 1966

"Santo António à espera de luz verde em Alvalade", *A Capital* 11 de maio de 1972

"Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento, *Boletim do GTH,* Lisboa, nº1, julho – agosto de 1964

"Valorização plástica do maciço de amarração norte da ponte sobre o Tejo", *Revista Binário,* nº67, abril de 1964

Artigos assinados

Alfredo, António [1964], "Alguns arranjos de espaços livres em Olivais Sul", em *Boletim do GTH* nº2, setembro-outubro de 1964

Alfredo, António [1964],"Acerca da arte integrada", *Palestra proferida em 18 de maio e 1964 integrada num ciclo de palestras organizado pela Associação Académica dos alunos da Escola Superior de Belas Artes*, subordinado ao tema a "A integração das artes plásticas", *Revista Arquitectura*, nº82, junho de 1964

Almeida, Leopoldo de [1964], "Olivais Norte – Nota crítica", em *Revista Arquitectura* nº81, março de 1964

Almeida, Pedro Vieira de [1963], "Ensaio sobre o espaço da arquitetura – Parte I", *Revista Arquitectura* nº79, julho de 1963

Almeida, Pedro Vieira de [1963], "Ensaio sobre o espaço da arquitetura – Parte II", *Revista Arquitectura* nº80, dezembro de 1963

Almeida, Pedro Vieira de [1964], "Ensaio sobre o espaço da arquitetura – Parte III", *Revista Arquitectura* nº81, março de 1964

Barreira, Maria e Conceição, Vasco da, "Entrevista com os escultores Maria Barreira e Vasco da Conceição" [conduzida por Júlio Pomar], em *Revista Arquitectura*, nº47, junho de 1953

Benincasa, Eglo [1955], "L'arte di abitare nel mezzogiorno: vita all'aperto", em *L'architettura, Cronache e storia* nº2, julho-agosto de 1955

Bonito, Mário, "Tarefas do arquitecto", em *Relatório da Comissão Executiva; Teses, Conclusões e Votos do Congresso*

Calvet, Carlos, Duarte, Carlos [1957], "Arte urbana- banco de jardim", *Revista Arquitectura*, n.º 57-58, janeiro-fevereiro, 1957

Chaves, Luís [1964], "Os 'oleados' ornamentados das vendedeiras de peixe pelas ruas"- Nota Etnográfica de Lisboa, *Revista Municipal* nº100, 1964

Dentinho, Álvaro Ponce [1964] "Olivais Norte - Arranjo dos espaços exteriores", em *Revista Arquitectura*, nº 81, março de 1964

Dionísio, Mário [1953] "A Morada do Homem", *Arquitetura* nº50-51, novembro-dezembro de 1953

Dionísio, Mário [1949] "Um novo mural de Portinari", em *Revista Vértice*, nº 74, vol. VIII, outubro de 1949

Duarte, Carlos [1974] "Editorial", *Revista Arquitectura*, n.º 130, maio de 1974

Fazzini, Pericle [1957]: "Uno scultore guidica l'architettura", em *L'Architettura, Cronache e storia*, ano III, nº21, julho 1957

França, José-Augusto [1964] "Concurso para a valorização plástica do maciço Norte da Ponte sobre o Tejo", *Colóquio - Revista de Artes e Letras*, nº 28, abril de 1964

Huertas, Lobo, "Segunda Exposição Geral de Artes Plásticas" em *Revista Vértice*, nº 46, vol. IV, maio de 1947

Keil do Amaral, Francisco [1948] "Maleitas da arquitetura nacional", *Revista Arquitectura* nº19, janeiro de 1948

Lima de Freitas, "O que é concretamente a arte abstrata" em *Revista Vértice*, nº 117, vol. XIII, maio de 1953

Lino, Raul [1955] "As grandes realizações municipais – Decorações educativas e artísticas nas escolas primárias" em *Revista Municipal*, nº67, 4º Trim, 1955

Macedo, Diogo de [1948] "A Pintura e a Escultura nas Obras Públicas", em *Quinze Anos de Obras Públicas* 1932-1947, 1º Vol.

Namorado, Joaquim "Candido Portinari - Paris 1946" em *Revista Vértice*, nº43, vol III, janeiro 1947

Palla, Victor [1948], "Lugar do artista plástico", *Revista Arquitectura* nº25, julho de 1948

Palma, Cândido, "V Exposição Geral de Artes Plásticas" em *Revista Arquitectura*, n.º 35, Lisboa, agosto, 1950

Pereira, Nuno Teotónio [1947] "A arquitetura cristã contemporânea", em Jornal ALA da Juventude Universitária Católica, compilado em Nuno Teotónio Pereira [1996], *Escritos [1947-1996 Seleção]*, Porto, Edições FAUP

Pereira, Nuno Teotónio [1957], "Sobre o concurso para um monumento em Sagres", em *Jornal ALA da JUC*, em Pereira, Nuno Teotónio [1996], *Escritos [1947-1996 Seleção]*, Porto, Edições FAUP

Pereira, Nuno Teotónio [1965] "A família e as condições de habitação", em *Juventude Operária*, 1965, em Pereira, Nuno Teotónio [1996], *Escritos [1947-1996 Seleção]*, Porto, Edições FAUP

Pereira, Nuno Teotónio [1968] "Situação e perspetivas do cooperativismo habitacional", *Boletim Cooperativista*, 1968, em Pereira, Nuno Teotónio [1996], *Escritos [1947-1996 Seleção]*, Edições FAUP, Porto

Pomar, Júlio [1949] "Decorativo, apenas?", em *Revista Arquitectura*, nº30, abril-maio de 1949

Pomar, Júlio, "A Quinta Exposição Geral de Artes Plásticas", em Revista Vértice, nº81, Coimbra, Maio 1950

Skapinakis, Nikias [1960] "A decoração do hotel Ritz : o sempiterno problema da conjugação das artes", *Revista Arquitectura*, nº 67, abril de 1960

Skapinakis, Nikias, [1957], "Actualização do ensino de pintura e escultura : a reforma do ensino de Belas Artes", *em Revista Arquitectura* nº61, Dezembro de 1957, p. 41-43

Publicações periódicas

A arquitectura portuguesa e cerâmica e edificação nº7, julho-dezembro de 1954

A arquitectura portuguesa e cerâmica e edificação, nº11, junho de 1957

A Propriedade Urbana, nº 173, novembro de 1968

Revista Arquitetura nº 1, fevereiro de 1946

Revista Arquitetura nº 6, julho de 1946

Revista Arquitetura nº 11, janeiro de 1947

Revista Arquitectura nº20, fevereiro de 1948

Revista Arquitectura nº21, março de 1948

Revista Arquitectura nº22, abril de 1948

Revista Arquitetura nº 23-24, maio-junho de 1948

Revista Arquitectura nº25, julho de 1948

Revista Arquitectura nº26, agosto-setembro de 1948

Revista Arquitectura nº27, outubro-dezembro de 1948

Revista Arquitectura nº28, janeiro de 1949

Revista Arquitectura nº29, fevereiro-março de 1949

Revista Arquitectura nº 30, abril-maio de 1949

Revista Arquitectura nº31, junho-julho de 1949

Revista Arquitectura nº32, setembro de 1949

Revista Arquitetura nº 35, agosto de 1950

Revista Arquitectura nº 47, de junho de 1953

Revista Arquitectura, nº 50-51, novembro-dezembro de 1953

Revista Arquitectura, nº 53, novembro-dezembro de 1954

Revista Arquitectura, nº 61, dezembro de 1957

Revista Arquitectura nº 64, janeiro-fevereiro de 1959

Revista Arquitetura nº 65, junho de 1959

Revista Arquitectura nº79, julho de 1963

Revista Arquitectura nº80, dezembro de 1963

Revista Arquitectura nº 81, março de 1964

Revista Arquitectura, nº 82, junho de 1964
Revista Arquitectura nº 84, novembro de 1964
Revista Arquitectura, nº 88, maio – junho 1965
Revista Arquitectura nº 91, janeiro-fevereiro de 1966
Revista Arquitectura nº 92, março-abril de 1966
Revista Arquitetura nº 110, julho agosto de 1969

L'Architecture d'Aujourd'hui, nº 49, outubro de 1953
L'Architecture d'Aujourd'hui, nº 13-14
L'Architecture d'Aujourd'hui, nº37,Outubro, 1951
L'Architecture d'Aujourd'hui, nº52
L'Architecture d'Aujourd'hui, nº 59,Abril, 1955
Brésil revista L'Architecture d'Aujourd'hui, setembro de 1947
Brésil revista L'Architecture d'Aujourd'hui, agosto de 1953

L'architettura, Cronache e storia, nº2, julho-agosto de 1955
L'architettura, Cronache e storia, nº21, julho 1957

Revista Binário nº2, maio de 1958
Revista Binário nº11, agosto de 1959
Revista Binário nº50, novembro de 1962
Revista Binário nº67, abril de 1964
Revista Binário nº75, dezembro de 1964
Revista Binário nº135, Dezembro de 1969

Boletim do GTH – Gabinete Técnico de Habitação, vol. 1, nº1 julho-agosto de1964
Boletim do GTH – Gabinete Técnico de Habitação, vol.1, n.º 4, janeiro-fevereiro, 1965
Boletim do GTH – Gabinete Técnico de Habitação, vol.2, nº 14,1962
Boletim do GTH – Gabinete Técnico de Habitação, vol.2, nº16, 1968
Boletim do GTH – Gabinete Técnico de Habitação, vol. 3, nº 20,1971
Boletim do GTH – Gabinete Técnico de Habitação, vol. 7, nº 50/51, 1986
Boletim do GTH – Gabinete Técnico de Habitação, vol.1, nº 2, setembro-outubro, 1964
Boletim do GTH – Gabinete Técnico de Habitação, vol.1, nº 13, 2º semestre de 1967

Diário de Lisboa, 10 de agosto de 1968
Diário de Lisboa, de 10 de maio de 1972

Diário de Notícias, 14 de abril de 1971

O Diabo, 13 de fevereiro de 1938
O Diabo, 30 de janeiro

O Referencial nº53, outubro/dezembro de 1998

Revista Municipal nº 26, 3º Trim 1945
Revista Municipal nº54, 3º Trim, 1952
Revista Municipal nº 55, 4º Trim, 1952
Revista Municipal nº 66, 3º Trim, 1955
Revista Municipal nº 67, 4º Trim, 1955
Revista Municipal nº 69, 2º Trim, 1956
Revista Municipal nº72, 1º Trim, 1957
Revista Municipal nº 74, 3º Trim, 1957
Revista Municipal nº75, 4º Trim, 1957
Revista Municipal nº 78, 3º Trim, 1958
Revista Municipal nº87, 4º Trim, 1960
Revista Municipal nº 97, 2º Trim. 1963
Revista Municipal nº 98, 3º Trim. 1963
Revista Municipal nº 124/125, 1º /2º Trim,1970
Revista Municipal nº 134/135, 3º/4º Trim,1972
Revista Municipal nº100, 1964
Revista Municipal nº101/102, 2º/3º Trim,1964
Revista Municipal nº108/109, 1ºTrim, 1966
Revista Municipal nº130/131, 3º/4º Trim,1971
Revista Municipal nº136/137, 1º/2º Trim,1973

Observador, 13 de Outubro de 1972

Revista Panorama, vol. 1., nº1, julho de 1941

Revista Vértice nº46, maio de 1947
Revista Vértice, nº 125, fevereiro de 1951
Revista Vértice, nº153, junho 1956

Técnica – Revista de Engenharia dos Alunos do IST, nº 145, março de1944
Técnica – Revista de Engenharia dos Alunos do IST, nº 147, maio de 1944
Técnica – Revista de Engenharia dos Alunos do IST, nº138, maio de 1943
Técnica – Revista de Engenharia dos Alunos do IST, nº142, dezembro de 1943

2.2.4. Dissertações e teses

Abreu, José Guilherme [2006] *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998) - Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genétic*a, Tese de Doutoramento, [orient. Margarida Acciaiuoli de Brito] Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

Acciaiuoli, Margarida [1991] *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes "restauração" e "celebração"*- Tese de Doutoramento História da Arte Contemporânea - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Agarez, Ricardo Costa [2003] *Arquitectura de habitação multifamiliar, Lisboa anos 1950*, Tese de Mestrado, [orient. Margarida Acciaiuoli de Brito] Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa**]**

Águas, Sofia [2009] *Design de candeeiros e iluminação pública para a Sustentabilidade do Espaço Público*, Tese de Doutoramento [orient. Antoni Remesar] Espaço Público e Regeneração Urbana - Arte e Sociedade, Universidade de Barcelona

Alegria, Pedro [2008] *A Arte Op na arte pública em Portugal*, Tese de mestrado em Estudos Curatoriais – temas de arte contemporânea [orient. Cristina Tavares] Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa

Almeida, Patrícia Beirão da Veiga Bento d' [2006] *Victor Palla e Bento d'Almeida: obras e projetos de um atelier de arquitetura, 1946-1973*, Tese mestrado em História de Arte Contemporânea, [orient. Margarida Acciaiuoli de Brito, Michel Toussaint], Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa

Araújo, Saulo [2002]: *Artífice ou artista? – Uma problemática que acompanha o ensino superior artístico em Portugal no século XIX*, Tese de mestrado em Teorias da Arte, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes

Câmara, Sílvia [2009] *Abstração e escultura em Portugal: História de um encontro adiado - 1930-1972*, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, [orient. Antoni Remesar; Margarida Acciaiuoli de Brito] Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

Costa, João Pedro [1997] *Bairro de Alvalade: considerações sobre o urbanismo habitacional*, tese de mestrado em Cultura Arquitetónica e Contemporânea e Construção da Sociedade Moderna, Universidade Técnica de Lisboa

Crousse, Veronica [2011] *Reencontrando la espacialidad en el arte público del Perú*, Tese de Doutoramento [orient. Antoni Remesar] Programa de Doctorado (EEES) Espacio Público y Regeneración Urbana: Arte, Teoría, Conservación del Patrimonio, Universidad de Barcelona

Elias, Helena [2006] *Arte pública e instituições do Estado Novo - 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 [orient. Antoni Remesar] Espaço Público e Regeneração Urbana - Arte e Sociedade, Universidade de Barcelona

Guarda, Israel [2006] *Formas urbanas - a construção da cidade de Lisboa entre 1888 e 1958* [orient. Margarida Acciaiuoli de Brito] Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

Hamann, Johanna [2011] *Monumentos públicos en espacios urbanos de Lima 1919-1930,* Tese de Doutoramento [orient. Antoni Remesar; Carme Grandas] Programa de Doctorado (EEES) Espacio Público y Regeneración Urbana: Arte, Teoría, Conservación del Patrimonio, Universidad de Barcelona

Hernández, Adriana [2009] *Espacio público en el centro histórico de Puebla – México,* Tese de Doutoramento [orient. Antoni Remesar] Programa de Doctorado (EEES) Espacio Público y Regeneración Urbana: Arte, Teoría, Conservación del Patrimonio, Universidad de Barcelona

Manaças, Vítor [2005] *Percursos do design em Portugal*, Tese de Doutoramento em Design de Equipamento [orient. Rogério Ribeiro] Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa

Ochoa, Rita [2011] *Cidade e frente de água. Papel articulador do espaço público,* Tese de Doutoramento [orient. Antoni Remesar; João Pedro Costa] Espaço Público e Regeneração Urbana - Arte e Sociedade, Universidade de Barcelona

Pearson, Christopher [1992] *Integrations of Art and Architecture in the work of Le Corbusier: Theory and practice from Ornamentalism to the "Synthesis of Major Arts"*, Tese de doutoramento [orientador Paul Turner], Stanford University, California

Regatão, José Pedro [2011] *Escultura Pública na Cidade de Lisboa 1974-2004*, Tese de doutoramento em Belas Artes – especialidade Arte Pública [orient. Margarida Calado] Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa

Ribeiro, Ana Isabel [1993] *Arquitectos portugueses – 90 anos de vida associativa, 1863-1953*, Tese de mestrado em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Rodrigues, Luísa Alexandra [2004] *Uma identidade construída em terrenos artísticos: o escultor Laranjeira Santos: um estudo de caso*; Tese de mestrado em Teorias da Arte, [orient. Hugo Ferrão; coorient. Cristina Azevedo Tavares] Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa

Teixeira, José Manuel da Silva [2008] *Escultura pública em Portugal, Monumentos, Heróis e Mitos (Séc. XX)*, Tese de doutoramento em Belas Artes – especialidade Arte Pública [orient. António Matos] Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa

Verheij, Gerbert [2012], *Monumentalidade e Espaço Público em Lourenço Marques, Dois casos de estudo*, Tese de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova

2.3. Sites

http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/05/estrela-faria-n.html

http://alvalade.no.sapo.pt; http://paroquia-sjprincesa.pt

http://oriyur.no.sapo.pt/anossaparoquia.htm

http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0062.pdf

http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/

http://www.bing.com/maps/

http://www.ub.edu/escult/index.html

http://www.ceramicanorio.com

http://www.cm-mafra.pt [http://www.cm-mafra.pt/ExpoVirtual/img/OSB03308.jpg]

http://www.flickr.com/photos/biblarte/collections/

http://www.joaodeus.com

http://www.pietrodelaurentiis.it/cartellaprincipale/targhe%20inacasa.htm

2.4. Arquivos, bibliotecas e espólios pessoais consultados

Arquivo Municipal do Arco do Cego

Arquivo Intermédio Municipal

Arquivo Fotográfico Municipal

Gabinete de Estudos Olisiponenses

Hemeroteca Municipal

Arquivo do Ministério das Obras Públicas

Núcleo do Arquivo Técnico das Construções Escolares do Ministério da Educação

Atelier-Museu Municipal António Duarte, Caldas da Rainha

Arquivo interno da Divisão de Património Cultural da CML

Arquivo interno da Divisão de Gestão de Mercados e Lojas do Departamento de Abastecimento da Direção Municipal de Atividades Económicas da CML

Arquivo interno do Departamento de Planeamento e Projetos da Direção Municipal de Habitação da CML

Biblioteca Nacional de Portugal

Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

Biblioteca da Academia Nacional de Belas Artes

Centro de Documentação da Casa da Cerca, Almada

Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, Espanha

Biblioteca do Colégio da Ordem dos Arquitetos da Catalunha, Barcelona, Espanha

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Brasil

Espólio pessoal do arquiteto Augusto Brandão

Espólio pessoal do escultor Domingos Soares Branco

Espólio pessoal do arquiteto Nuno Teotónio Pereira

Espólio do arquiteto Carlos Duarte

Espólio da escultora Maria Manuela Madureira

Espólio da arquiteta Leonor Sena

índice remissivo

A

A.Cruz, 72
Adriano Santiago, 72
Affonso Eduardo Reidy, 460
Alberto Ayres, 72
Álvaro de Brée, 72, 119, 151, 185, 186, 191, 219, 417, 418, 447
Alves Ferreira, 72, 130, 131, 199
André Bloc, 17, 25, 68
Aníbal Barros da Fonseca, 72, 130, 131, 199, 257, 307
António Abrantes, 320, 354
António Alfredo, 56, 232, 255, 257, 291, 293, 294, 295, 300, 311, 319, 320, 357, 371, 372, 373, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 399, 405, 406, 412, 418, 432, 433, 434, 435, 440, 446, 448
António Charrua, 132, 199, 232, 291, 293, 295, 296, 314, 412
António Duarte, v, xxxi, 9, 26, 29, 72, 207, 209, 213, 218, 436, 466, 473
António Lino, 232, 281, 282, 283, 285, 411
António Paiva, 72, 132, 145, 164, 165, 166, 168, 199, 220, 232, 295, 296, 411, 413
António Pinto de Freitas, 265, 268, 271, 272, 274, 286, 313, 315, 353, 411, 438, 467
António Santos, 72, 158, 222
Artur Pires Martins, 56, 244, 320, 370, 467

B

Bartolomeu Costa Cabral, 53, 320, 348, 352
Bento de Almeida, 38, 56, 67, 95, 153, 197, 232, 253, 300, 311, 372, 418, 421, 452
Braga de Sousa, 56, 72
Braula Reis, 232, 244, 246

C

Cândido Palma de Melo, 56, 72, 112, 113, 182, 183, 244, 320, 421, 447
Carlos Calvet, 12, 72, 137, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 225, 226, 320, 369, 370, 411, 413, 414, 415, 416, 439, 443
Carlos Duarte, xxxiii, 12, 320, 323, 324, 345, 349, 356, 357, 360, 361, 363, 365, 366, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 381, 383, 386, 431, 432, 443, 448, 474
Carlos Worm, 320
Carta de Atenas, i, 5, 35, 36, 71, 97, 99, 101, 136, 137, 149, 171, 225, 226, 229, 237, 238, 239, 243, 245, 246, 259, 263, 272, 310, 312, 313, 314, 315, 317, 325, 326, 329, 343, 345, 346, 350, 351, 355, 397, 403, 409, 430, 437, 438, 439
Cecília de Sousa, 72, 175, 176, 226, 320, 402, 411
Celestino de Castro, 320, 324
CIAM, xxxv, 9, 17, 253, 263, 326, 383, 431, 434, 459, 464, 465
Costa Martins, 267, 320, 348, 367, 368, 404
Coutinho Raposo, 320, 348, 367, 368, 404
Craveiro Lopes, 24, 72, 453

D

Dário Lima Franco, 72

E

Eduardo Medeiros, 320
EGAP, xxxv, 9, 39, 40, 41, 43, 44, 46, 53, 67, 68, 163, 183, 253, 369, 372, 420, 421
Estrela Faria, 72, 123, 131, 192, 194, 195, 222, 224, 418

F

Fernando Conduto, 12, 22, 232, 281, 284, 285, 314, 411, 443
Fernando Costa Belém, 72, 124, 126, 127, 232, 249, 250, 252, 300, 306, 428, 446
Fernando Silva, v, 56, 72, 141, 320, 348
Fernando Torres, 232, 244, 246, 320, 370
Ferreira Chaves, 320, 348
Filipe Figueiredo, 72, 98, 139
Formosinho Sanches, 72, 97, 98, 101
França Borges, 203, 205, 301, 323
Francisco Figueira, 320, 352, 354, 373
Francisco Relógio, 320, 367, 368, 369, 405, 411, 412, 414

G

GEU, xxxi, xxxii, xxxv, 5, 229, 232, 233, 235, 237, 245, 246, 251, 257, 273, 287, 310, 329, 335, 429, 437, 446
Giedion, 17, 68, 458, 461, 464
Goulart de Medeiros, 320, 348
Groupe Espace, 17
GTH, xxxi, xxxii, xxxiii, xxxiv, xxxv, 5, 12, 59, 229, 232, 235, 237, 239, 243, 245, 246, 257, 259, 273, 277, 279, 287, 291, 299, 310, 311, 313, 314, 317, 319, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 331, 334,

338, 339, 347, 349, 350, 351, 355, 356, 357, 359, 鹼 363, 365, 366, 371, 373, 374, 377, 379, 380, 384, 403, 405, 406, 407, 429, 430, 431, 432, 435, 437, 438, 440, 441, 442, 443, 446, 461, 463, 465, 467, 470
Guimarães Lobato, 232, 233, 235

H

Henrique Albino, 72, 453
Hernâni Gandra, 55, 320, 348, 367, 368, 404, 416, 453, 454

I

Inácio Peres Fernandes, 56, 72, 106, 109, 447

J

João Guilherme Faria da Costa, 72, 77
João Matoso, 232, 244, 246
João Segurado, 72, 133, 199, 200, 227, 284, 307, 411
João Vasconcelos Esteves, 12, 72, 244, 443
Joaquim Areal e Silva, 72, 170, 171, 173, 225, 371, 416
Joaquim Cadima, 320, 348, 352, 387
Joaquim Castro, 320, 391, 395, 397
Joaquim Correia, 56, 72, 129, 194, 196, 207, 222, 418, 420, 425
Joaquim Ferreira, 72, 97, 98, 136, 164, 165, 220, 247, 248, 312, 455
Joaquim Rodrigo, 320, 371, 378, 379, 380, 386, 405, 446
Joel Santana, 320
Jorge Barradas, 56, 72, 177
Jorge Segurado, 72, 98, 100, 139, 153, 176, 177, 226
Jorge Vieira, 50, 52, 55, 232, 291, 295, 298, 303, 307, 314, 319, 320, 371, 372, 373, 378, 379, 380, 381, 385, 386, 398, 399, 401, 405, 406, 411, 432, 433, 434, 435, 446, 460, 466
José Croft de Moura, 72, 453
José Farinha, 56, 62, 67, 72, 131, 132, 156, 158, 160, 195, 196, 225, 417, 421, 454
José Manuel Andrade Barreto, 72
José Rafael Botelho, 12, 320, 324, 365, 443
Justino Morais, 320, 348, 352, 387

L

Laranjeira Santos, 12, 132, 201, 231, 232, 251, 300, 301, 303, 305, 306, 312, 418, 420, 425, 428, 440, 443, 473
Le Corbusier, 17, 41, 45, 49, 67, 125, 139, 291, 457, 458, 459, 461, 462, 464, 473
Leonardo Castro Freire, 72
Lima de Freitas, 38, 40, 56, 64, 67, 68, 232, 279, 281, 282, 283, 285, 411, 421, 454, 468
Lucínio Cruz, 72, 131, 176
Luís Américo Xavier, 56, 72, 109
Luís Vassalo-Rosa, 320

M

Manuel Coutinho Raposo, 56, 72, 110, 111, 181, 444, 447, 452
Manuel Gargaleiro, 50, 72, 173, 174, 415
Manuel Laginha, 72
Manuel Tainha, 320, 354
Manuela Madureira, 72, 199, 201, 228, 257, 418, 448, 459, 462
Maria Carlota Zúquete, 320
Maria Keil, 12, 38, 40, 41, 47, 52, 55, 56, 72, 113, 182, 183, 184, 223, 232, 281, 284, 285, 411, 418, 421, 454
Maria Manuela Madureira, xxxii, 12, 132, 199, 200, 227, 231, 232, 307, 309, 312, 443, 474
Mário Gonçalves Oliveira, 72
Martins Correia, 29, 56, 72, 113, 132, 182, 183, 184, 185, 199, 200, 223, 306, 309, 418, 421, 425, 455
Matos Gomes, 320, 370
Menez, 56, 65, 72, 115, 185, 186, 192, 195, 223, 226, 418, 425
Miguel Jacobetty, 32, 72, 91, 141, 156, 169

N

Neves Galhoz, 320, 348, 367, 368, 404
Nuno Portas, 232, 244, 265, 267, 269, 272, 274, 279, 286, 288, 289, 290, 313, 315, 320, 324, 325, 348, 351, 352, 353, 411, 438, 460
Nuno Teotónio Pereira, v, xxxii, 12, 50, 53, 231, 232, 244, 246, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 275, 278, 279, 281, 287, 289, 290, 291, 293, 295, 297, 299, 313, 315, 319, 353, 367, 372, 404, 406, 411, 412, 413, 415, 416, 438, 443, 445, 460, 462, 463, 466, 467, 468, 474

O

Octávio Costa, 320, 348
Orlando Azevedo, 72
Óscar Niemeyer, 16, 17

P

Palma de Melo, 125, 183, 223, 232, 246, 370, 467
Pedro Cid, 72, 100, 232, 244, 246, 372
Pedro Falcão e Costa, 232
Pires Martins, 63, 232, 246, 421

Q

Querubim Lapa, 12, 48, 53, 56, 58, 60, 63, 65, 232, 291, 295, 297, 298, 411, 418, 419, 421, 425, 426, 429, 443, 452, 456

R

Raul Lino, 56, 61, 63, 65, 123, 124, 125, 129, 179, 185, 189, 194, 421
Ressano Garcia, 72, 102, 103
Rogério Ribeiro, v, 12, 47, 56, 62, 67, 232, 281, 282, 283, 297, 371, 411, 421, 426, 443, 453

Ruy Jervis d'Athouguia, 59, 111, 115, 121, 141, 181, 447

S

Salvação Barreto, 44, 47, 49, 51, 59, 99, 216, 251, 421, 428
Sam, 320, 402, 447
Sérgio Botelho Andrade Gomes, 72
Sert, 17, 68, 458, 461, 465
Soares Branco, xxx, 12, 56, 72, 120, 156, 157, 158, 160, 161, 167, 188, 189, 191, 193, 194, 201, 207, 209, 224, 416, 418, 425, 427, 443, 448, 474
Sommer Ribeiro, 232
Stela Albuquerque, xxx, xxxi, 56, 72, 178, 179, 194, 460

.

U

UIA, xxxvi, 9, 17, 25, 27, 37, 44, 46, 59, 68, 101, 115, 355, 421, 423, 427, 466
Unidade de vizinhança, 332
Unwin, 84, 87, 143, 462, 465

V

Valadas Coriel, 72, 133, 199, 200, 227
Vasco Croft, 320, 348, 352, 387
Vasco Lobo, 320, 348
Vasco Pereira da Conceição, 41, 232, 291, 293, 294, 314, 412
Vasco Regaleira, 34, 45, 49, 126, 129, 135, 139, 155, 179, 194, 195, 204, 222
Vasconcelos Esteves, 232, 246
Vítor Figueiredo, 320, 348, 445
Vítor Palla, 41, 56, 64, 67, 95, 197, 232, 253, 254, 300, 372, 418

NOTAS DE FIM

NOTAS PARTE 1 INTRODUÇÃO, BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

[1] Eram colegas de percurso Helena Elias, Carla Morais e mais tarde Rute Garcia

[2] Elias, Helena; Marques, Ines; Morais, Carla [2003] "Approaching the city through its public art - Development of Monere project in Lisbon"; *On the W@terfront*, Nº 4, setembro de 2003

[3] Como é sabido, o Cer Polis tem uma perspetiva diferente da historiografia anglo-saxónica, que usa o termo "public art" para designar uma produção artística específica, surgida a partir da década de 1960 do século XX nos EUA. O conceito de arte pública defendido pelo Cer Polis é bastante mais abrangente, como este estudo dará conta, e coloca a tónica na dimensão urbana destas obras de arte, resgatando a tradição antiga de vincular o elemento artístico ao espaço em que se encontra. Ver Ricart, Núria; Remesar, Antoni [2010] "arte público 2010"; ar@cne - Revista eletrónica de recursos en internet sobre geografía y ciencias sociales nº131, Universidad de Barcelona, 1 de abril de 2010. José Guilherme Abreu refere a realização de um primeiro *Congrès Internationale de L'Art Public*, organizado por uma *Oeuvre National Belge de L'Art Public*, em finais de XIX na Bélgica. Esse movimento, que aliás contaria com representantes portugueses a partir de 1905, teria continuidade até ao início da 1ª Guerra Mundial. Abreu, José Guilherme [2006] *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998) - Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Tese de Doutoramento, [orient. Margarida Acciaiuoli de Brito] Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, pp. 2-6. Também Helena Elias, no caso particular do Estado Novo português, referiu o uso do termo "arte pública" pelo arquitecto Paulino Montez, num contexto de exaltação nacionalista, como meio de ilustrar e ensinar história às pessoas Elias, Helena [2006] *Arte pública e instituições do Estado Novo - 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 [orient. Antoni Remesar] Espaço Público e Regeneração Urbana - Arte e Sociedade, Universidade de Barcelona

[4] Remesar, Antoni [1999] "Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el s.XXI", pp.4, compilado em A. Remesar [2001] *@rte contra el pueblo. Tensiones entre la democracia, el diseño urbano y el arte público, Monografies socio ambientales nº 24*, Publicacions Universidad de Barcelona

[5] Remesar, Antoni; Ricart, Núria [2010] "¿@rte para todos? ¿@rte con todos? ¿@rte contra el pueblo?", AAVV [2010] *Arte Público Hoy*, Valladolid, pp.3

[6] Remesar, Antoni; Ricart, Núria [2010] "¿@rte para todos? ¿@rte con todos? ¿@rte contra el pueblo?", AAVV [2010] *Arte Público Hoy*, Valladolid, pp.3

[7] Outra definição de arte pública é particularmente esclarecedora a respeito da sua proximidade com o mobiliário urbano. Arte pública será "*a prática social cujo objeto é o sentido da paisagem urbana mediante a actividade de objectos/acções de uma marcada componente estética, sendo assim que uma parte dos elementos de mobiliário urbano encaixariam nesta definição*" Remesar, Antoni [2001] "Waterfronts and public art: a problem of language" citado em Remesar, Antoni [2003] "Arte e espaço público. Singularidades e incapacidades da linguagem escultórica para o projecto urbano", em Brandão, Pedro; Remesar, Antoni (ed.) [2003] *Design de espaço público: deslocação e proximidade*, Ed. Centro Português de Design, Lisboa, pp. 39. O estudo do mobiliário urbano é um dos campos de atuação do Cer Polis, como demonstra a tese de Águas, Sofia [2009] *Design de candeeiros e iluminação pública para a Sustentabilidade do Espaço Público* - Tese de Doutoramento [orient. Antoni Remesar] Espaço Público e Regeneração Urbana - Arte e Sociedade, Universidade de Barcelona, ou as investigações em curso de Sílvia Barradas.

[8] Como demonstra Antoni Remesar, a designação "arte em espaços públicos" tem subjacente a ideia de arte como elemento autónomo e alheio ao espaço em que se insere. Remesar, Antoni [1997] Hacia una teoría del arte público (@rte público), compilado em Remesar, Antoni [2001] @rte contra el pueblo. Tensiones entre la democracia, el diseño urbano y el arte público, Monografies socio ambientales nº 24, Publicacions Universidad de Barcelona, pp.9 e seg

[9] Elias, Helena [2006] *Arte pública e instituições do Estado Novo - 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 [orient. Antoni Remesar] Espaço Público e Regeneração Urbana - Arte e Sociedade, Universidade de Barcelona; investigações em curso de Telmo Lopes

[10] Ochoa, Rita [2011] *Cidade e frente de água. Papel articulador do espaço público* - Tese de Doutoramento [orient. Antoni Remesar; João Pedro Costa] Espaço Público e Regeneração Urbana - Arte e Sociedade, Universidade de Barcelona

[11] Remesar, Antoni [2005] "Ornato público, entre a Estatuária e a Arte Pública", *Arte Pública - Estatuária e escultura de Lisboa - Roteiro*, Edições CML, Lisboa, pp.14-19

[12] Remesar, Antoni [2003] "Arte e espaço público. Singularidades e incapacidades da linguagem escultórica para o projecto urbano", em Brandão, Pedro; Remesar, Antoni (ed.) [2003] *Design de espaço público: deslocação e proximidade*, Ed. Centro Português de Design, Lisboa, pp. 32

[13] Remesar, Antoni [1997] Hacia una teoría del arte público (@rte público), compilado em Remesar, Antoni [2001] *@rte contra el pueblo. Tensiones entre la democracia, el diseño urbano y el arte público*, Monografies socio ambientales nº 24, Publicacions Universidad de Barcelona, pp.5,6

[14] "*A mi entender, Cerda planteaba de forma bastante clara la relación entre Plan y Proyecto, una de las consideraciones que ha hecho famosa a Barcelona en su política de espacios y escultura pública. El plan daría el marco general de actuación, las directrices, regularía el despliegue de las infraestructuras (las consideradas genericamente como tales, así como las nuevas derivadas del uso de las tecnologías de la información) y establecería la continuidad (rurización/ urbanización) con el resto del territorio. El proyecto operaría a una escala menor, específica y con instrumentos propios, desplegando el sistema constructivo de la intervía, ordenando la vía (incluidos sus espacios públicos) y manejando lo que (...) podríamos denominar infraestructuras soft, en las que el arte público poseería un papel destacado. Las operaciones aquí reseñadas poseen una complejidad tal que intentar mantener la figura autónoma del artista se nos presenta como en cierto modo ridículo*". Remesar, Antoni [1997] Hacia una teoría del arte público (@rte público), compilado em Remesar, Antoni [2001] *@rte contra el pueblo. Tensiones entre la democracia, el diseño urbano y el arte público*, Monografies socio ambientales nº 24, Publicacions Universidad de Barcelona, pp. 20

[15] Veja-se Hamann, Johanna [2011] *Monumentos públicos en espacios urbanos de Lima 1919-1930,* Tese de Doutoramento [orient. Antoni Remesar; Carme Grandas] Programa de Doctorado (EEES) Espacio Público y Regeneración Urbana: Arte, Teoría, Conservación del Patrimonio, Universidad de Barcelona; Crousse, Veronica [2011] *Reencontrando la espacialidad en el arte público del Perú* Tese de Doutoramento [orient. Antoni Remesar] Programa de Doctorado (EEES) Espacio Público y Regeneración Urbana: Arte, Teoría, Conservación del Patrimonio, Universidad de Barcelona; Hernández, Adriana [2009] *Espacio público en el centro histórico de Puebla - México*, Tese de Doutoramento [orient. Antoni Remesar] Programa de Doctorado (EEES) Espacio Público y Regeneración Urbana: Arte, Teoría, Conservación del Patrimonio, Universidad de Barcelona; Elias, Helena [2006] *Arte pública e instituições do Estado Novo - 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 [orient. Antoni Remesar] Espaço Público e Regeneração Urbana - Arte e Sociedade, Universidade de Barcelona

[16] O Cer Polis insiste na necessidade de abordar a arte pública sob uma perspetiva interdisciplinar, contrariando as abordagens recorrentes na história da arte pública, que apenas consideram o espaço em que a obra se encontra como um mero cenário para a sua implantação. Remesar, Antoni [2003]"Public Art and Urban Design: Interdisciplinary and Social perspectives"; *Public Art & Urban Design - Interdisciplinary and Social Perspectives*, *On the W@terfront,* Nº 4, setembro de 2003, pp.4

[17] Lynch, Kevin [1999] *A imagem da cidade*, Lisboa, Edições 70 (1ª ed. 1960); Lamas, José [1993] *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, Lisboa

[18] Uma das críticas do Cer Polis às investigações comuns no domínio da arte pública era, nesse ano de 2003, a incapacidade de se focarem "*num objeto real e não num objeto de palavras enunciadas*". É essa incapacidade de confronto com os objetos de arte pública existentes que conduz à repetição dos modelos interpretativos norte americanos, desajustados das realidades europeias. Cf. Remesar, Antoni [2003]"Public Art and Urban Design: Interdisciplinary and Social perspectives"; *Public Art & Urban Design - Interdisciplinary and Social Perspectives*, On the W@terfront nº 4 setembro de 2003, pp.4 Toda a abordagem do Cer Polis se caracteriza por essa ênfase na interdisciplinaridade. Numa perspectiva mais lata, relacionada com o design urbano, veja-se Brandão, Pedro; Remesar, Antoni [2010] "Interdisciplinarity - Urban Design practice, a research and teaching matrix", *On the W@terfront*, nº16, dezembro de 2010

[19] Foram estes o PGUEL - Plano Geral de Urbanização e Extensão de Lisboa, iniciado em 1938, com a primeira contratação do urbanista francês de origem russa Etienne De Gröer, nunca concluído; o PDCL – Plano Diretor da Cidade de Lisboa, ou Plano De Gröer, concluído em 1948, embora sem aprovação governamental; e finalmente o PDUL – Plano Diretor de Urbanização de Lisboa, que resultou da revisão e atualização deste último pelo GEU - Gabinete de Estudos de Urbanização, em 1958.

[20] Esta data pode considerar-se também um momento de viragem na arte pública controlada pela CML, que apresenta uma inflexão na segunda metade da década de 1960, com a entrada de novos agentes interventores no processo de encomenda, tal como Helena Elias aponta em Elias, Helena [2006] *Arte pública e instituições do Estado Novo - 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 [orient. Antoni Remesar] Espaço Público e Regeneração Urbana - Arte e Sociedade, Universidade de Barcelona, pp.7

[21] Veja-se por exemplo como é relevante a dimensão do "*andar a pé*" em Ochoa, Rita [2011] *Cidade e frente de água. Papel articulador do espaço público* - Tese de Doutoramento [orient. Antoni Remesar; João Pedro Costa] Espaço Público e Regeneração Urbana - Arte e Sociedade, Universidade de Barcelona

[22] Em casos pontuais, visitaram-se edifícios residenciais privados, embora de promoção pública, como é o caso das torres projetadas pela equipa de Nuno Teotónio Pereira, Parte 3 - Olivais Norte.

[23] Investigação feita em conjunto com a investigadora Helena Elias

[24] A coleção de atas da CMAA consultada em arquivo apresenta uma periodicidade muito descontínua, cobrindo de forma muito incompleta o período em estudo.

[25] A adequação e pertinência do uso de fontes orais no estudo das obras de arte pública foi objeto de uma comunicação da autora no congresso Vth Waterfronts of Art - Public Art and Urban design: Production, Management, Dissemination - Barcelona 13, 14, 15 sep. 2007, Marques, Inês [2007] «Public art, history and stories: The importance of Oral History methodology to a better understanding of the works of public art»

[26] Existem estudos recorrendo à história oral no âmbito da arquitetura - Peter, John [2000] *The Oral History of Modern Architecture, Interviews with the Greatest Architects of the Twentieth Century*, New York, Harry N. Abrams, Inc. Em Portugal há a salientar, noutras áreas de estudo, a obra de o trabalho que se tem levado a efeito o Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra, ou o trabalho de Luísa Tiago Oliveira, Oliveira, Luísa Tiago [2004*] Estudantes e Povo na Revolução, O Serviço Cívico Estudantil* (1974-1977), Oeiras, Celta Editora

[27] Passerini, Luisa [1979] "Work ideology and consensus under Italian fascism" in Perks, Robert & Alistair Thomson (ed.), *The Oral History Reader*, London, Routledge, 1998

[28] Ripostando a eventuais críticas sobre a maior fiabilidade dos documentos de arquivo relativamente às fontes orais, os teóricos da história oral sublinham como o registo documental deixou de ser encarado de forma "inocente"; e passou a considerar-se seu potencial valor de propaganda: um arquivo não oferece uma amostragem neutra do passado, resultando antes de um processo continuado de seleção dos documentos a preservar, em que se foram eliminando dados considerados insignificantes ou comprometedores. Thompson, Paul [1988] *The Voice of the Past: Oral History*, Oxford University Press (1ª ed. 1978), pp.53,54

[29] Thompson, Paul [1988] *The Voice of the Past: Oral History*, Oxford University Press (1ª ed. 1978), pp.101-1150, 239. Também na metodologia das histórias de vida se faz a mesma recomendação. Poirier, Jean; Clapier-Valladon, Simone; Raybaut, Paul [1999] *Histórias de Vida – Teoria e Prática*, Oeiras, Celta Editora (1ªed. Portuguesa 1995), pp.15

[30] Parte das fontes de arquivo consultadas foram, por exemplo, documentos administrativos municipais do Estado Novo, como os Anais do Município ou as atas, documentos onde a fronteira com a propaganda é particularmente ténue e também não oferecem grandes garantias de neutralidade.

[31] Os artistas que trabalharam para Olivais Sul, por exemplo, estão já falecidos e o único testemunho válido sobre a experiência artística desenvolvida naquela unidade residencial foi dado pelo arquiteto Carlos Duarte, que é repetidamente citado, sem confronto com outros depoimentos. A autora da tese tentou, sem êxito, encontrar outros testemunhos sobre o tema. O arquitecto Rafael Botelho (co-autor do plano de urbanização de Olivais Sul juntamente com o arquitecto Carlos Duarte), contactado telefonicamente, referiu ter saído do GTH antes da constituição do grupo de arranjo de espaços livres, onde aquela experiência artística se desenrolou; o engenheiro Jorge Carvalho Mesquita (director do GTH), entrevistado, só de longe acompanhou a experiência e pessoas próximas dos artistas envolvidos, António Alfredo e Jorge Vieira, apenas deram informações muito indirectas sobre a sua participação.

[32] Média obtida considerando o tempo total de gravação e o número de entrevistas realizadas.

[33] Foram combinadas conversas suplementares com o escultor Laranjeira Santos, com o arquiteto Carlos Duarte e com o escultor Soares Branco.

[34] O pintor Querubim Lapa introduziu várias alterações na transcrição do seu depoimento.

[35] O pintor Rogério Ribeiro e arquitecto Nuno Teotónio Pereira reviram gentil e cuidadosamente a transcrição do seu depoimento, introduzindo variadas correcções e alterações.

[36] O único depoente que não reviu a sua transcrição foi o escultor Lagoa Henriques, entretanto falecido.

[37] São excecionalmente referidas intervenções existentes no interior de estabelecimentos comerciais privados, quando se consideram relevantes no contexto estudado.

[38] Reconhece-se aqui a influência, que se toma com bastante liberdade, da famosa fórmula *parcelamiento + urbanización + edificación*, exposta em Sola-Morales, Manuel [1993] *Les Formes de Creixement Urbá*; Edicions UPC; Barcelona

[39] Seguindo os argumentos de Sigfried Giedion, historiador apologético, tinham sido os arquitectos modernos a tomar "*a casa do trabalhador também como um problema artístico*"e fora com eles que a "*habitação económica, que antes não existia para o talento ou para a atenção do arquitecto*" se transformara "de repente, num problema da Arquitectura, nos anos de [19]20 e [19]30", Giedion, Siegfried [s.d.] *Arquitectura e Comunidade*, LBL Enciclopédia, pp.29. No contexto específico dos CIAM, a habitação fora sucessivamente estudada nos seus aspectos quantitativos – dimensionamento, esquemas de circulação, etc. – como unidade residencial isolada, a célula-mínima e nas variadas formas de agrupamento celular. "*Habitação para moradores de baixa renda*", "*Die Wohnung fur das Existenz-minimum*" – CIAM II; "*Métodos racionais de planeamento regional*"- "*Rationelle Bebauungsweinen*" – CIAM III, Frampton, Kennet [1997] *História crítica da Arquitectura Moderna*, editora Martins Fontes, pp.328. A Carta de Atenas, o documento magno dos CIAM em matéria de urbanismo, considerava a habitação à escala do território e estipulava, justamente, que os melhores terrenos da cidade se reservassem para as zonas residenciais e estabelecia como "*ponto de doutrina*" que a habitação fosse considerada "*le centre même des préoccupations urbanistiques et le pont d'attache de toutes les mesures*". Carta de Atenas, art. 23º; 79º. Le Corbusier [1957] *La Charte d'Athènes* [1er ed. 1941] *suivi de Entretien avec les étudiants des écoles d'Architecture*, col. Points-Civilisation, Éditions de Minuit, Paris, pp 47, 102

[40] Já no pavilhão da jovem república espanhola, na Exposição Internacional de Paris em 1937, Josep Lluis Sert ensaiara um primeiro momento de articulação entre arquitetura e arte moderna, e que qualificou como *"…un momento emocionante (…) un experimento de cómo podían unirse las artes*". Patricia Juncosa (ed.) [2011] *Josep LLuis Sert, Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, pp.23. Vários artistas aceitaram expor as suas obras no pavilhão tomando ao mesmo tempo uma posição posição política, num contexto de guerra. Picasso expunha a famosa Guernica, Joan Miró, o Pagès Catalá en Revolta, Júlio Gonzalez, a Montserrat, e Alexander Calder, a convite de Sert, realizava a fonte de mercúrio

[41] Fernandes, Fernanda [2010] "Construtivismo e L'Esprit Noveau. Diálogos entre arte e arquitectura", em Farias, Aguinaldo; Fernandes, Fernanda (org.) [2010] *Arte e Arquitectura – Balanço e Novas Direcções*; VII Fórum Brasília de Artes Visuais; pp.41. Também Horacio Capel valoriza no pensamento urbano a fértil interação das vanguardas de início do século XX. Capel, Horacio [2002] *La morfología de las ciudades*, vol. I, Barcelona Ediciones del Serbal, pp. 387,388

[42] Os modos de entender a questão da "síntese" das artes no pós-guerra evidenciavam clivagens profundas num contexto de guerra fria, com uma oposição declarada entre partidários da moderna "síntese" das artes - i.e. arquitetura moderna e arte abstrata - e a linha do realismo socialista. A intervenção polémica da arquiteta polaca Helena Syrkus no CIAM 7 em 1949, condenando o "*fetichismo do esqueleto*" da arquitetura funcionalista, por oposição a uma linguagem "*que pertença às pessoas e seja entendível pelas pessoas*" com referências no passado, foi um dos episódios desse confronto, e deu o mote para alguns dos membros mais importantes dos CIAM fazerem a sua demarcação política e doutrinária, assumindo-se como porta-vozes das democracias liberais. O debate permitiu assim reforçar a perspetiva dominante nos CIAM, que fazia ponto de honra na liberdade criativa do artista, assumindo a imprevisibilidade da reação das pessoas perante as manifestações de arte e arquitetura modernas. Syrkus, Helena "*Actes officiels du VIIe CIAM*", citada por Mumford, Eric [2000], *The CIAM discourse on Urbanism, 1928-1960*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp.194; S. Giedion [1958], *Architecture, you and me: the diary of a development*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 84, 86,87; Sobre Helena Syrkus ver também Crowley, David [2008] "Europe reconstructed, Europe divided", em Crowley, David; Pavitt, Jane (ed.) [2008] *Cold War Modern Design 1945-1970*, London, Victoria and Albert Museum, pp.63

[43] CF. De Fusco, Renato [1988] *História da arte contemporânea* (1ª ed.) Lisboa, Editorial Presença, pp.219-292. Entre as várias linhas de força que podem caracterizar a arte do século XX, Renato de Fusco distingue duas: a linha "da arte social" e a da "arte útil". A primeira, filiada na tradição realista do século XIX, caracteriza-se por recorrente temática social, geralmente fixada na representação das classes trabalhadoras, quer com intenção de denúncia de exploração, quer com intenção de louvor revolucionário. A segunda engloba as manifestações artísticas de intenção utilitária, pensadas com valor de uso, embora permaneçam como pintura ou escultura, ou seja num campo demarcado relativamente à arquitetura e ao design. Esta

distinção é esclarecedora para compreender as diferentes linhas de motivação entre os artistas para uma eventual intervenção no espaço público.

[44] Divulgada em Lisboa através do famoso *Brazil Builds* publicado pelo MoMA e oferecido por um tio ao jovem arquiteto Nuno Teotónio Pereira, que o fazia circular entre os colegas e por números temáticos em revistas da especialidade. Goodwin, Philip [1943] *Brazil Builds - Architecture New and Old 1652-1942* (fotografias de Smith, Kidder G.E.), New York, The Museum of Modern Art; *Conversa com o arquiteto Nuno Teotónio Pereira*, 6 de Dezembro de 2006 [transcrita em anexo] pp. 68; Números temáticos "Brésil" da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Setembro de 1947 e Agosto de 1953. Também mostrada em duas exposições temáticas em 1948, no Instituto Superior Técnico e 1953, por ocasião do referido congresso da UIA.

[45] A história do famoso Ministério de Educação e Saúde Pública pode resumir-se em poucas palavras. Um inicial concurso público em que apenas se premiaram projetos académicos, foi anulado por um dos ministros de Getúlio Vargas, Gustavo Capanema. Este mesmo ministro, que assumiu o projeto com a missão de dar ao Estado Novo brasileiro uma imagem progressista, designou depois Lúcio Costa para desenvolver uma nova proposta, de feição moderna, para o edifício. Lúcio Costa constitui uma equipa com os jovens Óscar Niemeyer, Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão e Ernâni Vasconcelos. Estes arquitetos procuram inicialmente a consultoria de Le Corbusier, que chega ao Rio em 12 julho de 1936. O arquiteto francês trabalharia durante um mês com a equipa, embora esta tenha posteriormente desenvolvido as ideias iniciais de forma autónoma e original. Um dos seus traços característicos foi ensaiar de uma primeira forma de integração das artes, ou de colaboração entre arquitetos e artistas. Além dos jardins de Burle Marx para o piso térreo e terraços, no edifício participaram o famoso muralista Cândido Portinari com enormes murais e painéis de azulejo e o ceramista Paulo Rossi Osir com azulejos de revestimento, e os escultores Jacques Lipchitz, Adriana Janacópulos, Celso António e Bruno Giorgi. Lissovski, Maurício; Moraes de Sá, Paulo Sérgio [1996] *Colunas da Educação, A construção do Ministério de Educação e Saúde 1935-1945*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil; Cecília Rodrigues dos Santos et. all [1987] *Le Corbusier e o Brasil*, Tessela/Projecto Editora São Paulo

[46] O conjunto destinava-se exclusivamente aos funcionários do Município de Rio de Janeiro, em regime de aluguer, tendo o seu programa - modelos de apartamento e equipamentos comuns - sido estabelecido com base num levantamento das condições existentes e das suas necessidades. Além dos blocos residenciais o conjunto engloba vários estabelecimentos de ensino: Creche, Escola Materna, Jardim de Infância e Escola Primária. Entre os quatro blocos que compõem o conjunto, o bloco A com a sua planta serpenteante de grande plasticidade, caracteriza de forma marcante a paisagem. À semelhança da unidade de Marselha de Le Corbusier, um amplo espaço de uso coletivo intersecta horizontalmente quase todo o bloco, acolhendo a escola materna, o jardim de infância e o teatro infantil. O espaço envolvente foi confiado a Roberto Burle Marx, que também concebeu o mosaico de vidro que reveste a parede sob os *pilotis* da escola, bem como um fresco no seu interior. Anísio de Medeiros concebeu os desenhos geométricos dos azulejos que revestem os vestiários e o posto de saúde e Cândido Portinari desenhou os azulejos que revestem o ginásio, com um padrão em tons de azul representando crianças a saltar ao eixo, ou "pulando carniça" (expressão brasileira). Todos os artistas trabalharam gratuitamente para o projeto, que se concebeu como um manifesto de arquitetura moderna, que conciliava o aspeto funcional no plano urbanístico e arquitetónico com um cuidado plástico inédito em matéria de habitação social no Brasil e porventura no mundo. Cármen Portinho (1999) citada em Ferraz, Marcelo [2000], *Affonso Eduardo Reidy: arquitetos brasileiros*, Lisboa, Blau, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi (textos de Bonduki, Nabil e Portinho, Carmen), pp.99. O conjunto do Pedregulho recebeu o 1º Prémio da Bienal de S. Paulo de 1953.

[47] *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *L'Art d'Aujourd'hui* e a sucessora *Aujourd'hui – Art et Architecture*. Harriet Senie aponta ainda a revista Architectural Design, Senie, Harriet [1992] *Contemporary public sculpture. Tradition, Transformation and Controversy*, Oxford University Press, New York, Oxford, pp.68

[48] Damaz, Paul [1956] *Art in European Architecture – Synthèse des arts*, Reinhold Publishing, New York; Damaz, Paul [1963] *Art in Latin American Architecture – Synthèse des arts*, Reinhold Publishing Corporation, New York; Bitterman, Eleanor [1952] *Art in Modern Architecture* New York: Rheinhold Publishing Company, Hitchcock, Henry-Russel [1948] *Painting Toward Architecture*, Duell, Sloan and Pearce

[49] O *Groupe Espace* era uma ambiciosa associação de artistas e arquitetos criada por André Bloc em 1951 com o objetivo de integrar os artistas nos trabalhos de reconstrução em França. O grupo favorecia a colaboração e promovia uma arte *"que s'inscrive dans l'Espace réel, réponde aux nécessités fonctionnelles et à tous les besoins de l'homme, des plus simples aux plus élevés »*, propondo a atuação do artista em colaboração

com arquitetos nos "*Etudes d'Urbanisme, Etudes de Plans-Masses, Etudes de Plastique architecturale y compris tous les prolongements dans la vie courante, incidences de la couleur dans l'Architecture* ». « Le Groupe Espace », « Manifeste », em *L'architecture d'aujourd'hui*, nº37, octobre 1951, pp.V

[50] Subentendido na "*Reaffirmation of the aims of CIAM*" em 1947, o tema da "síntese" ou "integração" das artes foi abordado nesse mesmo CIAM 6 - 1947, Bridgwater; no CIAM 7 – 1949, Bergamo, no CIAM 8 – 1952, Hoddesdon e no CIAM 9 - Aix-en-Provence. Os debates surgem (por vezes com alterações) em publicações posteriores. Giedion, Sigfried (ed.) [1951] *CIAM 6: A Decade of New Architecture*, [Zurich: Editions Girsberger, 1951], Nendeln: Kraus Reprint, 1971; GIEDION, Sigfried [1958], *Architecture, you and me: the diary of a development*, Cambridge, Harvard University Press; TYRWHITT, Jaqueline, SERT, José Luís; ROGERS, Ernesto (ed.) [1971], *CIAM 8: The Heart of the City: towards the humanization of urban life* [London: Lund Humphries, 1952], Nendeln: Kraus Reprint. Para Kenneth Frampton a "síntese" das artes é uma das características da última fase dos CIAM, em que o idealismo liberal se sobrepõe ao materialismo anterior. Frampton, Kennet [1997] *História crítica da Arquitectura Moderna*, editora Martins Fontes, pp.329. CF. Capel, Horacio [2002] *La morfología de las ciudades*, vol. I, Barcelona Ediciones del Serbal, pp. 485

[51] MoMa - *Symposium: The relation of painting and sculpture to architecture*, presidido por Philip Johnson e com a participação de Henry-Russel Hitchcock, James Johnson Sweeney, Frederick Kiesler, Ben Shahn e Josep Lluis Sert, em 19 de março de 1951.

[52] AAVV [1952] *L'artiste dans la société contemporaine* – Conférence internationale des artistes, Venise, 22-28 septembre 1952, Unesco

[53] AAVV [1959] Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, Rio de Janeiro; Brasília; S.Paulo; Departamento de Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, Brasil; reedição de 2009 Docomomo Rio

[54] A *gesamtkunstwerk* que propunha Richard Wagner no contexto da ópera, em Wagner, Richard [1849] *A obra de arte do futuro*, em http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0062.pdf, consultado em fevereiro de 2012.

[55] Os modos da relação possível entre esses profissionais no processo criativo, ocuparam boa parte das reflexões sobre a "síntese" ou "integração" das artes e várias tentativas de sistematização dessa relação e da respetiva natureza dos espaços dela decorrentes foram tentadas, podendo dar-se como exemplo, a que é formulada por Sert no CIAM 8, em que considera três modos de colaboração entre artista e arquiteto – integral, aplicada e relacionada. Sert, J. L. "Centres of Community Life", em Tyrwhitt, Jaqueline, Sert, Josep Lluis.; Rogers, Ernesto (ed.) [1971], *CIAM 8: The Heart of the City: towards the humanization of urban life* [London: Lund Humphries, 1952], Nendeln: Kraus Reprint, pp. 16. Uma outra proposta interdisciplinar da participação artística estava incluída no conceito de "team-work", decorrente da sua experiência na Bauhaus e retomado por Gropius no CIAM 6, em 1947. CIAM 6 – Bridgwater, 1947, W. Gropius em S. Giedion (ed.) [1951], *op.cit.*, pp. 37. Seria uma insistente recomendação nos vários CIAM, embora se reconhecesse a dificuldade da sua efetivação na prática, em relação a outras formas de interação entre artistas e arquitetos. Roland Penrose em S. Giedion [1958] op.cit., pp.80

[56] Sobre conceções atuais de interdisciplinaridade Brandão, Pedro; Remesar, Antoni [2010] "Interdisciplinarity - Urban Design practice, a research and teaching matrix", *On the W@terfront*, nº16, dezembro de 2010; Brandão, Pedro [2006] *A cidade entre desenhos: Profissoes do desenho, ética e interdisciplinaridade*, Lisboa, Livros Horizonte; Brandão, Pedro [2011] *La Imagen De La Ciudad. Estrategias De Identidad Y Comunicacion*, Barcelona, Universidad de Barcelona Edicions

[57] Cf. Abreu, José Guilherme [2006] *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998) - Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Tese de Doutoramento, [orient. Margarida Acciaiuoli de Brito] Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, pp. 44-55. Também José Guilherme de Abreu, na sua tese de doutoramento, se debruça sobre os debates dos CIAM relativos à "Síntese" das artes. No entanto a sua argumentação, muito centrada na ideia de "*monumentalidade moderna*" leva-o a procurar sempre uma equivalência entre esses dois conceitos. Embora não haja possibilidade para aprofundar esta ideia na presente tese, deve dizer-se que a leitura dos debates ocorridos nos CIAM evidencia no entanto um modo mais amplo de equacionar a participação do artista no espaço da cidade, designadamente no âmbito da arte integrada na arquitetura, ou no contexto da pré-fabricação e da produção industrial de elementos de construção [CIAM 6] ou posteriormente, considerando o artista como um dos agentes definidores dos espaços urbanos [CIAM 9] CF. Nota 57

[58] Esta evolução é particularmente sensível ao longo dos vários discursos dos CIAM, em particular na argumentação de Josep LLuís Sert, onde a questão da "síntese" das artes, inicialmente relacionada com a arquitetura e com a "monumentalidade moderna", vai adquirindo significado num espaço público de carácter vivencial. O contributo de Sert tem implicações doutrinárias importantes, ao investir o espaço

livre da Carta de Atenas de um valor diferente, o de potenciador de encontro e de partilha de valores coletivos que mais tarde, no CIAM 8, se fixará na noção de centro para a vida da comunidade. Estas ideias surgem desde logo em "The human scale in citty planning", que Sert escreve paralelamente ao famoso texto fundador da monumentalidade moderna, o "Nine Points on monumentality", de que é autor com Fernand Lèger e Siegfried Giedion em 1943, e documentadas depois no CIAM 7. No CIAM 9 afirmar-se-ia finalmente que o artista, enquanto "*especialista no manejo de superfícies e na colocação de volumes no espaço*", deve ser um dos agentes que, conjuntamente com os arquitetos e demais técnicos definem a "*estrutura plástica da nova forma de cidade*". Sobre o CIAM 7 ver Giedion, S. [1958], *Architecture, you and me*, Harvard University Press, pp.80-84. As ideias sobre o centro para a vida da comunidade são expostas em 1951, no CIAM 8 - TYRWHITT, Jaqueline, SERT, José Luís; ROGERS, Ernesto (ed.) [1971], *CIAM 8: The Heart of the City: towards the humanization of urban life* [London: Lund Humphries, 1952], Nendeln: Kraus Reprint - e, paralelamente, no referido simpósio realizado no MoMA no mesmo ano de 1951 - *Symposium: The relation of painting and sculpture to architecture*, presidido por Philip Johnson e com a participação de Henry-Russel Hitchcock, James Johnson Sweeney, Frederick Kiesler, Ben Shahn e Josep Lluis Sert, em 19 de março de 1951.

[59] Joana Cunha Leal demonstra como a prevalência da ideia de autonomia de arte no discurso artístico contemporâneo anglo-saxónico relega para um lugar incómodo a noção de uma arte pública dependente de exigências impostas pela própria condição de se situar no espaço público. Leal, Joana Cunha [2010] " On the strange place of Public Art in contemporary Art Theory", *On the W@terfront*, nº16, dezembro de 2010

[60] Acciaiuoli, Margarida [1991] *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes "restauração" e "celebração"*- Tese de Doutoramento História da Arte Contemporânea - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. A autora aborda também o papel do artista nas atividades do SPN, SNI no quadro da sua participação nas amplas manifestações promovidas pelo secretariado promove, e inclusivamente nas suas incursões efémeras no espaço urbano, como por exemplo os *Concursos de Montras*, pp. 563.564

[61] Elias, Helena [2006], *Arte Pública e Instituições do Estado Novo – Arte Pública das Administrações Central e Local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960),* Universidade de Barcelona, Faculdade de Belas Artes, Departamento de Escultura

[62] Abreu, José Guilherme [2006] *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998) - Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Tese de Doutoramento, [orient. Margarida Acciaiuoli de Brito] Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

[63] Abreu, José Guilherme [2006] *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998) - Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Tese de Doutoramento, [orient. Margarida Acciaiuoli de Brito] Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, pp.862

[64] Verheij, Gerbert [2012], *Monumentalidade e Espaço Público em Lourenço Marques, Dois casos de estudo*, Tese de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova

[65] A tese de mestrado está publicada em livro: Regatão, José Pedro [2007] *Arte pública: e os novos desafios das intervenções no espaço urbano*, Bond, a tese de doutoramento está ainda sob a forma de texto policopiado: Regatão, José Pedro [2011] *Escultura Pública na Cidade de Lisboa 1974-2004*, Tese de doutoramento em Belas Artes – especialidade Arte Pública [orient. Margarida Calado] Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa

[66] Teixeira, José Manuel da Silva [2008] *Escultura pública em Portugal, Monumentos, Heróis e Mitos (Séc. XX)*, Tese de doutoramento em Belas Artes – especialidade Arte Pública [orient. António Matos] Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa

[67] Matos, Lúcia Almeida [2007] *Escultura em Portugal no século XX (1910-1969)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, Col. Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas

[68] Câmara, Sílvia [2009] *Abstracção e escultura em Portugal: História de um encontro adiado* - 1930-1972, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, [orient. Antoni Remesar; Margarida Acciaiuoli de Brito] Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

[69] Alegria, Pedro [2008] *A Arte Op na arte pública em Portugal*, Tese de mestrado em Estudos Curatoriais – temas de arte contemporânea [orient. Cristina Tavares] Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa

[70] Tostões, Ana [1997] *Os Verdes Anos na Arquitectura dos Anos 50*, FAUP Publicações

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

[72] Aniello, Bárbara [2009] *A Casa da Rua de Alcolena, História, Mistério e Símbolo*, Fundação Calouste Gulbenkian, e-book

[73] Uma outra mostra particularmente relevante era a exposição itinerante da UIA onde, além de Portugal, estavam representados a Argélia; a Bélgica; o Brasil; a Inglaterra; a Dinamarca; a França; a Grécia; a Itália; a Holanda e a Jugoslávia. Embora a participação portuguesa se ativesse necessariamente a um moderno ainda tateante e circunscrito à pequena moradia ou ao prédio de "rendimento"- e expondo ainda alguns dos bairros de casas económicas que seguiam a estética oficial da década de 1940 - a exposição continha variados projetos de habitação coletiva, entre os quais o da *Unidade de Habitação de Marselha*, de Le Corbusier, num leque de propostas que ultrapassava o racionalismo estrito para abranger os ideários organicistas ou neo-empiristas, porventura menos conhecidas entre nós, como os projetos de unidades residenciais italianas – as da INA-Casa, ou o urbanismo inglês de que se louvava o elevado "*sentido humano*". Também da Inglaterra vinham exemplos de construções escolares de "*muito interesse*", que se juntavam às suas congéneres dinamarquesas enquadradas em parques e arvoredos "*com espaços livres para recreio e ampliação exterior das salas de aula, praticável ou só para dar a sensação de maior contacto com o ar livre*" que seria depois seguida em Alvalade e em Olivais Norte. " *Revista Vértice*, nº 125, vol. XIV, fevereiro de 1951, p.118-122

A mostra reunia também vários casos de colaboração entre artistas e arquitetos, apontadas em realizações holandesas, em alguns monumentos e memoriais modernos em França e ainda na famosa igreja de *Notre-Dame de Grâce* em Assy, encomendada pelo padre Dominicano Marie-Alain Couturier - o Pére Couturier - ao arquiteto Maurice Novarina e que contava com larga participação de artistas modernos. Exteriormente revestida a mosaico por Fernand Léger, a igreja continha no seu interior uma fonte batismal de Jacques Lipchitz, tapeçarias de Jean Lurçat, cerâmicas de Matisse e vitrais de Georges Rouault. Juntamente com a capela de Vence, integralmente revestida com azulejos pintados por Matisse esta era uma das igrejas que atestavam o interesse temporário da igreja católica por uma arquitetura moderna e por uma arte integrada, que se desenvolveu paralelamente aos debates sobre a "síntese" das artes nos espaços e edifícios laicos e que teria a sua contraparte portuguesa no movimento MRAR - Movimento para a Renovação da Arte Religiosa, de que Nuno Teotónio Pereira foi fundador e um dos arquitetos mais ativos.

[74] Pelo professor Wladimir Alves de Sousa. O professor retomava o discurso legitimador exposto no referido *Brazil Builds,* iniciando a narrativa no processo de adaptação da arquitetura colonial portuguesa ao clima tropical, enaltecendo a sua natureza sincrética, ao assimilar desde cedo o contributo do "*índio, do negro e do mestiço*", fio condutor que explicava a arquitetura brasileira da modernidade. Esta era descrita como uma arquitetura orgulhosa das suas raízes, mas emancipada do passado e "*… eminentemente original (…) adaptada a condições locais, materiais, humanas e espirituais peculiares ao nosso país*" e cujo desenvolvimento recente se devera, por um lado, à ação esclarecida de Lúcio Costa durante a sua passagem pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e, por outro, à influência de Le Corbusier, aquando da sua contribuição para o Ministério de Educação e Saúde. "Exposição de arquitectura contemporânea brasileira", *Revista Arquitectura*, nº 53 (Nov.-Dez. 1954), p. 17-22. Já em 1948 tinha havido outra exposição de arquitetura brasileira em Lisboa, no Instituto Superior Técnico.

[75] Milheiro, Ana Vaz [2005], *A construção do Brasil, Relações com a cultura arquitetónica portuguesa*, Porto, FAUP publicações, pp.315

[76] *"... eu era um admirador da arquitetura brasileira, do Óscar Niemeyer, e outros. De maneira que… consegui livros e revistas dessa altura e houve uma obra que me marcou imenso que foi a igreja de São Francisco, feita pelo Óscar Niemeyer em Belo Horizonte, a Pampulha, com umas abóbadas, assim (exemplifica gestualmente) e com um grande painel de azulejos do Portinari, lindíssimo. Marcou-me profundamente" Conversa com o arquiteto Nuno Teotónio Pereira*, 18 de maio de 2006 [transcrição em anexo 1], pp.67

[77] Designadamente o famoso revestimento azulejar de Almada Negreiros para o edifício de Pardal Monteiro da rua Vale do Pereiro, edifício projetado em 1948 e em cuja memória descritiva o arquiteto referia tirar-se "*partido do revestimento em azulejo tão largamente empregado outros tempos nas casas de Lisboa… procurando não a reprodução dos antigos modelos mas a criação de novas interpretações estéticas*".

[78] Note-se que Cândido Portinari era já muito apreciado como muralista entre os artistas portugueses de vocação social. Estivera representado em 1940, na exposição do Mundo Português, onde o Brasil fora o único país estrangeiro convidado, com o painel "O café", que então se tornara uma referência maior para os neorrealistas. Esses mesmos artistas do e muitos outros de vocação social, tinham agora contato com a sua obra azulejar, exemplo de uma arte moderna integrada na arquitetura e de uma renovação formal de uma técnica tradicional. Não por acaso, muitos destes artistas experimentarão, como se verá, a arte azulejar.

[79] "*Olhávamos os azulejos como curiosidades dum passado morto e não ocorria à imaginação dos arquitetos portugueses que pudessem prestar-se à valorização da arquitetura moderna. Essa ideia, porém, seduziu os Brasileiros, que logo a exploraram com êxito, num momento em que as suas obras chamavam as atenções do mundo pelo arrojo, pela juventude, pela liberdade formal... Seduziu os Brasileiros, que daqui, precisamente daqui, tinham recebido lições e criações de azulejaria. E nós que as não soubemos explorar, passámos a copiar os Brasileiros!*" Keil do Amaral, Francisco [1969] *Lisboa, uma cidade em transformação*, Publicações Europa-América, s.l., p.171

[80] O grupo de trabalho nº 4 – A síntese das artes plásticas – foi presidido pelo arquiteto Hakon Ahlberg, de Estocolmo, tendo como relator o professor G.B.Ceas, presidente da Secção Italiana da UIA. O grupo, de que não constava nenhum participante português, era maioritariamente composto por associações de artistas e arquitetos franceses, acolhendo ainda comunicações das seções colombiana, italiana e norte-africana

[81] Ver nota de fim nº 42. A mesma Helena Syrkus também participou no congresso de Lisboa.

[82] *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 49, Outubro 1953, Pp XV

[83] Ver, por exemplo, Relatório dos Prof. Giovanni Michelucci e Dr Nereo de Majer, Secção italiana da UIA, ou de André Bloc, AAVV [1953] *Troisième Congrès de l'Union Internationale des Architectes, sous le patronage de Son Excellence le Président de la République Portugaise : rapport final* - Lisbonne : Librairie Portugal, 1953, pp 206-210

[84] Cf. *Conversa com o arquiteto Nuno Teotónio Pereira* [versão corrigida e anotada pelo próprio], 18 de maio de 2006 [transcrição em anexo 1], pp.69, *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de janeiro de 2007 [transcrição em 96], pp. 75; *Conversa com o arquiteto Carlos Antero Ferreira*, 20 de junho de 2006, [transcrição em anexo 1], pp. 56,57

[85] Duas fábricas francesas – a da Renault em Flins, e as tipografias Mame, em Tours – que tinham resultado de um esforço de colaboração entre o arquiteto Bernard Zehrfuss e os pintores Felix Del Marle e Edgard Pillet, respetivamente eram dadas como exemplo.

[86] Dava como exemplo as experiências de policromia de André Sive para habitações "*a bon Marché*", demonstrando como a experimentação cromática poderia ser um dos universos possíveis para a participação do artista no domínio da habitação. Bloc fazia no entanto questão de afirmar serem também desejáveis intervenções de outro fôlego neste domínio. Relatório apresentado por André Bloc, Director da Revista *L'Architecture d'aujourd'hui* – Secção Francesa da UIA, AAVV, *Troisième Congrès de l'Union Internationale des Architectes, sous le patronage de Son Excellence le President de la République Portugaise : rapport final* - Lisbonne : Librarie Portugal, 1953, pp.208

[87] Seria uma percentagem de 2% em França, de 15% Alemanha especificamente para igrejas e teatros e um sistema semelhante, mas não especificado, na Checoslováquia e Polónia

[88] A afetação de pequenas verbas sobre o custo total da obra era agora uma reivindicação coletiva [7º], advogando-se a sua generalização a todos os países e sugerindo-se a prossecução de esforços junto de organizações internacionais como UNESCO, ou as secções nacionais da UIA "*a fim de estudar os meios práticos que permitem fazer passar as medidas preconizadas ao domínio das realidades*". AAVV [1953] *Troisième Congrès de l'Union Internationale des Architectes, sous le patronage de Son Excellence le President de la République Portugaise : rapport final* - Lisbonne : Librairie Portugal, 1953, pp.220

[89] Além da habitual insistência na necessidade de melhorar a formação dos artistas e dos arquitetos [4º], estabeleciam-se importantes questões de princípio, como a afirmação de um estatuto de igualdade entre os dois profissionais – ou seja, a não subordinação do artista ao arquiteto [2º] –, ou ainda o repúdio pelas colaborações forçadas ou impostas [3º]. Passava-se assim a letra de forma e transformava-se em recomendação geral aquilo que, nos melhores casos, acontecia na prática: as colaborações deveriam acontecer por iniciativa própria e assentar no conhecimento pessoal de modo a salvaguardar a necessária afinidade estética entre artista e arquiteto. Esta importante dimensão da colaboração, a da amizade entre artista e arquiteto e o das redes de contatos entre profissionais estava assim subentendida.

[90] Logo em 1932 António Ferro interpelara Oliveira Salazar para que este se pronunciasse sobre as novas gerações de artistas, as "*duas dúzias de rapazes, cheios de talento e mocidade*" que esperavam "*ansiosamente, para serem úteis ao seu País*". A famosa resposta do ditador – "*que tivessem confiança e soubessem esperar*" – teria correspondência prática na criação do SPN, em 1933. Ferro, António [1933], *Salazar, o homem e a sua obra*, Empresa Nacional de Publicidade, p.87-90. Também nesse sentido proferira Almada Negreiros a conferência "Arte e Artistas" em janeiro de 1933 na SNBA e no mês seguinte uma comissão composta pelo escultor Diogo de Macedo, pelo arquiteto Jorge Segurado e pelo jornalista Luís Teixeira, apresentava ao governo uma declaração em que expunham as difíceis condições de vida dos artistas portugueses, enfatizando a necessidade de um apoio estatal à sua produção e reivindicando melhorias no ensino

artístico. Toda esta questão, que teve muito eco na imprensa, terá tido como consequência também a consignação de uma verba específica para decoração de edifícios públicos no Orçamento de Estado de 1932-1933. França, José Augusto [1991] *A arte em Portugal no século XX*, 1911-1961 (3ª edição), Lisboa, Bertrand, pp. 200, 201

[91] Hobsbawn, Eric em Ades, Dawn; Benton, Tim et al. (coord.) [1995] *Art and Power, Europe under the dictators 1930-1945*, London, Thames & Hudson, Hayward Gallery pp.12 e seg.

[92] O SPN, criado em 1933, procurou dar resposta a um considerável leque de atribuições: "*divulgar, através do mundo, as obras e o espírito do Portugal novo*"; "*elevar o nível do nosso gosto*"; "*fazer reviver as nossas tradições populares, o nosso folclore*"; "*defender audaciosamente, com irreverência oficial, a arte moderna*"; "*desenvolver as artes decorativas, as artes gráficas, a própria arte popular com a intenção de vestir com certa poesia e graça, a vida de todos os dias*" valorizando ou renovando "*certos materiais esquecidos*", como "*o azulejo, a cortiça, o ferro forjado, as chitas, etc.*", "*criar um estilo de exposição*"; "*considerar a festa (…) como um pretexto para criar um momento de beleza, para uma lição de estética*"; "*levar ao povo das nossas aldeias (…) através do teatro, do cinema e das bibliotecas ambulantes, algumas imagens do mundo e da sua própria terra*"; "*desenvolver e nacionalizar a indústria hoteleira*"; "*amparar o cinema português*"; "*criar prémios literários e artísticos*"; "*criar o bailado português*"; "*estreitar cada vez mais (…) as nossas relações com o Brasil*"; "*fazer uma obra de expansão do espírito, da cultura e da arte nacional*", "*desenvolver a obra da rádio nacional*" e, finalmente "*tornar conhecida (…) dentro do País (…) a obra da própria Nação*". Ferro, António [1948] *Catorze Anos de Política do Espírito*, SNI, Apontamentos para uma exposição apresentados no SNI (Palácio Foz) em Janeiro de 1948

[93] Ferro, António [1949] "Artes Decorativas", Discurso pronunciado no SNI, na inauguração da Primeira Exposição de Artes Decorativas, em 12 de Maio de 1949

[94] Ver Ó, Jorge Ramos do [1999] *Os anos de ferro : o dispositivo cultural durante a "política do espírito", 1933-1949 : ideologia, instituições, agentes e práticas*, Lisboa, Estampa; Melo, Daniel [2001] *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*, Lisboa, Universidade. Instituto de Ciências Sociais; Domingos, Nuno; Pereira, Vítor (dir.) [2010] *O Estado Novo em questão*, Lisboa, Edições 70

[95] De que faziam parte por exemplo Carlos Botelho, Tom, Fred Kradolfer, Bernardo Marques, Paulo Ferreira, Manuel Lapa e Frederico George

[96] Acciaiuoli, Margarida [1991] *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes "restauração" e "celebração"*- Tese de Doutoramento História da Arte Contemporânea - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, pp. 487-570

[97] A apresentação da revista Panorama, órgão informativo do SNI a partir de 1941, é elucidativa. A revista tinha por finalidade "*ser um lugar onde possa evocar-se o que há de mais vivo e característico no País, e lhe imprime, por isso, fisionomia própria, expressão diferenciada. Daí o interesse que nos merecem, a par do pitoresco da nossa paisagem (rural e urbana, continental e ultramarina), a par das produções de arte (culta e popular) (…) as obras públicas e os produtos industriais. De tudo isto se alimenta o turismo (…) [que] é, antes de mais nada, a arte de animar em nós próprios o orgulho de sermos nacionais*", Revista *Panorama* vol. 1., nº1, julho de 1941

[98] O embelezamento da habitação, o seu pitoresco e o seu toque de "*nacionalidade*" sancionada pelo "*bom gosto*" dos artistas era, para o SNI *uma "obra altamente civilizadora. E até moral*". Neste sentido Ferro encorajou os artistas a trabalhar para a produção industrial, criando objetos "*decorativos com carácter nacional*" para arranjo de interiores. Ferro, António [1949]"Artes decorativas", Discurso pronunciado no S. N. I., na inauguração da Primeira Exposição de Artes Decorativas, em 12 de Maio de 1949

[99] António Ferro [1940], "As montras de Lisboa", Palestra pronunciada ao microfone da Emissora Nacional em Agosto de 1940, a propósito da Exposição de Montras do Chiado, integrada no programa dos Centenários de 1940 e organizada pelo Secretariado da Propaganda Nacional, em António Ferro [1949], *Artes Decorativas*, Edições SNI, Lisboa, pp.9; Acciaiuoli, Margarida [1991] *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes "restauração" e "celebração"*- Tese de Doutoramento História da Arte Contemporânea - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, pp.563,564

[100] A Exposição do *Ano X da Revolução Nacional* [1936], as *Comemorações da Tomada de Lisboa aos Mouros* [1948], a *Exposição do Mundo Português* [1940] ou as próprias exposições da organização, como a *Exposição de Arte Popular do SPN* [1936], a dos *Catorze Anos de Política do Espírito* [1948] ou, mais tarde, recapitulando em parte este momento produtivo, *As artes ao serviço da nação* [1966] foram exemplos de importantes exposições no contexto nacional.

[101] Nas exposições internacionais há a destacar os pavilhões portugueses de Paris [1937] de S. Francisco e Nova Iorque [1939] Acciaiuoli, Margarida [1998] *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Livros Horizonte

[102] Inaugurada em Junho de 1940 pelo Presidente da Republica, general Óscar Fragoso Carmona. O presidente da Comissão Executiva era Júlio Dantas; o comissário-geral era Augusto de Castro; o arquitecto-chefe era Cottinelli Telmo e o secretário-geral era António Ferro

[103] Na montagem da exposição trabalharam, durante catorze meses, 5000 operários, 17 arquitetos, 15 engenheiros, 43 pintores-decoradores, com 129 auxiliares e 1000 modeladores-estucadores Portela, Artur [1987] *Salazarismo e Artes Plásticas*, Biblioteca Breve - Série Artes Visuais; Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Cultura, p.70. Sobre a importância do artista decorador para o desenvolvimento do design ver Manaças, Vítor [2005] *Percursos do design em Portugal*, Tese de Doutoramento em Design de Equipamento [orient. Rogério Ribeiro] Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa

[104] Acciaiuoli, Margarida [1998] *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Livros Horizonte, pp.107-192

[105] Foi a atuação de Duarte Pacheco e das "juntas", "comissões" ou "delegações" por ele criadas à segunda passagem pelo MOP – organismos que elidiam os entraves burocráticos e supriam a falta de pessoal técnico especializado – que possibilitaram a rápida expansão desta estética num vasto leque de realizações – dos estabelecimentos de ensino, aos hospitais, da habitação à conservação de monumentos, etc. – em todo o país.

[106] Se esteticamente toda esta arquitetura oficial tinha como denominador comum um cunho nacionalista e arcaizante, a variedade de finalidades a que se destinava exigiu um reportório de modelos hierarquicamente diferenciados, balizado entre dois extremos: uma versão classicizante, imponente e hierática para edifícios de carácter monumental e uma versão ruralizante, empregue até à exaustão nos programas de habitação económica e nos equipamentos primários. Nuno Teotónio Pereira distingue claramente estes modelos: "*um modelo nacionalista de raiz historicista para os liceus (o solar do século XVII) ou para o prédio de rendimento urbano (os estilos joanino e pombalino), com modelos concretos apontados pela Câmara de Lisboa aos projetistas; um modelo também nacionalista, de feição regional, para os bairros sociais, escolas primárias, pousadas, CTT, além das moradias urbanas e suburbanas (a casa portuguesa\ o estilo tradicional português); um modelo monumentalista de influência classicizante para os edifícios universitários e depois para os Palácios de Justiça; um modelo específico para a arquitetura religiosa" de estilização medievalista, romano-gótica, ou por vezes setecentista, para colégios e seminários; um modelo compósito, integrando várias tendências e aplicado nas situações de carácter mais utilitário, onde melhor do que nas obras de vocação representativa se podia aceitar uma linguagem de compromisso*" Pereira, Nuno Teotório, Fernandes, José Manuel (colab.) [1986] A arquitetura do Estado Novo, de 1926 a 1959, em *O Estado Novo - Das origens ao fim da autarcia*, pp.329

[107] CF. Lobo, Margarida de Sousa [1995] *Planos de Urbanização: a época de Duarte Pacheco*, Ed. FAUP/DGOTDU; Costa, Sandra Vaz [2011] *O país a régua e esquadro. Urbanismo, arquitetura e memória na obra pública de Duarte Pacheco*, Lisboa, IST Press

[108] Nunes, António Manuel [2003] *Espaços e imagens da Justiça no Estado Novo. Templos da Justiça e Arte Judiciária*, Coimbra, Minerva História

[109] Elias, Helena [2007] "A Statue for each Town: Public Sculpture under the New State (1955 – 1965)", *On the W@terfronts, nº 9, maio 2007, Portugal: Urban Design and Public Art*, pp. 42-68

[110] Macedo, Diogo de [1948] "A Pintura e a Escultura nas Obras Públicas", em MOP [1948] *Quinze Anos de Obras Públicas 1932-1947*, por ocasião da Exposição de Obras Públicas, 1º Vol., pp.31

[111] Muito mais tarde, um despacho de 3 de Novembro de 1969, do Ministro Rui Sanches, viria a retomar a questão, estabelecendo percentagens específicas para a inclusão de obras de arte nas construções a realizar pelo MOP, em edifícios de orçamento superior a 5000 contos e variando entre 1,5% e 3,5%, de acordo com a importância da construção. Este despacho revelou-se prenhe de consequências: muitos dos edifícios construídos no início dos anos 1970 contaram ainda com este tipo de intervenção.

[112] Exposta em Lisboa em 1928. França, José Augusto [1991] *A arte em Portugal no século XX, 1911-1961* (3ª edição), Lisboa, Bertrand, pp. 261; Ainda em 1966 esta "*época de oiro*" era elogiada, referindo-se que "*os escultores talharam mais pedra e fundiram mais bronze nos últimos 40 anos do que antes se fizera em 8 séculos, homenageando as grandes figuras da nossa História e das letras nacionais*". César Moreira Baptista [1966], catálogo da exposição *As artes ao serviço da nação – 40º Aniversário da Revolução Nacional*, Museu de Arte Popular

[113] Nome dado por António Ferro para designar esta produção escultórica atemporal e arcaizante, desenvolvida com o apoio do regime e na esteira do "Zarco"de Francisco Franco. França, José Augusto [1991] *A arte em Portugal no século XX*, 1911-1961 (3ª edição), Lisboa, Bertrand, pp. 261

[114] Elias , Helena e Marques, Inês [2012] " As últimas encomendas de arte pública do Estado Novo (1965-1985)", *On the w@terfront nº 23, Public art: from dictatorship to democracy*, junho 2012, pp.5-29

[115] Pode citar-se a lista de escultores e estatuários enumerados por Diogo de Macedo a propósito da exposição Quinze Anos de Obras Públicas em 1948: Francisco Franco, Simões de Almeida, Costa Mota (sobrinho), Maximiano Alves, Raul Xavier, Barata Beyo, Leopoldo de Almeida, Júlio Henriques, Ernesto Canto da Maia, Alvaro de Brée, António Duarte, Martins Correia, João Fragoso, Jorge Barradas, o próprio Diogo de Macedo. Entre os pintores e escultores que trabalhavam especificamente para a decoração de edifícios públicos "*como complementos vitais dos blocos arquitectónicos e urbanos*", Diogo de Macedo elencava ainda: Carlos Reis, Sousa Lopes, Martins Barata, António Soares, Lino António, Henrique Franco, Martinho da Fonseca, Abel Manta, Eduardo Malta, Almada Negreiros, Estrela Faria, Júlio Santos, Maria Keil do Amaral, e Gustavo de Vasconcelos. Macedo, Diogo de [1948] "A Pintura e a Escultura nas Obras Públicas", em *Quinze Anos de Obras Públicas 1932-1947*, por ocasião da Exposição de Obras Públicas, 1º Vol., pp.31-34

[116] *Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de Fevereiro de 2006 [transcrição em anexo 1 1], pp.3

[117] *Segunda conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 12 de Fevereiro de 2006 [transcrição em anexo 1], pp.13

[118] *Segunda conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 12 de Fevereiro de 2006 [transcrição em anexo 1], pp.15

[119] *Primeira conversa com o escultor Domingos Soares Branco*, 7 de Fevereiro de 2006 [transcrição em anexo 1], pp.21

[120] "*…a censura à arquitetura implicava a colaboração do arquiteto, quer dizer, obrigava-o a uma atitude de cumplicidade; e se não aceitasse essa cumplicidade, não teria obviamente mais encomendas oficiais, e mesmo quanto às restantes sabe-se o que lhes poderia acontecer quando submetidas a aprovação.*
(…) em contraste com os escritores que eram obrigados a calar (e que já não eram pouco); (…) os arquitetos, nas mesmas condições, esses eram obrigados a falar, mas com uma voz que não era a sua" Pereira, Nuno Teotónio, Fernandes, José Manuel (colab.) [1986] A arquitetura do Estado Novo, de 1926 a 1959, em O Estado Novo - Das origens ao fim da autarcia, pp.346

[121] Veja-se o detalhado estudo de Elias, Helena [2006], *Arte Pública e Instituições do Estado Novo – Arte Pública das Administrações Central e Local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)*, Universidade de Barcelona, Faculdade de Belas Artes, Departamento de Escultura

[122] Beja, Filomena; Serra, Júlia; Machás, Estella; Saldanha, Isabel [1996] *Muitos Anos de Escolas - Volume II - Edifícios para o ensino infantil e primário anos 40- anos70*, Lisboa, Ed. Ministério da Educação - Departamento de Gestão de Recursos Educativos.

[123] O mais marcante destes programas arquitetónicos e artísticos, é o da Cidade Universitária de Coimbra [1943], com projeto de Cottinelli Telmo (continuado por Cristino da Silva) e com obras de Francisco Franco (os colossais D. Dinis e D. João III) e de Barata Feyo, António Duarte e Martins Correia, entre outros. Ver Rosmaninho, Nuno [2006] *O poder da arte – O Estado Novo e a cidade universitária de Coimbra*, Imprensa da Universidade, Coimbra

[124] Nóvoa, António e Santa-Clara, Ana Teresa (coord.) [2003] *Liceus de Portugal – Histórias, Arquivos, Memórias*, Edições Asa, pp.63

[125] O executante da pintura terá sido Eduardo Leite, segundo informação do Dr. José Manuel Ferro, membro da direção da atual Escola Secundária Diogo de Gouveia, Beja. Este ideário modernista rapidamente anatemizado estava ainda presente no liceu de D. João III, em Coimbra, de Carlos Ramos. Já o liceu de Lamego, de Cottinelli Telmo, antecipa o cenário tradicionalista que caracterizará os liceus da década de 1940, procurando um cunho "local", um "ar Lamego". Moniz, Gonçalo Canto [2007] *Arquitetura e instrução. O projecto moderno do liceu 1836-1936*. Coimbra, DARQ - Departamento de Arquitetura. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, pp. 166

[126] O Plano de 1938, estabelecido pelo Decreto-lei nº 28604 de 21-08-1938 e considerado o primeiro plano sistemático de construção de liceus do Estado Novo, previra a construção de onze novos liceus – posteriormente aumentados para catorze – além da ampliação de instalações já existentes. Durante a década de1940 tinham sido edificados os liceus de Sá da Bandeira [Santarém]; Nun'Álvares [Castelo Branco]; Alves Martins [Viseu]; Gonçalo Velho [Viana do Castelo]; João de Deus [Faro]; Infanta D. Maria [Coimbra]; D. Filipa de Lencastre [Lisboa]; Gil Vicente [Lisboa]; D. João de Castro [Lisboa]; Bocage [Setúbal]; Carolina Michaelis [Porto]; José Estêvão [Aveiro]; Eça de Queirós [Póvoa do Varzim] e Oeiras. Este número elevado de novos edifícios não correspondia no entanto assim a um aumento efetivo do número de liceus existentes. Excetuando o Liceu de Oeiras, construído para colmatar a inexistência de um liceu na linha de Cascais, todos estes liceus já funcionavam noutros espaços a esse fim adaptados, mantendo-se afinal a rede de liceus estabelecida no século XIX. Em Marques, Fernando Moreira [2003] *Os Liceus do Estado Novo – Arquitectura, Currículo e Poder*, Lisboa, Educa Editora, pp.71, 156

[127] A conceção dos projetos foi entregue aos arquitetos José Costa e Silva; Francisco Assis; Januário Godinho; José Sobral Blanco; António José Pedrosa.

[128] Em casos extremos, como no liceu de Alves Martins [Viseu], existem tabelas apensas às fachadas com máximas de Salazar.

[129] Veja-se por exemplo as escolas industriais e comerciais de Abrantes e de Guimarães inauguradas em 1959, em MOP, *Melhoramentos a inaugurar do período de 27 de Abril a 28 de Maio de 1959*

[130] O plano, instituído pelo Decreto-lei nº 41572 de 28 Março de 1958, estabelecia a construção de liceus para o Porto (Santa Isabel e outro liceu), Lisboa (Rainha Dona Leonor e dois outros liceus), Guimarães, Évora, Coimbra, Covilhã, Portimão, Figueira da Foz, Leiria, Braga, Bragança, Guarda e Viseu. Seriam acrescentados pelos Decretos-Lei nº 43612 de 21-4-1961 e nº 45632 de 31-3-1967, os liceus de Angra do Heroísmo, Cascais e Vila Nova de Gaia, por exemplo

[131] O liceu de Guimarães, por exemplo, inaugurado no mesmo ano que o rainha D. Leonor, é no seu aspeto exterior, marcadamente tradicionalista, assemelhando-se bastante aos liceus do *plano de 1938*.

[132] Cf. *Conversa com o arquiteto Augusto Brandão*, 23 de Maio de 2007 [transcrita em anexo], pp. 106, 107

[133] Decreto-lei nº 23052, de 24-9-1933. Um estudo detalhado do programa de Casas Económicas de 1933 foi realizado pela autora desta tese em 2003 para obtenção do Diploma de Estudos Avançados neste programa de doutoramento e está publicada online. Ver Marques, Inês [2003] *A Sereia, a Varina e o Governador de Macau – Intervenções artísticas e espaços públicos nos bairros de Casas Económicas de Lisboa*, Onthew@terfront nº6, setembro de 2004. Em Lisboa, o programa tinha iniciado com a construção dos bairros económicos do Alto da Ajuda, do Alto da Serafina e de Belém/Terras do Forno, todos na zona ocidental da cidade. Findos estes bairros em 1938, deu-se início, nos dois anos seguintes, à construção dos bairros da Madre de Deus, da Calçada dos Mestres e da Encarnação. Em meados dos anos 1940 iniciavam-se Caselas, Santa Cruz de Benfica, Vale Escuro e S. Francisco Xavier/Restelo. Algumas das construções se fizeram em Olivais Norte e Sul, ainda ao abrigo deste programa. Além destes bairros concebidos dentro das premissas do PCE, outros foram incluídos no programa apenas sob ponto de vista administrativo, como é o caso dos bairros do Arco do Cego e da Ajuda, ainda iniciados durante a 1ª República e ainda do bairro do Alvito, de autoria do arquiteto Paulino Montês, violentamente atacado pelo regime pelo seu carácter internacionalista.

[134] Decreto-lei nº 21697 de 19/9/1932, Decreto-lei nº 25502 de 20/3/1931. A partir de 1938 com novo regime simplificado de expropriações do Regime dos Centenários, Decreto-lei nº 28797 de 1/7/1938, tal como refere Silva, Carlos Nunes da, *Política Urbana em Lisboa, 1926-1974*. Livros Horizonte, Lisboa, 1994, pp. 34, 41

[135] Cabia às autarquias a aquisição ou expropriação dos terrenos, bem como a realização dos trabalhos de urbanização. Competia ao Estado - Através do MOPC -Ministério das Obras Públicas e Comunicações/ DGEMN – Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais onde se tinha criado o Fundo do Desemprego, que garantia o financiamento dos projetos – desenvolver o projeto urbanístico e arquitetónico. Seguia-se a construção dos bairros e finalmente a distribuição dos fogos às famílias. A construção dos equipamentos necessários, só legalmente prevista a partir de 1938, ficava geralmente em suspenso durante vários anos.

[136] Decreto-lei nº 28912 de 9 de Agosto de 1938, Preâmbulo

[137] O Decreto-lei nº 28912 de 9 de Agosto de 1938. Este diploma promovia a construção de 2000 casas económicas e das primeiras 1000 casas desmontáveis de fibrocimento e madeira, a entregar aos moradores completamente mobiladas. O Decreto-lei nº 33278 de 24 de Novembro de 1943 promoveu a construção de mais 4000 casas económicas e de 1000 casas desmontáveis em Lisboa e no Porto. Construíram-se os bairros da Quinta da Calçada, Boavista e Furnas. Figueiredo, Ivo (dir.) [1999] *Lisboa, o outro bairro - Os provisórios do Estado Novo*, Cidades & Municípios, ed. CML

[138] Decreto-lei nº 34486 de 6 de Abril de 1945

[139] Oliveira Salazar opunha-se decididamente aos "*grandes falanstérios, as colossais construções para habitação operária, com os seus restaurantes anexos e a sua mesa comum. Tudo isso serve para os encontros casuais da vida, para as populações já semi-nómadas da alta civilização actual; para o nosso feitio independente e em benefício da nossa simplicidade morigerada, nós desejamos antes a casa pequena, independente, habitada em plena propriedade pela família*" Citado em Casas Económicas, Edição do Secretariado de Propaganda Nacional, 1943, s.l., pp.16

[140] Em Lisboa duas exceções apenas confirmam esta regra. Uma, é o relevo cerâmico de Jorge Barradas no balneário do bairro do Alto da Serafina, inaugurado em 1949, mais de quinze anos depois do arranque da construção do bairro. Outro relevo, para o balneário de Alcântara, foi encomendado ao escultor na mesma ocasião. *Anais da Câmara Municipal de Lisboa* 1948 e 1949. A segunda exceção, dentro da ampla noção de

arte pública seguida nesta tese, seriam os pequenos "santinhos" de azulejo existentes nas casas do bairro para famílias pobres da Quinta do Jacinto. Finalmente, podem ainda referir-se as propostas nunca realizadas de Paulino Montez para a Encarnação: uma "*memória relativa à fundação do bairro, na parte mais elevada da alameda principal*", e "uma *fonte decorativa*", na praça central, ver parte 3 - Olivais Norte.

[141] Eram propostas unitárias enquanto operação fundiária, urbana e arquitetónica, tal como resumido na conhecida fórmula Parcelamento + Urbanização + Edificação. Sola-Morales, Manuel [1993] *Les Formes de Creixement Urbá*; Edicions UPC; Barcelona

[142] Um exemplo marcante é o da mudança protagonizada por Paulino Montez, autor do modernista Bairro do Alvito na década de 1930, e que agora projetava o enorme bairro da Encarnação - pontualmente abordado nesta tese na parte 3 – Olivais Norte – que se tornaria uma das realizações mais emblemáticas deste programa em Lisboa

[143] A difusão desta fórmula ficar-se-á a dever a um procedimento que se tornou comum na CML e explicado nesta tese: a venda em hasta pública de lotes de terreno municipais com projeto encomendado a arquitetos externos da confiança dos serviços camarários. Os construtores particulares eram obrigados a seguir o projeto camarário fornecido.

[144] Amaral, Keil, "Maleitas da arquitetura", *Revista Arquitectura*; Tostões, Ana [1997] *Os Verdes Anos na Arquitectura dos Anos 50*, FAUP Publicações

[145] Embora exclusivamente residencial no seu início, uma vez que a criação de lojas nos pisos térreos só se decide depois da morte de Duarte Pacheco, o Areeiro era mais do que uma praça no centro de um novo bairro: era a primeira grande praça da cidade nova. França, José Augusto [1991] *A arte em Portugal no século XX*, 1911-1961 (3ª edição), Lisboa, Bertrand, pp. 247

[146] Almeida, Pedro Vieira de; Fernandes, José Manuel "A arquitectura moderna", em AAVV [1986] *História da Arte em Portugal*, vol.14, Publicações Alfa, pp. 145

[147] Alegando que: "*Perdeu-se o sentido da beleza, supriu-se tudo que ordinariamente contribui para a sua valorização. Assim, a escultura, a pintura e cantarias, foram banidas e, no entanto, neste nível tínhamos atingido um alto nível artístico. Temos presentemente um grupo de escultores e pintores de grande valor – e nas artes menores, tais como a dos canteiros, temos também um grupo vindo das escolas de Mafra e da Batalha e que são dos melhores da Europa. No intuito de elevar o nível da nossa arquitectura citadina, é necessário, de futuro, exigir dos construtores a sua colaboração, pois assim lucraria a cidade e não se extinguiriam classes dignas da nossa admiração e protecção*". O vereador Vasco Regaleira sugerira então: "*Que, no sentido de elevar o nível da nossa arquitectura citadina, se proceda ao estudo da obrigatoriedade do emprego da escultura e pintura nas edificações de custo superior a 1.000.000$00*"; *Ata de reunião de Câmara* nº 104, de 15 de abril de 1946, pp.1 a 5. Embora da proposta não haja mais eco nas reuniões de câmara, a recomendação teria porventura consequências práticas no interior dos serviços camarários, então a braços com a construção dos edifícios das avenidas António Augusto Aguiar e Sidónio Pais.

[148] Existem muitas referências a essa obrigatoriedade, podendo haver no entanto uma confusão com o despacho de março de 1954, adiante comentado, ou com outras práticas de encomenda de obras de arte para edifícios públicos. Laranjeira Santos refere a existência de uma "lei" - "*uma coisa que todos nós sabemos, qualquer escultor sabe*" - estabelecendo 3% do custo total dos edifícios para obras de arte, "lei"esta que se aplicaria quer à construção privada de habitação em Lisboa, quer aos palácios da justiça. Soares Branco refere "*uma coisa que caiu em desuso, que era uma postura municipal que cada edifício público tinha de ter um x para obras de arte*" e relaciona-a com a construção de habitação particular em Lisboa: "*os construtores só tinham o edifício pronto quando estava tudo, quando aquela postura era cumprida, mas aquilo era um pró-forma*". Venâncio Neves, por seu turno, acredita que se trata de uma regra obrigatória e "*que ainda está em vigor (…) cada edifício que se faça tem o direito de 5% [para obras de arte]". Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de Fevereiro de 2006 [transcrição em anexo 1], pp.12,15; *Primeira conversa com o escultor Domingos Soares Branco*, 7 de Fevereiro de 2006 [transcrição em anexo 1 1], pp.16,18; *Conversa com o formador Venâncio Neves*, 17 de maio de 2006 [transcrição em anexo 1 1], pp.26,27

[149] Pereira, Nuno Teotónio, Fernandes, José Manuel (colab.) [1986] A arquitetura do Estado Novo, de 1926 a 1959, em *O Estado Novo - Das origens ao fim da autarcia*, pp.331

[150] Pontualmente agraciadas com prémios Valmor e Municipal de Arquitetura, as moradias que na década de 1940 absorvem e difundem também toda a imagética do regime, profusamente marcados os seus alçados pelos costumeiros detalhes arquitetónicos, integram frequentemente relevos ou painéis de azulejo, embora pouco visíveis a partir da rua. Por outro lado, sendo encomendada por particulares, a produção de moradias pôde escapar aos cânones oficiais, permitindo progressivamente incursões assumidas na linguagem moderna, e em que se chegam a ensaiar algumas das mais interessantes propostas de "síntese

das artes" entre nós. Aniello, Bárbara [2009] *A Casa da Rua de Alcolena, História, Mistério e Símbolo*, Fundação Calouste Gulbenkian, e-book

[151] "Catorze Anos de Política do Espírito", SNI, Apontamentos para uma exposição apresentados no SNI (Palácio Foz) em Janeiro de 1948

[152] Macedo, Diogo de [1948] "A Pintura e a Escultura nas Obras Públicas", em MOP [1948] *Quinze Anos de Obras Públicas 1932-1947*, por ocasião da Exposição de Obras Públicas, 1º Vol., pp.34

[153] Dionísio, Mário (?) [1946] *Catálogo da Primeira Exposição Geral de Artes Plásticas*. Prefácio

[154] No congresso tiveram protagonismo dois grupos de arquitetos modernos, a ODAM e as ICAT – Iniciativas Culturais Arte e Técnica - que congregaram cerca de trinta arquitetos de esquerda em torno da figura de Keil do Amaral e que tinham na revista *Arquitectura*, então adquirida, o seu órgão de informação. Ana Tostões refere, citando um depoimento do arquiteto Chorão Ramalho, que as ICAT eram constituídas por cerca de trinta arquitetos, Francisco Keil Amaral; João Guilherme Faria da Costa; João Simões; Miguel Jacobetty Rosa; Raúl Francisco Tojal; Adelino Alves Nunes; Celestino de Castro; Alberto José Pessoa; Hernani Gandra; Raul Chorão Ramalho; Pires Martins; Victor Palla; Bento d'Almeida; Manuel Arroyo Barreira; Cândido Palma de Melo; Francisco Conceição Silva; Francisco de Castro Rodrigues; Herculano Neves; Manuel Laginha; Manuel Coutinho Raposo; Couto Martins; José Huertas Lobo, em Tostões, Ana [1997] *Os Verdes Anos na Arquitectura dos Anos 50*, FAUP Publicações, pp. 24; Cf. Ribeiro, Ana Isabel [2008] "Relembrando o Congresso de 48", AAVV [1948]*1º Congresso Nacional de Arquitetura - Relatório da Comissão Executiva; Teses, Conclusões e Votos do Congresso* - edição fac-similada 2008, Ordem dos Arquitetos

[155] A pertinência da Carta de Atenas invocava-se em ambos os temas em debate, ora justificando a rejeição das imposições de uma arquitetura nacional, ora visando a solução do problema habitacional na sua dimensão arquitetónica e urbanística. Se a nova arquitetura se definia a partir do célebre Cinco pontos…, e se surgiam aqui e ali conceitos corbusianos como o "traçado regulador" , as metáforas do "paquete e do automóvel" e as "catedrais dos tempos modernos" , no plano do urbanismo colhiam uma vez mais as ideias de Le Corbusier, embora indiretamente, através das conclusões do CIAM 5, Paris, de 1937 , ou de textos do grupo Ascoral. A grande referência no domínio da habitação era a grande obra-manifesto de Le Corbusier, a Unidade de Habitação de Marselha, reunindo admiração geral.

[156] Relatório da Comissão Executiva; Teses, Conclusões e Votos do Congresso, pp. LXVI, XXXVII; Luís José Oliveira Martins, "A Arquitectura de hoje e as suas relações com o Urbanismo" e Viana Lima, "O problema português da habitação", em AAVV [1948]*1º Congresso Nacional de Arquitetura - Relatório da Comissão Executiva; Teses, Conclusões e Votos do Congresso*, pp 171 e 219

[157] Viana Lima, "O problema português da habitação", em AAVV [1948]*1º Congresso Nacional de Arquitetura - Relatório da Comissão Executiva; Teses, Conclusões e Votos do Congresso*, pp 218

[158] AAVV [1948]*1º Congresso Nacional de Arquitetura - Relatório da Comissão Executiva; Teses, Conclusões e Votos do Congresso*, pp. LXIII, LXIV

[159] Mário Bonito, "Tarefas do arquitecto", em AAVV [1948]*1º Congresso Nacional de Arquitetura - Relatório da Comissão Executiva; Teses, Conclusões e Votos do Congresso*, pp. 141

[160] AAVV [1948]*1º Congresso Nacional de Arquitetura - Relatório da Comissão Executiva; Teses, Conclusões e Votos do Congresso*, pp. LXV

[161] AAVV [1948]*1º Congresso Nacional de Arquitetura - Relatório da Comissão Executiva; Teses, Conclusões e Votos do Congresso*, pp. LXIV

[162] AAVV [1948]*1º Congresso Nacional de Arquitetura - Relatório da Comissão Executiva; Teses, Conclusões e Votos do Congresso*, pp. XLII

[163] "*A criança deve viver em perfeitas condições de higiene e de beleza, surpreendendo pela Arquitectura, entre outras, as mais belas lições de poder realizador, de ordem, de comunhão de esforços, de solidariedade humana, de colaboração, de tenacidade e de confiança no futuro*", Mário Bonito, "Tarefas do arquitecto", em AAVV [1948]*1º Congresso Nacional de Arquitetura - Relatório da Comissão Executiva; Teses, Conclusões e Votos do Congresso*, pp. 141

[164] AAVV [1948]*1º Congresso Nacional de Arquitetura - Relatório da Comissão Executiva; Teses, Conclusões e Votos do Congresso*, pp. LXV

[165] Mário Bonito, "Tarefas do arquitecto", em AAVV [1948]*1º Congresso Nacional de Arquitetura - Relatório da Comissão Executiva; Teses, Conclusões e Votos do Congresso*, pp. 137

[166] Os artistas participaram num jantar de confraternização na SNBA com os participantes do congresso a convite da Comissão Executiva – presidida por Cottinelli Telmo e composta por Paulo de Carvalho Cunha; Faria da Costa; Pardal Monteiro; Miguel Jacobetty, AAVV [1948] *1º Congresso Nacional de Arquitectura : relatório da comissão executiva, teses, conclusões e votos do congress* , Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, pp.XLV

[167] "*Chegou-se ao ponto de proibir que os futuros arquitectos visitem, nas suas aulas, os seus colegas pintores e escultores, ou que estes visitem os seus colegas arquitectos! Nada de contactos, de trocas de impressões sobre os respectivos trabalhos! Depois, isolados os cursos, isolam-se os alunos; não já por paredes e portas (…) mas por uma exacerbação do individualismo", Francisco Keil do Amaral, "A Formação dos Arquitectos", em AAVV [1948]1º Congresso Nacional de Arquitetura - Relatório da Comissão Executiva; Teses, Conclusões e Votos do Congresso*, pp. 77

[168] AAVV [1948]: *1º Congresso Nacional de Arquitectura : relatório da comissão executiva, teses, conclusões e votos do congress* , Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, pp. LX

[169] José-Augusto França afirma ser a reforma uma consequência inevitável do congresso, em José-Augusto França [1991], em *A arte em Portugal no século XX*, Bertrand, Lisboa, p.460

[170] A reforma do ensino artístico de 1950, só foi levada a cabo em 1957.Antes desta data, a escola oferecia os cursos *especiais* de arquitetura, pintura ou escultura, com a duração de 4 anos e *superiores*, com a duração de 5 anos. Depois de 1957 o curso de arquitetura passou a ter obrigatoriamente 6 anos de duração, ao passo que os cursos de pintura e escultura passaram a designar-se cursos *gerais* [4 anos] ou *complementares* [5 anos]. Decreto nº 21 662, de 12 de Setembro de 1932; Decreto nº 19760 de 20 de Maio de 1931 e Decreto nº 41363, de 14 de Novembro de 1957

[171] A 4ª resolução do congresso relativa à síntese das artes era precisamente: "*A compreensão mútua e a colaboração dos arquitectos, pintores e escultores deve ser desenvolvida por todos os meios e desde a escola. O congresso deseja sublinhar a importância, para o arquitecto, de estar perfeitamente ao corrente do movimento artístico contemporâneo*".

[172] Esta viragem é particularmente sensível no curso de pintura, cujos alunos, com o regulamento de 1957, passaram a estudar obrigatoriamente técnicas de Vitral e Mosaico (2º ano); de Cerâmica e Tapeçaria (3º ano) e de Pintura a Fresco (4º ano). Os alunos de escultura tinham também novas disciplinas tecnológicas, mas não era tão evidente a preparação para um eventual trabalho no suporte arquitetural. As disciplinas tecnológicas para os cursos de escultura compreendiam: Madeira e plásticos (2º ano); Cerâmica e Medalhística (3º ano) e Pedra e Metais (4º ano). Decreto nº 41363, de 14 de Novembro de 1957

[173] Como referia, ironicamente, Nikias Skapinakis em "Actualização do ensino de pintura e escultura : a reforma do ensino de Belas Artes", *Revista Arquitectura* nº61, Dezembro de 1957, p.42

[174] Os arquitetos professores da disciplina pertenciam, em termos administrativos, ao 1º Grupo, que incluía também as seguintes disciplinas "Arquitectura analítica"; "Composição de arquitectura", "Teoria e história da arquitectura". Decreto nº 41363, de 14 de Novembro de 1957. A disciplina tinha uma carga horária semanal de 4 horas, repartidas em duas aulas de 2 horas.

[175] Nikias Skapinakis, "Actualização do ensino de pintura e escultura : a reforma do ensino de Belas Artes", *Revista Arquitectura* nº61, Dezembro de 1957, p.42

[176] Como recorda Rogério Ribeiro, era "*uma cadeira sem grande sucesso*", ou, nas memórias de Carlos Antero Ferreira "*uma cadeira muito difícil de dar, de lecionar. Era complicada, muito complicada (...) Enfim, estas coisas nunca são bem aquilo que se pensa ou aquilo que se gostava que fossem*", *Conversa com o pintor Rogério Ribeiro*, 18 de Maio de 2006 [transcrita em anexo], pp. 36; *Conversa com o arquiteto Carlos Antero Ferreira*, 20 de Junho de 2006 [transcrita em anexo], pp. 54,55

[177] Retomando as palavras de Rogério Ribeiro "*Havia uma relação de geração, que me foi muito importante. O facto de a Escola ter a arquitetura integrada – e é muito mais bonito dizer Escola que Faculdade – e sobretudo foi muito mais bonita nessa altura. A relação dos arquitetos connosco deu muitos frutos... (sorriso) Inclusivamente para a vida profissional, porque nos trabalhos que eles tinham que realizar como exercícios de arquitetura, nós, os das artes, ensaiávamos introduzir um painelzinho pintado no projeto. A partir daí nasceram amizades, entendimentos, propósitos, conhecimentos que se concretizaram, em futuros trabalhos. (...) De facto, a escola [de Belas Artes] era um corpo reaccionário, profundamente reaccionário. O que a escola tinha de grande, de bom, eram, de facto, os colegas. Era uma geração que entrava e se conhecia entre si e criavam-se empatias*" *Conversa com o pintor Rogério Ribeiro*, 18 de Maio de 2006 [transcrita em anexo], pp. 30,36. Já nas palavras de Soares Branco "*Quer dizer, no fundo, nós conhecíamos os pintores, os escultores e os arquitetos e depois, mais tarde, trabalhávamos com eles, mas já tínhamos tido, já tínhamos tido convivência escolar em pé de igualdade*" *Primeira conversa com o escultor Domingos Soares Branco*, 7 de Fevereiro de 2006 [transcrita em anexo], pp.23. De acordo com o testemunho de Carlos Duarte "*Esse contacto, essa familiaridade tinha começado na Escola de Belas Artes de Lisboa, onde se formavam arquitetos e artistas plásticos. Nós tínhamos aulas em comum, aulas de desenho e outras e havia um convívio muito grande entre as pessoas dos dois sectores*", *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de Abril de 2007 [transcrita em anexo], pp.88

[178] Este convívio entre os alunos de arquitetura e das artes permaneceu aliás como traço identitário da escola, até à saída do curso de arquitetura (então já com o estatuto de faculdade) do velho edifício do convento, em 1994.

[179] A orientação política do evento não foi inicialmente notada, dada a neutralidade do espaço onde se realizavam, a SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes, que dera guarida a eventos tão díspares deste como a Exposição de Arquitetura do III Reich em 1941, por exemplo - e o seu carácter também comercial. Só a famosa rusga da policia política ocorrida na segunda edição e depois da denúncia o Diário da Manhã - "Frente Popular da arte ou a Unidade no pessimismo e na desordem"- desmascarou a iniciativa, revelando o posicionamento político dos participantes, muitos deles anteriores colaboradores do SPN/SNI. Na rusga, apreenderam-se quadros de Júlio Pomar, Avelino Cunhal, Maria Keil, Nuno Tavares e desenhos de Manuel Ribeiro de Pavia, submetendo-se a interrogatório muitos dos artistas participantes. Depois desse incidente passou a ser obrigatória uma censura prévia às obras expostas, fato que afastaria o grupo surrealista - Alexandre O'Neil, António Domingues, António Pedro, Cesariny de Vasconcelos, Fernando de Azevedo, João Moniz Pereira, José Augusto França e Vespeira - decisão tornada pública em comunicado divulgado na imprensa periódica em 2 de Maio de 1948. Mais tarde, em 1952, uma denúncia de Eduardo Malta leva a que a PIDE encerre a SNBA inviabilizando a realização da exposição. Silva, Raquel Henriques da [1995] "Sinais de Ruptura: "livres" e humoristas", em Pereira, Paulo (Dir.) *História da Arte Portuguesa*, vol.3, p.397

[180] *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de janeiro de 2007 [transcrição em anexo 1 1], pp. 75

[181] *Conversa com o pintor Rogério Ribeiro*, 18 de Maio de 2006 [transcrita em anexo], pp. 37,38

[182] "A IV Exposição Geral de Artes Plásticas", Revista *Arquitectura,* 2a série, n. 30 (Abril-Maio 1949), Lisboa, pp. 18-20

[183] Pintura, Escultura, Arquitetura e Desenho (incluindo aguarela e guache) mantiveram-se como núcleo disciplinar central das EGAP. A Gravura, incluída no apartado de Desenho aparece na 1ª, 4ª, 5ª e 6ª edições, passando a ser uma categoria autónoma a partir da 7ª edição e até ao fim, propondo sempre preços acessíveis. As Artes Decorativas aparecem na 3ª EGAP e mantêm-se até à última exposição, embora designadas na 8ª e 9ª exposições como "Cerâmica e Decoração". A Publicidade, Fotografia e Artes Gráficas só pontualmente marcaram presença (1ª, 2ª, 9ª e 10ª EGAPS)

[184] Júlio Pomar, "A Quinta Exposição Geral de Artes Plásticas", em Revista *Vértice*, nº81, Coimbra, Maio 1950

[185] Cândido Palma, "V Exposição Geral de Artes Plásticas", *Revista Arquitectura*, n. 35 (Agosto 1950), Lisboa, pp. 18-22

[186] *Conversa com o pintor Rogério Ribeiro*, 18 de Maio de 2006 [transcrita em anexo], pp. 37,38; *Conversa com o escultor Lagoa Henriques*, 10 de Julho de 2007 [transcrita em anexo], pp.123

[187] CF. Tostões, Ana [1997] *Os verdes anos na arquitetura portuguesa dos anos 50*, Porto, FAUP Publicações, pp.22,23

[188] Nas artes plásticas podem definir-se três grupos. O primeiro, composto por artistas de carreira sólida que servia de "*capa de proteção*" ao evento [Abel Manta, Abel Salazar, António Saúde, Falcão Trigoso, etc.]; outro, composto por neorrealistas ou, inicialmente, surrealistas da mesma geração [Alice Jorge, Júlio Pomar, Lima de Freitas, Maria Barreira, Mário Dionísio, Querubim Lapa, Rogério Ribeiro, Vasco Pereira da Conceição, e por "proximidade geracional" João Abel Manta, Joaquim Rodrigo, Jorge Vieira, José Farinha, Maria Keil, Rolando de Sá Nogueira, Victor Palla e Bento d'Almeida, etc.] e um último grupo, composto por elementos muito jovens, alguns alunos da ESBAL e que iniciaram as suas carreiras artísticas nas EGAP [António Alfredo, António Quadros, Bartolomeu Cid, José Santa-Bárbara, ou Francisco Relógio, etc.]. Ribeiro, Rogério [2005] "Ao lado dos outros vou crescendo", em Ribeiro, Rogério (Coord.) [2005] *Um tempo e um lugar – dos anos quarenta aos anos sessenta – dez exposições gerais de artes plásticas*, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, p.20. Embora a filiação no movimento moderno fosse um ponto em comum, também os arquitetos pertenciam a diferentes gerações. Muitos deles eram integrantes das referidas ICAT, grupo formado em 1946 em torno da figura de Keil Amaral.

[189] França, José Augusto [1991] *A arte em Portugal no século XX, 1911-1961* (3ª edição), Lisboa, Bertrand, p.358

[190] Na pintura neorrealista a questão temática é essencialmente centrada no ser humano e nas suas condições de vida, com intenção de denúncia social "*o artista é levado a reintegrar o homem como tema central da arte (…) [e] a focar em especial certos aspectos da vida, os quais na verdade nada têm a ver com as aparições decorativescas a que nos íamos habituando*", fazendo corresponder a um conteúdo necessariamente político,

uma expressão formal acessível a qualquer pessoa. Júlio Pomar, "A Quinta Exposição Geral de Artes Plásticas", em *Revista Vértice*, nº81, Coimbra, Maio 1950

[191] "*Ao contrário, porém, do que se julga uma tendência dominante e que, na verdade, o vai deixando de ser cada vez mais, as artes voltam a aproximar-se, a perder alguma coisa do seu exclusivismo, a viver de certo modo em função umas das outras, como expressões diferentes mas solidárias dum Homem que tem estado separado, incompleto, despedaçado e busca agora ansiosamente o caminho da sua integração. Como que se descobre de novo o valor da cooperação e da unidade*". Dionísio, Mário (?) [1946] *Catálogo da Primeira Exposição Geral de Artes Plásticas*. Prefácio

[192] "*… a tal ponto que a história do Neo-Realismo nas artes plásticas, em Portugal, é, numa boa parte, a história das Exposições Gerais de Artes Plásticas*" *Catálogo da Décima Exposição Geral de Artes Plásticas*. Prefácio

[193] A destruição dos murais realizados em 1946 por Júlio Pomar no Cinema Batalha, no Porto, justificada pela PVDE pelo seu conteúdo subversivo, foi apenas o exemplo mais conhecido dessa prática censória que conheceu outros episódios. Esta destruição motivou então vários protestos, entre os quais um telegrama em agosto de 1948 de um grupo de artistas plásticos do Porto à Junta de Educação Nacional manifestando o seu desacordo com aquela destruição. Processo nº49/714, Livro A-8, Ministério da Educação Nacional, Secretaria geral, Junta Nacional da Educação – Um interessante contraponto a esta situação pode encontrar-se nos murais para as gares marítimas de Alcântara [1943-1946] e da Rocha-Conde de Óbidos [1946-1948], projetadas pelo arquiteto Pardal Monteiro, e realizados por Almada Negreiros sensivelmente na mesma altura. Raros exemplos de arte integrada em edifícios públicos, estes murais transcendiam efetivamente as imediatas funções decorativas ou ilustrativas, preservando um sentido de adequação ao lugar e evidenciando linguagens autónomas, que atestam uma evolução estilística e formal. Ambos os conjuntos, embora distanciados ideológica e esteticamente do Neorrealismo e apelando ao imaginário português e à sua relação com o mito e com a história, foram também alvo de maquinações, chegando a ponderar-se a sua destruição por se demarcarem do projeto nacional que o regime favorecia. França, José Augusto [1991] A arte em Portugal no século XX, 1911-1961 (3ª edição), Lisboa, Bertrand, pp. 334; Azevedo, Fernando de [1984], "O Decorador", em Acciaiuoli, Margarida (coord.) [1984], *Almada Negreiros, 1893-1970* - Catálogo da exposição [20 de Julho a 14 de Outubro de 1984], Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna, Lisboa, s/p

[194] "*Na altura numa entrevista, disse que o meu sonho era muito mais do que pintura de cavalete: o meu sonho era pintar as paredes, era estar com as pessoas, muito mais que a prática de atelier, coisa que eu hoje penso e digo ao contrário… (risos)" Conversa com o pintor Rogério Ribeiro*, 18 de Maio de 2006 [transcrita em anexo], pp.32

[195] Veja-se por exemplo os artigos de Jorge Domingues no jornal *O Diabo*, de 30-01-1938 e de 13-02-1938

[196] Trata-se do famoso debate promovido pela *Maison de la Culture*, centro cultural ligado ao partido comunista francês, na primavera de 1936, no momento em que a Frente Popular presidia aos destinos do país e em que tomaram parte personalidades diversas como Jean Lurçat; Marcel Grommaire; Edouard Goerg; Louis Aragon; Kuss; Fernand Léger, Le Corbusier, Andre Lhote; Jean Labasque e Jean Cassou. Duas das sessões do debate foram imediatamente publicadas e novamente reeditadas em 1987. AAVV [1987] *La Querelle du Réalisme* ; Fauchereau, Serge (apres.) ; Diagonales, Éditions Cercle d'Art. O debate foi antecedido pelo inquérito "*Où va la peinture?*", publicado no jornal *Commune*, nº 21 e 22, Maio e junho de 1935, e ao qual responderam trinta pintores. O debate e o inquérito foram acompanhados em Portugal, publicando-se por exemplo, entre as várias respostas a este último, a de António Berni em *Sol Nascente*, 01-04-1939. "*O pintor deve sair para a rua, ser realista, monumental. A pintura deve colocar-se nos pontos estratégicos das grandes cidades (fachada principal, trazeiras e fachada lateral dos grandes edifícios) acessíveis às grandes massas dinâmicas dos tempos modernos; a pintura é a arte por excelência da sociedade do futuro*". A estas referências acresciam a Escola de Paris, que era dada a conhecer por exemplo, por Mário Dionísio; ou os pintores italianos, por Lima de Freitas.

[197] A obra de Portinari foi mostrada nas exposições de arquitetura brasileira, e também objeto de vários artigos – por exemplo Joaquim Namorado, "Candido Portinari - Paris 1946", *Vértice*, Janeiro 1947, nº43, vol III, ou Mário Dionísio, "Um novo mural de Portinari", em *Vértice*, Outubro de 1949, nº 74, vol. VIII – e inclusivamente de um livro – Mário Dionísio [1963] *Portinari*, Artis, imp. Lisboa

[198] "*...era uma frente que existia, servindo-se das artes plásticas para impor ideias políticas. Bastava dizer que seguíamos, de uma maneira geral, os muralistas mexicanos e o socialismo que estava surgindo na América. A chamada pintura socialista, que depois passa pelo Brasil, com o Portinari e então instala-se na União Soviética, mas já no período do Estaline, que é a destruição da arte moderna, que tinha sido de um vanguardismo extraordinário*", *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de janeiro de 2007 [transcrição em anexo 1 1], pp.84

[199] Jean Lurçat, o "mago da lã", era o artista de referência na tapeçaria moderna. É Mário Dionísio quem o divulga em Portugal nos artigos intitulados "Encontros de Paris" e publicados na revista *Vértice*.

[200] O SNI, interessado com outros propósitos nas artes decorativas, foi também um grande divulgador da tapeçaria. A exposição "As Tapeçarias Francesas da Idade Média ao Presente" organizada pelo SNI em 1952 trouxe a Portugal vários especialistas franceses que então tomaram conhecimento das obras realizadas na Manufatura de Portalegre, através da visita a uma exposição com obras recentes de Guilherme Camarinha oportunamente realizada em simultâneo. Não apenas se deu projeção internacional à fábrica de Portalegre - abrindo portas à realização de obras de artistas como Le Corbusier ou o próprio Jean Lurçat – como se deu mote à escolha da tapeçaria para "decorar" edifícios públicos a partir das décadas de 1950 e 1960 em Portugal, opção que terá decorrido da visita do próprio Salazar à exposição.

[201] *Catálogo da Décima Exposição Geral de Artes Plásticas,* Prefácio

[202] A primeira tapeçaria artística moderna, *Diana*, de João Tavares, tinha surgido em 1948. No ano seguinte expunham simultaneamente no Primeiro Salão de Artes Decorativas do SNI Guilherme Camarinha e Renato Torres, e na 4ª EGAP Júlio Pomar, Maria Keil e Lima de Freitas, com as obras *Bela Aurora*; *O pescador* e *Alentejo*, respetivamente. Seriam ainda apresentadas "carpetes" na 8ª e 10ª EGAP

[203] Maria Barreira e Vasco da Conceição, "Entrevista com os escultores Maria Barreira e Vasco da Conceição", em *Revista Arquitectura*, nº47, Junho de 1953

[204] A propósito do 1º Congresso Nacional de Arquitetura Pedro Vieira de Almeida critica duramente a falta de posicionamento político dos arquitetos comparando-os aos artistas. "*Como é possível que, pretendendo constituir-se como companheiros de jornada de poetas e pintores neo-realistas, aos quais os ligavam laços de amizade e afinidades de vária ordem que cimentavam o companheirismo ativo das exposições gerais de artes plásticas, nada tenha tocado, ao de leve que seja, a generalidade dos arquitetos nacionais?"* Almeida, Pedro Vieira de; Fernandes, José Manuel "A arquitectura moderna", em AAVV [1986] *História da Arte em Portugal*, vol.14, Publicações Alfa, pp. 142

[205] Huertas Lobo "Segunda Exposição Geral de Artes Plásticas", em Revista *Vértice*, maio de 1947, nº 46, vol. IV, p. 62

[206] Podem apontar-se alguns projetos de habitação social – blocos de habitações mínimas, casas para operários – de João Simões, Francisco Castro Rodrigues e Maurício Trindade Chagas, expostas respectivamente na 1ª, 2ª e 3ª EGAP; de equipamentos de assistência às áreas residenciais, como um projeto de escola primária de Manuel Coutinho Raposo e o Centro Comercial para o Bairro da Ajuda, de Raul Chorão Ramalho, respetivamente na 4ª e na 6ª EGAP e de prédios de rendimento, como o "*bloco de residências para a avenida dos EUA*", de João Simões e Huertas Lobo, na 3ª EGAP. Desconhece-se se este último projeto corresponde a um outro, de João Simões, Castro Rodrigues, José Huertas Lobo, Celestino de Castro e Hernâni Gandra, não realizado, e publicado em Revista *Arquitectura*, 2ª Série, nº 50-51, Novembro-Dezembro de 1953

[207] *Conversa com o pintor Rogério Ribeiro*, 18 de Maio de 2006 [transcrita em anexo], pp. 38

[208] Marques, Inês Andrade [2009] "Convidando amigos – a importância das redes sociais e de conhecimento na colaboração entre arquitetos e artistas", *On the W@terfront, Arte publica nas ditaduras, Portugal ¿síntese das artes?*, Nº14, Dezembro, ISSN 1139 7365

[209] *Conversa com o pintor Rogério Ribeiro*, 18 de maio de 2006 [transcrita em anexo], pp.31

[210] *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de janeiro de 2007 [transcrição em anexo 1 1], pp.84

[211] *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de Abril de 2007 [transcrição em anexo 1 1], pp. 95

[212] "A propósito da X Exposição Geral de Artes Plásticas – Arquitectos, pintores e escultores procuram resolver em conjunto problemas que lhes são comuns", em *Diário de Lisboa*, de 6 de Julho 1956; esta entrevista é também transcrita em *Vértice – Revista de cultura e arte,* Vol. XVI, nº153 (Jun. 1956), p.314. CF. Matos, Lúcia Almeida [2007] *Escultura em Portugal no século XX (1910-1969)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, Col. Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, pp.395

[213] A existência desta petição, cujo processo administrativo - Processo nº 5446/954 - foi posteriormente consultado no Arquivo Intermédio pela autora desta tese, foi divulgada em Agarez, Ricardo Costa [2003] *Arquitectura de habitação multifamiliar, Lisboa anos 1950*, Tese de Mestrado, [orient. Margarida Acciaiuoli de Brito] Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, pp. 212 e seg. Este trabalho académico foi recentemente publicado Agarez, Ricardo Costa [2009], *O moderno revisitado – Habitação multifamiliar em Lisboa nos anos de 1950*, Ed. CML, Col. Lisboa: arquitectura e urbanismo, pp.208-211

[214] A petição terá sido redigida em Outubro de 1953, um mês depois da realização do congresso da UIA e era efetivamente acompanhada de cartas de recomendação da SNBA e do SNA, datadas de 20-01-1954 e de 28-01-1954, respetivamente. Processo nº 5446/954, Arquivo Municipal Intermédio, CML, fls. 1 a 10

[215] *Conversa com o arquiteto Nuno Teotónio Pereira*, 6 de Dezembro de 2006 [transcrição em anexo 1 1], pp.67,68; *Conversa com o pintor Rogério Ribeiro*, 18 de maio de 2006 [transcrita em anexo], pp.27; *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de janeiro de 2007 [transcrição em anexo 1 1], pp.74,84; *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de Abril de 2007 [transcrita em anexo], pp.91

[216] A percentagem proposta era a de 2% para obras até 2 000 contos; em obras que excedessem esse valor, até 5 000 contos propunha-se destinar 2% sobre os 2 000 contos, e mais 1% sobre o excedente dos 2 000 contos; para obras de valor superior a 5 000 contos somar-se-ia mais 0,5% sobre o excedente dos 5 000 contos.

[216] Processo nº 5446/954, Arquivo Municipal Intermédio, CML, fls. 3 V

[217] Processo nº 5446/954, Arquivo Municipal Intermédio, CML, fls. 3 V

[218] Na opinião de Nuno Teotónio Pereira, o despacho aplicava-se em projetos "*sobretudo de habitação*", *Conversa com o arquiteto Nuno Teotónio Pereira*, 6 de Dezembro de 2006 [transcrição em anexo 1 1], pp.59

[219] Dionísio, Mário [1953] "A Morada do Homem", revista *Arquitetura* nº50-51, novembro-dezembro de 1953. Neste número, realizado enquanto decorria muito provavelmente a recolha de assinaturas para a petição, eram publicados artigos sobre a Unidade de Habitação de Marselha, de Le Corbusier, sobre o Centro Urbano Presidente Juárez, um complexo residencial dos arquitetos Mário Pani e Salvador Ortega Flores, com largas intervenções artísticas do pintor Carlos Mérida.

[220] Agarez, Ricardo [2009] *O moderno revisitado – Habitação multifamiliar em Lisboa nos anos de 1950*, Ed. CML, Col. Lisboa: arquitectura e urbanismo, pp.208

[221] Processo nº 5446/954, Arquivo Municipal Intermédio, CML, fls. 1V

[222] Os signatários do pedido constituíam um grupo extremamente heterogéneo, englobando personalidades tão díspares como Leopoldo de Almeida ou José Dias Coelho.

[223] Parecer do Engenheiro Chefe da DSUO – 1ª Rep., Eng. Alfredo S. Barata da Rocha, Processo nº 5446/954, Arquivo Municipal Intermédio, CML, fls. 11,12

[224] Despacho do presidente da CML Álvaro Salvação Barreto, de 20 de março de 1954, Processo nº 5446/954, Arquivo Municipal Intermédio, CML, fls. 12

[225] Estas intervenções eram financiadas pela DSCC – Direcção de Serviços Centrais e Culturais da CML. Veja-se Elias, Helena [2006], *Arte Pública e Instituições do Estado Novo – Arte Pública das Administrações Central e Local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)*, Universidade de Barcelona, Faculdade de Belas Artes, Departamento de Escultura

[226] O início de encomenda sistemática de "motivos decorativos" em 1954 marca uma clivagem na prática de encomenda de arte pública do Município lisboeta, também corroborada pela leitura feita por Helena Elias com base na análise das despesas efetuadas ao longo dos anos com esta produção artística específica. Dentro do período estudado, a autora considera dois momentos: 1945-1953, em que predominam as "Estátuas para Jardins" encomendadas pela Acção Cultural; e 1954-1960, em que predomina a encomenda de "motivos decorativos" para edifícios construidos ou reformulados pela DSUO. Ver Elias, Helena [2006] *Arte pública e instituições do Estado Novo - 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 [orient. Antoni Remesar] Espaço Público e Regeneração Urbana - Arte e Sociedade, Universidade de Barcelona, pp. 171; 218; 226; 227; 325

[227] *Conversa com o pintor Rogério Ribeiro*, 18 de Maio de 2006 [transcrita em anexo], pp. 35

[228] O MRAR, protagonizado por católicos progresisstas é considerado por Ana Tostões como alternativa às *Gerais* de Artes Plásticas. Organizado em torno da figura do padre-arquiteto João de Almeida, tem um primeiro momento de afirmação com a *Exposição de Arquitetura Religiosa Contemporânea* na galeria S. Nicolau em 1953, exposição montada pelos arquitetos Henrique Albino, Nuno Teotónio Pereira, João Braula Reis, Josão Rebelo, António Freitas Leal, e Maia Santos com a colaboração da secção da JUC - Juventude Universitária Católica da ESBAL. Tostões, Ana [1997] *Os verdes anos na arquitetura portuguesa dos anos 50*, Porto, FAUP Publicações, pp 31,32. O movimento tem grande protagonismo na década de 1950. No entanto, em 1961, momento de eleição de novos corpos gerentes do MRAR, Nuno Teotónio Pereira lamentava "*uma certa apatia que se tem criado à volta do MRAR, a falta de elementos das camadas mais novas, mesmo certos sintomas de desunião*". Elegiam-se então para a direção do movimento, o próprio arquiteto Nuno Teotónio Pereira, o pintor José Escada, o arquiteto António Freitas Leal, o arquiteto Sebastião

Formosinho Sanchez, e integravam aquele coletivo os arquitetos Maria do Carmo Matos e Erich Corsepius. *Movimento de Renovação da Arte Religiosa*, Boletim, 2º Série, nº1, junho de 1961

[229] Esta prática conduziu ao surgimento de pequenas obras de arte em zonas periférias relativamente ao tipo de encomenda em vigor anteriormente no Município. CF. Elias, Helena [2006] *Arte pública e instituições do Estado Novo - 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 [orient. Antoni Remesar] Espaço Público e Regeneração Urbana - Arte e Sociedade, Universidade de Barcelona, pp.222

[230] Na referida modalidade da venda de terreno municipal com projeto aprovado para a construção particular

[231] "*Sabe, é que, vamos lá ver: a Câmara Municipal é sempre um espaço onde existem pessoas com diversas tendências, não é? Não há um domínio absoluto do que se faz, nunca houve, nem nessa altura. Havia uma secção de arquitetos que, por sua vez, faziam esses contactos com arquitetos exteriores à Câmara Municipal, porque eles nem eram funcionários da Câmara Municipal. Eram muitas escolas e encomendaram-se a arquitetos novos…*" *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de janeiro de 2007 [transcrição em anexo 1 1], pp. 76 Também José Augusto França, em conversa informal não transcrita, é de opinião que eram "*os artistas e arquitectos da oposição não queriam [colaborar com o regime]. Se fossemos bater à porta do regime tinhamos entrado todos, mas nós próprios virámos as costas. Por exemplo ao SNI ninguém concorria. Tomaram eles que os artistas de qualidade aparecessem...*" *Conversa telefónica com o historiador de arte José-Augusto França*, em 16 de fevereiro de 2009

[232] Também referido em Agarez, Ricardo Costa [2009], *O moderno revisitado – Habitação multifamiliar em Lisboa nos anos de 1950*, Ed. CML, Col.Lisboa: arquitectura e urbanismo, pp.42-44. Registado primeiramente na *Acta de reunião de Câmara* nº191 de 20 de Novembro de 1952, pp.5,6. O debate prosseguiu nas reuniões de Câmara nº192 de 18 e 29 de Dezembro de 1952; nº193 de 23 de Janeiro de 1953 e nº194 de 19 de Fevereiro de 1953

[233] Desde Abril de 1949 que eram estas as duas direções de serviços a apreciar os projetos. Anteriormente a essa data as repartições de Arquitetura, de Edificações Urbanas e a Comissão Permanente de Vistorias estavam integradas na DSUO. Anais do Município de 1949

[234] Incomodado com o aspeto exterior da construção particular, é o vereador Aníbal David lançava o debate em Novembro de 1952. Se as críticas iniciais se direcionavam para as "*gaiolas de uma aparência pobríssima sem qualquer nota de arte*", "*dum mau gosto que chega a parecer provocação, as quais surgem como cogumelos quase diariamente*" - *Ata de reunião de Câmara* nº191 de 20 de Novembro de 1952, pp.5,6 - no decurso do debate, que prosseguiria nas quatro reuniões seguintes, o mesmo vereador acabaria por revelar como verdadeiro alvo das suas acusações "*os irreverentes que, possuídos de ideias importadas, pretendem impor novos conceitos a que chamam modernismo*", ou "*…há que reprimir os abusos (…) dos modernistas que com as suas concepções ultra-funcionais concebem uns cubos que não se sabe se são prédios habitacionais, fábricas ou garagens*", Ata *de reunião de Câmara nº192* de 18 e 29 de Dezembro de 1952, pp.3

[235] A mesma situação se verificara antes, com o arquiteto Paulino Montez, vereador entre 1935-1937 e com o arquiteto Raul Lino, vereador entre 1942-1945

[236] Através da criação de comissões de estética citadina, ou da definição de regras relativas à estética do edificado, a inserir no RGCU *Acta de reunião de Câmara* nº118, de 22 de Maio de 1947 e nº 104 de 15 de Abril de 1946, pp.1,2 e 5, respetivamente. Enquanto o presidente Salvação Barreto parece ter usado sempre da polidez discursiva conveniente aos registos oficiais para exprimir delicadamente a sua discordância, mais tarde, no mandato de França Borges, as ideias de Vasco Regaleira – designadamente a criação de um Conselho de Estética Citadina, ou o reforço das competências da CMAA para sancionar eventuais recusas de projetos de arquitetura "*por razões de ordem estética*" – teriam acolhimento favorável. *Acta de reunião de Câmara* nº285 de 20 de Janeiro de 1960 e *Acta de reunião de Câmara* nº278, de 20 de Agosto de 1959, respetivamente.

[237] Acta de reunião de Câmara nº192 de 18 e 29 de Dezembro de 1952, pp.2

[238] Do referido grupo faria parte Gaston Bardet, urbanista da escola de Faria da Costa. Outros elementos referidos por Vasco Regaleira eram André Siegfried, George Duhamel, De la Noe. Acta de reunião de Câmara nº192 de 18 e 29 de Dezembro de 1952, pp.2

[239] Além do presidente tenente-coronel Álvaro Salvação Barreto, da vereação faziam parte: Alberto de Sousa Rego; Américo Cortês Pinto; Américo Simões Serrano; Aníbal David; Artur de Oliveira Ramos; Emílio Aquiles Monteverde; Mário de Albuquerque; João Ortigão Ramos; Pedro Correia Marques; António Augusto dos Santos, Vasco d'Orey e Vasco Regaleira. O que ficou registado deste debate nas actas, apenas compendia o registo das intervenções dos vereadores Aníbal David; Vasco Regaleira; João Ortigão Ramos; Américo Cortês Pinto e Artur de Oliveira Ramos

[240] Problema exposto pelo vereador Aníbal David, ver actas de reunião de Câmara nº191 de 20 de Novembro de 1952, pp.5 e nº192 de 18 e 29 de Dezembro de 1952, pp.37

[241] Depoimentos de Aníbal David, em actas de reunião de Câmara nº191 de 20 de Novembro de 1952, pp.33; e nº192 de 18 e 29 de Dezembro de 1952, pp. 38, e ainda, nesta última, a intervenção do vereador Ortigão Ramos, pp.33

[242] Entre 10 de Janeiro e 5 de Fevereiro de 1953 responderam ao inquérito os arquitetos Raul Lino; Cristino da Silva; Jorge Bermudes; Pardal Monteiro; Keil do Amaral; Carlos Ramos; os pintores Eduardo Malta; João Reis; Cândido Costa Pinto; Almada Negreiros; os escultores Diogo de Macedo; António Duarte; Martins Correia – que aliás defendia a integração da escultura e da pintura, como "colaboração ajustada a um melhor ambiente arquitetónico nacional"; Álvaro de Brée e ainda Leitão de Barros, jornalista e cineasta, e Mário de Oliveira, crítico de arte e colaborador do jornal.

[243] Keil do Amaral, por exemplo, sentiu necessidade de se demarcar do seu testemunho.

[244] *Ata de reunião de Câmara* nº194 de 19 de Fevereiro de 1953, pp. 26

[245] Revista *Arquitectura* nº 47, de Junho de 1953, pp.3

[246] "*Mais uma vez: a virtude parece não dever estar em qualquer destas atitudes extremas: ou tudo recusar, ou tudo aceitar – e, ao contrário: deve ela depender da certeza de que presidiu à elaboração do projecto prévio, o criterioso estudo das condições geográficas e económicas, para a melhor utilização dos materiais, dos costumes e aspirações da população*" *Acta de reunião de Câmara* nº194 de 19 de Fevereiro de 1953, pp. 27

[247] *Ata de reunião de Câmara* nº194 de 19 de Fevereiro de 1953, pp. 32

[248] "*…a missão de velar pela defesa da estética da urbanização, não deve, em geral, exercer-se para além de uma mera fiscalização técnica esclarecida. A falta de gosto ou de escala ou de monumentalidade, que parece ter fundamento em causas históricas, não pode ser suprida pelo serviço público, até mesmo porque não é seguro que o bom-gosto tenha assento obrigatório dos departamentos municipais*"; *Ata de reunião de Câmara* nº194 de 19 de Fevereiro de 1953, pp. 31,32

[249] Neste sentido tinham também sido apresentadas "representações" dirigidas à presidência da Câmara pelos arquitetos portugueses e pelo SNA – Sindicato Nacional de Arquitetura, que foram estudadas pelos serviços municipais pelos vereadores. *Ata de reunião de Câmara nº192* de 18 e 29 de Dezembro de 1952, pp.39. E terá sido porventura em consequência daquele debate e destas "representações" que, seis meses mais tarde, o presidente Salvação Barreto reforçava por despacho a determinação de apenas confiar a arquitetos, e a mais nenhum outro profissional, a execução dos projetos de arquitetura a vender com lotes municipais. Vejam-se os despachos do presidente da câmara, Álvaro Salvação Barreto, de 25 de Junho de 1953, (*Diário Municipal nº5457*, de 25 de Julho de 1953) e de 6 de Março de 1955 (*Diário Municipal nº6299*, de 10 de Abril de 1956) relativos às *Normas a observar na apresentação, apreciação e entrega de projectos a alienar simultaneamente com os lotes de terreno municipal a que se referem*. Esta prática, que não era de todo novidade - *Condições gerais das alienações de terrenos municipais destinados a construções*, em Regulamento Geral da Construção Urbana – 1948, pp. 320. Carlos Nunes da Silva refere já a venda de lotes com projeto de arquitetura e consequente fiscalização no tempo de Duarte Pacheco. *Política Urbana em Lisboa*, pp.103 - passava no entanto a ser definitivamente regulamentada, causando viva polémica com a ordem dos engenheiros, que se sentiu lesada e inclusivamente interpôs recurso, sem êxito, no Supremo Tribunal Administrativo. Veja-se *Acórdão proferido pelo Supremo Tribunal Administrativo no recurso interposto pela Ordem dos Engenheiros e recorridos a CML e o SNA*, publicado em *Diário do Governo nº 230*, de 28 de Setembro de 1956. O Supremo Tribunal Administrativo não deu provimento ao recurso por considerar que não se proibia os engenheiros de projetar, mas sim o de o fazer em lotes de terreno municipal.

[250] Estes arquitetos seriam doravante designados pelo presidente e formalmente convidados pela DSUO, que acompanharia, juntamente com a DSSEU, a execução dos projetos.

[251] *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de janeiro de 2007 [transcrição em anexo 1 1], pp.82

[252] *Conversa com o pintor Rogério Ribeiro*, 18 de maio de 2006 [transcrição em anexo 1], pp.33

[253] *Processos de obra* nº 10923; 11084

[254] *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de janeiro de 2007 [transcrição em anexo 1], pp.78

[255] Estes primeiros azulejos, de padrão geométrico, foram pintados manualmente pelos operários e constituíram um importante momento de aprendizagem para Querubim Lapa. *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de janeiro de 2007 [transcrição em anexo 1], pp.78-80

[256] A fábrica Viúva Lamego cedia generosamente ateliês aos artistas dentro das suas instalações, onde tomavam contacto direto com os procedimentos técnicos e aprendiam diretamente com os operários.

[257] *Processo de obra* nº 1135

[258] *Revista Arquitectura*, 2ª Série, nº 53, Novembro-Dezembro de 1954; Em 1968 a Comissão Municipal de Arte e Arqueologia apreciou o "assunto" das estátuas para as dez pracetas da Avenida dos Estados Unidos da América, *Anais do Município de 1968*, pp.121

[259] Ana Tostões [1997], *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*, FAUP Publicações, pp.296

[260] *Processo de obra* nº 17623

[261] De Almada Negreiros, Frederico George, Jorge Vieira, José Escada e Manuel Gargaleiro

[262] "*Olhe, isto tudo começou no bloco das Águas Livres. Foi a primeira obra. Quer dizer, sim, foi a primeira obra de habitação com obras de arte. E, então, o que é que aconteceu? Aconteceram várias coisas. Primeiro, é que o edifício das Águas Livres é um edifício de prestígio, como se diria agora. De prestígio, enfim, com rendas altas para a classe mais alta, etc. E, portanto calhava muito bem fazer ali obras de arte, mas isso, também, porque nós tínhamos sido colegas de artistas na nossa formação académica. A escola de Belas Artes tinha [cursos de] arquitetura, pintura e escultura, e portanto, nós éramos amigos, tínhamos estes colegas artistas, e então tínhamos essa facilidade de contacto. Gostávamos de ter a colaboração deles no nosso trabalho. E então foi uma obra inaugural para esse efeito, a das Águas Livres, e eu fiquei sempre muito agarrado àquela ideia de não dispensar as obras de artistas na arquitetura*", *Conversa com o arquiteto Nuno Teotónio Pereira*, 6 de Dezembro de 2006 [transcrição em anexo 1], pp.62,63

[263] Agarez, Ricardo Costa [2009], *O moderno revisitado – Habitação multifamiliar em Lisboa nos anos de 1950*, Ed. CML, Col.Lisboa: arquitectura e urbanismo, pp.208

[264] Antecedido de estudos realizados pelo arquiteto Alberto Pessoa em 1947 (plano geral de ocupação dos terrenos) e em 1950 (plano parcial da zona e anteprojetos tipo das edificações).“Avenida Infante Santo - troço entre a rua de Santana à Lapa e o antigo aqueduto”, *Revista Binário nº*2, maio de 1958, pp.10-23. O projeto seria alterado, abdicando-se de um previsto mercado de levante a norte e acrescentando um outro bloco, exteriormente idêntico aos restantes, e concluído em 1962. *Revista Binário nº50*, novembro de 1962, pp.745-750

[265] “Avenida Infante Santo - troço entre a rua de Santana à Lapa e o antigo aqueduto”, *Revista Binário nº*2, maio de 1958, pp.10

[266] Memória descritiva do projeto de arquitetura, 4 de janeiro de 1954, *Processo de obra nº 53578*, fls.52,53

[267] Todos os artistas e arquitetos envolvidos neste projeto - excetuando Jorge Vieira - foram signatários da petição. Por outro lado, todos eles - excetuando Jorge Vieira; Lagoa Henriques; Carlos Botelho e Alberto Pessoa - participaram na 7ª EGAP. Apenas Alberto José Pessoa participou no congresso da UIA.

[268] *Conversa com o escultor Lagoa Henriques*, 10 de Julho de 2007 [transcrita em anexo], pp.122

[269] "*Sob a proposta dos arquitectos foram convidados a realizar esculturas para o lote nº1 e nº 5, os escultores Jorge Vieira e Lagoa Henriques (...) Para o revestimento dos muros de suporte das escadas de ligação da avenida aos lotes 2,3,4,e 5 foram convidados também sob proposta dos arquitetos, para executar painéis de azulejos policromados, os pintores Júlio Pomar, Carlos Botelho, Maria Keil e Sá Nogueira*", “Avenida Infante Santo - troço entre a rua de Santana à Lapa e o antigo aqueduto”, *Revista Binário* nº2, maio de 1958, pp.10-23

[270] Ricardo Agarez refere o processo privativo relativo a este projeto: PP 165/57 da DMPGU em Agarez, Ricardo Costa [2009], *O moderno revisitado – Habitação multifamiliar em Lisboa nos anos de 1950*, Ed. CML, Col.Lisboa: arquitectura e urbanismo, pp.212

[271] As propostas individualmente apresentadas à CML, reportam-se explicitamente ao despacho do presidente da câmara de março de 1954, exarado no processo nº 5446/954. Referem ainda um outro despacho “*exarado no ofício 6981/1/0/54*”, documento não localizado nesta investigação.

[272] Apenas o de Lagoa Henriques foi posterior. Contrato de execução de escultura para ser colocada na fachada do prédio do lote nº 1 da Avenida Infante Santo em Lisboa, de acordo com o projecto de autoria dos arquitectos Alberto Pessoa, Hernâni Gandra, João Abel Manta, com Jorge Ricardo da Conceição Vieira, *Livro de Notas nº 177 A*, fls 64 a 65, a 10 de agosto de 1955; Contrato de execução de um painel decorativo em azulejo policromado com a área total de 107, 50 m2 para fundo da escada pública do lote nº 5 da Avenida Infante Santo, obra projectada pelos arquitectos Alberto Pessoa, Hernâni Gandra, João Abel Manta, com Rolando Augusto Bebiano Victorino Dantas Pereira de Sá Nogueira, *Livro de Notas nº 190 A*, fls. 43 a 46, a 6 de agosto de 1956; Contrato de execução de um painel decorativo em azulejo policromado com a área total de 110 m2 para fundo da escada pública do lote nº 3 da Avenida Infante Santo, obra projectada pelos arquitectos Alberto Pessoa, Hernâni Gandra, João Abel Manta, com Carlos António Teixeira Bastos Nunes Botelho, *Livro de Notas nº 190 A*, 59V a 62, a 9 de agosto de 1956; Contrato de execução de um painel decorativo em azulejo policromado com a área total de 112, 50 m2 para fundo da escada pública do lote nº 4 da Avenida Infante Santo, obra projectada pelos arquitectos Alberto Pessoa, Hernâni Gandra, João Abel Manta, com Júlio Artur da Silva Pomar, *Livro de Notas nº 190 A*, fls. 65 a 67V, a 11 de agosto de 1956; Contrato de execução de um painel decorativo em azulejo policromado com a área total de 114 m2 para

fundo da escada pública do lote nº 2 da Avenida Infante Santo, obra projectada pelos arquitectos Alberto Pessoa, Hernâni Gandra, João Abel Manta, com Maria Keil do Amaral, *Livro de Notas nº 191 A*, fls. 12V-14V, a 20 de agosto de 1956; Contrato de execução de escultura incluindo passagem ao material definitivo (bronze com patine de prata) sendo na sua maior dimensão cerca de dois metros para ser colocada na fachada do prédio do lote nº 5 da Avenida Infante Santo em Lisboa, de acordo com o projecto de autoria dos arquitectos Alberto Pessoa, Hernâni Gandra, João Abel Manta, com António Augusto Lagoa Henriques, *Livro de Notas nº 193 A*, fls. 9 a 11, a 6 de outubro de 1956. Foram pagas por cada uma das esculturas cem mil escudos, e um valor ligeiramente inferior por cada um dos painéis de azulejo.

[273] Como será corrente em encomendas posteriores, fazia parte do contrato alguns passos já aqui estabelecidos, como a apresentação de uma maquete para aprovação, ou de um modelo em tamanho definitivo no caso das esculturas.

[274] *Conversa com o escultor Lagoa Henriques*, 10 de Julho de 2007 [transcrita em anexo], pp.117

[275] *"Recordo-me de ter apresentado uns desenhos ao João Abel e ao Alberto José Pessoa. Fui lá, ao arquiteto. (...) Eram os passos do trabalho, percebes tu?"; "No entanto foi interessante, porque no meu caso, agora penso que foi o Alberto José Pessoa que me disse: 'Ó Lagoa Henriques, eu estava a pensar, talvez seja interessante fazer um cavalo ou coisa assim' e eu disse: 'Ó Alberto, eu, segundo a minha leitura, acho que isso está certíssimo embora os cavalos continuem a existir (… ...) Ainda há uma caleche e tal, mas acho (... ...) que os cavalos de hoje em dia – e é preciso remontar isso para a época em que eu fiz isso – são no fim de contas os ciclistas. Porque é um transporte individual em que o transporte não é um animal, é já uma máquina, mas que tem, digamos, a sua beleza. E eu proponho fazer, realmente, um ciclista. Neste caso até é uma rapariga. Eles disseram que: 'Sim senhor, vou falar com o João Abel'. Falaram e eles aceitaram perfeitamente a minha proposta*". *Conversa com o escultor Lagoa Henriques*, 10 de Julho de 2007 [transcrita em anexo], pp.118, 116

[276] *Conversa com o escultor Lagoa Henriques*, 10 de Julho de 2007 [transcrita em anexo], pp.120, 122

[277] "*Tive de apresentar essa maqueta à Câmara. Eu fiz em barro, passei a gesso e depois mandei fundir em bronze. A apresentação final foi em bronze*". *Conversa com o escultor Lagoa Henriques*, 10 de Julho de 2007 [transcrita em anexo], pp.118

[278] *Conversa com o escultor Lagoa Henriques*, 10 de Julho de 2007 [transcrita em anexo], pp.121

[279] CF Elias, Helena [2006] *Arte pública e instituições do Estado Novo - 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 [orient. Antoni Remesar] Espaço Público e Regeneração Urbana - Arte e Sociedade, Universidade de Barcelona, pp. 223,224

[280] Os subsídios do MOP, ao abrigo do Plano dos Centenários foram, para a primeira fase de construção, de 57 contos por sala de aula, tendo sido elevados para 85 contos, para as seguintes fases de construção. O Estado seria reembolsado em 50 % daquelas quantias através de 20 anuidades, tal como estipulado no Plano dos Centenários [Diário do Governo n°174, I Série, 29 de Julho de 1941, Decreto-lei n°1969, de 20 de Maio de 1938; Decreto-lei n°35769 - Diário do Governo, n°167, I Série, 27 de Julho de 1946], em Revista Municipal nº66, 1955, pp.63

[281] Lançava-se agora o Plano de Educação Popular de 1952, com a subsequente Campanha Nacional de Educação de Adultos e os Cursos de Educação Popular. Em 1950 tinham sido publicadas estatísticas pela UNESCO que colocava Portugal no último lugar da Europa em matéria de analfabetismo, com cerca 44% de analfabetos. Ver Nóvoa, António (1996), "Ensino Primário" in Rosas, Fernando, Brito, J. M. Brandão [dir.] *Dicionário do Estado Novo*. Venda Nova: Bertrand Editora, pp.304. Pelo Censo de 1950 a percentagem de analfabetos em Lisboa cifrava-se na ordem dos 7 %, considerando a totalidade da população, em *Anais do Município* de 1954, pp.183

[282] Eram estes o da rua Actor Vale [arq. Alberto Braga de Sousa]; praças do Ultramar [arq. Alberto Soeiro]; Alto de Santo Amaro [arq. Alberto Braga de Sousa] e células 1 e 2 de Alvalade [arq. Inácio Peres Fernandes e Luís Américo Xavier, respetivamente]. Todos estes grupos escolares são de 16 salas de aula, exceptuando o da Praça do Ultramar, apenas com 12.

[283] Pensados para uma frequência máxima de 640 alunos, os grupos escolares compunham-se duas escolas para sexos separados, consistindo em dois corpos de oito salas de aula com refeitórios e recreios em duplicado unidos por átrios e corredores. Cada grupo escolar deveria ocupar cerca de 6000 metros quadrados, embora alguns grupos escolares tivessem de ser reduzidos. Os refeitórios, servindo apenas cem crianças, eram destinados aos alunos mais carenciados. Os recreios cobertos teriam áreas de cerca de 160 metros quadrados e os recreios ao ar livre cerca de 2000 metros quadrados. "As grandes realizações municipais – As novas escolas primárias da cidade", em *Revista Municipal* nº66, 3º Trim, 1955, pp. 64

[284] Apesar da proximidade estilística em todos estes grupos escolares, há a ressalvar, no entanto, que a construção das escolas de Alvalade se fez acompanhando já a experimentação tecnológica e de materiais desenvolvida para as casas de renda económica da zona onde se edificavam. Costa, João Pedro [2002] *Bairro de Alvalade - Um paradigma no urbanismo português*, Livros Horizonte, Lisboa p.25, pp. 91 Ver parte 2 - Alvalade

[285] "As grandes realizações municipais – As novas escolas primárias da cidade", em *Revista Municipal* nº66, 3º Trim, 1955, pp.63,64. Este princípio organizador do espaço – que paralelamente se punha em prática no plano de urbanização de Alvalade, parte 2 – fazia ancorar no estabelecimento escolar o centro de cada unidade residencial. A distância máxima considerada aceitável para o percurso diário das crianças convertia-se, pois, em raio de influência do edifício escolar, em cuja planificação acresciam ainda outras condicionantes implícitas no conceito de unidade de vizinhança e relacionadas com a sua proteção – sistema viário e espaços livres envolventes.

[286] A CML deu, em Julho de 1953, conhecimento do plano de novas construções ao MOP e celebraram-se contratos com arquitetos para a elaboração dos dez projetos dos novos grupos escolares de Lisboa; em Agosto do mesmo ano foram entregues, apreciados e aprovados os anteprojetos desses 10 grupos escolares; em princípios de Outubro o MEN consultado para o efeito, pelo MOP, comunicava à Câmara a sua concordância com o plano apresentado; e logo a 15 do mesmo o ministro comparticipava com uma verba de cerca de 12000 contos a construção das novas escolas da cidade. *Ata de reunião de Câmara nº 203*, de 26 de Outubro de 1953, pp.13,14; CF. Ana Tostões [1995] "Arquitectura portuguesa no século XX", em Paulo Pereira (dir.) [1995] *História da Arte Portuguesa*, III Vol. Ed. Temas e Debates, pp. 535,536

[287] Esta comissão estava incumbida de proceder a um inquérito sobre a situação do parque escolar na cidade, traçar o programa de novas construções escolares e estudar o seu apetrechamento. *Ata de reunião de Câmara nº 203*, de 26 de Outubro de 1953, pp.10

[288] Ata de reunião de Câmara nº 203, de 26 de Outubro de 1953, pp.11. Embora o projeto tenha sido aprovado antes da concessão dos subsídios, este grupo escolar integra, por questões de simplificação, a *segunda fase de construção*. Ver por exemplo Ana Tostões (coord.) [2003], Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970, Lisboa, IPPAR, pp.333,336

[289] Além do referido grupo escolar da Célula 7 de Alvalade, foram estes os da Calçada da Cruz da Pedra [arq. Luís Américo Xavier]; da Célula 4 de Alvalade [arq. Manuel Coutinho Raposo]; da Célula 6 de Alvalade [arq. Cândido Palma de Melo]; do Areeiro [arq. Fernando Silva]; da Picheleira [arq. Nuno Morais Beirão]; de Vale Escuro [arq. Vítor Palla e Bento de Almeida]; do Bairro Santos [arq. Luís Soares Branco]; de Campolide [arq. Artur Pires Martins] e do Alto dos Moinhos [arq. Manuel Arroyo Barreira]. Todos os grupos escolares são de 16 salas, excetuando o grupo escolar da Cruz da Pedra, com 12 e os edifícios construídos na Calçada da Tapada e na rua da Bela Vista, com apenas 8 salas, por se tratar de ampliações de edifícios pré-existentes.

[290] O grupo escolar do Arco do Cego, por se tratar da revisão de um projeto mais antigo, prosseguia fiel à arquitetura do regime.

[291] Se é certo que, naquele encontro internacional, as recomendações formuladas versavam essencialmente questões relativas aos métodos construtivos e à gestão da construção escolar, perpassavam do debate outras importantes ideias, aquisições modernas por excelência. Por exemplo, ao nível do planeamento, emergia uma visão integrada do planeamento construção escolar – quer na política educativa, quer na política urbanística de cada país – e, ao nível do projeto, afirmava-se a convicção de uma necessária pesquisa interdisciplinar no estudo do edifício escolar, tomado como lugar de estímulo intelectual e sensorial da criança *"A colaboração nacional e internacional entre arquitectos, pedagogos e peritos de diversas formações será prosseguida o mais activamente possível"*, em *Revista Arquitectura* nº53, pp.13

[292] Estes estudos, realizados por encomenda da UNESCO, foram acompanhados pelos arquitetos portugueses. A questão das construções escolares foi tema de um curso de férias no Porto, em 1958, dirigido por Carlos Ramos, presidente da Secção Portuguesa da UIA e por Fernando Távora e em que participou Alfred Roth, presidente da comissão das construções escolares da UIA, bem como outros arquitetos estrangeiros. A *Carta das Construções Escolares*, ratificada em Rabat em 1959 e publicada em Portugal com cinco anos de desfasamento, afirmava-se a necessidade de considerar a edificação de escolas com base num planeamento integrado de acordo com as políticas escolares de cada país, e pensado à escala do território. Consagrava-se o vínculo necessário entre planeamento escolar e urbanismo, cujos planos deviam levar em conta o princípio da unidade de vizinhança no respeitante às áreas de influência dos estabelecimentos escolares. Entre os vários princípios fundamentais nas construções escolares modernas, salvaguardava-se por exemplo que: *"A educação deve colocar-se ao nível da criança. Por conseguinte,*

a construção deve ser à sua escala, sendo de condenar os edifícios grandiosos e monumentais (...) A escola deve ser um complemento da habitação (...) Por tal motivo deve proporcionar-lhe conforto e espaços em correlação com a forma da habitação e do seu grau de evolução.(...) A criança está sempre vivamente interessada por tudo aquilo que a rodeia. A escola deverá contribuir, quer em conjunto, quer pelos pormenores da sua arquitectura, para a formação da criança". UIA – Carta das construções escolares, 1959, artigos 3.1.1; 3.1.3 e 3.1.4 Em *Revista Binário*, nº77, fevereiro de 1965, pp. 506; Beja, Filomena e Serra, Júlia [2010] *Muitos Anos de Escolas – Volume III - Edifícios para o ensino infantil e primário – Da escola piloto à Área aberta – Casos especiais*, (com a colaboração de Oliveira, Elisabete; Odete Baptista, José Maria Montenegro), Lisboa, Ed. Secretaria-geral do Ministério da Educação, pp.7-9

[293] A petição é redigida em outubro de 1953, dois meses depois da entrega dos anteprojectos dos edifícios escolares da *segunda fase de construção.*

[294] *Anais do Município de 1952*, pp. 132

[295] *"Estão calculadas (…) despesas limitadas com a execução de motivos decorativos exteriores e com lambris de azulejos nos refeitórios"*; *"Estão previstos, ainda, motivos artísticos no exterior dos edifícios e lambrins de azulejos policromados nos refeitórios. Devem estes estudos ser orientados, no sentido das composições serem decorativas e educativas e as respectivas despesas estão também limitadas"*, *Anais do Município de 1954*, pp.184; "As grandes realizações municipais – As novas escolas primárias da cidade", em *Revista Municipal* nº66, 3º Trim, 1955, pp. 65

[296] Do *Contrato de elaboração de motivo decorativo para o Grupo Escolar de Vale Escuro com Júlio Artur da Silva Pomar*, 03-12-1955, Livro de Notas 181A, fls. 10 a 11V

[297] *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de janeiro de 2007 [transcrição em anexo 1], pp.72

[298] CF. José Augusto França [1985]: *A arte em Portugal no século XX, 1911-1961*, 2ª edição, Bertrand, Venda Nova, pp.226

[299] "*…os assuntos mais indicados para decoração das nossas escolas hão-de ser sempre os que visam o corrigimento [sic] de certas deficiências na índole da nossa gente e das falhas, e dos defeitos, do nosso sistema educacional*" Lino, Raul [1955] "As grandes realizações municipais – Decorações educativas e artísticas nas escolas primárias", em *Revista Municipal* nº67, 4º Trim, 1955, pp.31, 32

[300] "*…nas decorações figurativas não se trata de sermonar, de ensinar História, de explicar seja o que for. As decorações têm em primeiro lugar de agradar às crianças, devem interessá-las à simples vista, despertar a sua curiosidade, alegrá-las ou diverti-las, e, sem que elas por isso dêem, hão-de as estimular e de lhes provocar o seu verde raciocínio*". Lino, Raul [1955] "As grandes realizações municipais – Decorações educativas e artísticas nas escolas primárias", em *Revista Municipal* nº67, 4º Trim, 1955, pp.32

[301] Raul Lino em "As grandes realizações municipais – Decorações educativas e artísticas nas escolas primárias", em *Revista Municipal* nº67, 4º Trim, 1955, pp.31, 32

[302] A escola da Calçada da Tapada, inaugurada em 1918 e ampliada durante a *segunda fase de construção* [1953-1956], incorporava frescos e azulejos de António Soares e do próprio arquiteto de Raul Lino. Beja, Filomena e Serra, Júlia [2010] *Muitos Anos de Escolas – Volume III - Edifícios para o ensino infantil e primário – Da escola piloto à Área aberta – Casos especiais*, (com a colaboração de Oliveira, Elisabete; Odete Baptista, José Maria Montenegro), Lisboa, Ed. Secretaria-geral do Ministério da Educação, pp.212

[303] Lino, Raul [1955] "As grandes realizações municipais – Decorações educativas e artísticas nas escolas primárias", em *Revista Municipal* nº67, 4º Trim, 1955, pp.32

[304] Porventura em resposta à segunda sugestão de Raul Lino, houve pelo menos um contrato, com o escultor Inácio Perdigão, para execução de um baixo-relevo representando o fabrico do vidro, para Escola Primária da Calçada da Tapada, em 16-10-1956, Livro de Notas nº193A, fls. 37 a 39

[305] Cf. Tostões, Ana (coord.), *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970*, pp.334,330

[306] No projeto de arquitetura, salvaguardara já, através de desenhos à mão levantada, a intervenção dos artistas – além de Querubim Lapa, também José Dias Coelho concebeu elementos escultóricos para as paredes interiores das escadas.

[307] *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de janeiro de 2007 [transcrição em anexo 1], pp.72, 73 Os lambrins dos refeitórios foram recolocados recentemente, em nova combinação formal, por ocasião de obras de remodelação daquelas instalações.

[308] *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de janeiro de 2007 [transcrição em anexo 1], pp.72

[309] *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de janeiro de 2007 [transcrição em anexo 1], pp.73

[310] De acordo com o contrato, quer os painéis do exterior, quer os lambrins dos refeitórios teriam cerca de 45 metros quadrados. Destes últimos, Querubim Lapa deveria executar motivos pintados em cerca de 1/5 da área total. Contrato com Querubim Lapa para a execução de dois painéis de azulejo decorativo e

decorar os azulejos do refeitório do Grupo Escolar de Campolide, de 24-05-1956, *Livro de Notas* nº 187A, fls. 84V a 86

[311] *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de janeiro de 2007 [transcrição em anexo 1], pp.73

[312] Cf. AAVV [2001], *Querubim Lapa* – Cerâmicas, Edições Inapa, pp.14

[313] *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de janeiro de 2007 [transcrição em anexo 1], pp.79

[314] "*Aquilo foi quarenta contos (…) Mas agora repare. É que eu entreguei o trabalho fora de prazo e o engenheiro castigou-me com aquela multa, de tal maneira que eu fiquei indignadíssimo e disse: "Mas eu não estou aqui eu a fornecer pedra para calçada!". Mas ele dizia: "É a lei, tem de entregar, está no contrato, senão desconta não sei quantos por cento" (imitando voz do engenheiro). E ele descontou mesmo. Descontou-me uma quantidade de dinheiro, fiquei indignadíssimo. Cinco contos, que era muito dinheiro*" *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de janeiro de 2007 [transcrição em anexo 1], pp.80. Uma situação idêntica com desfecho diferente é relatada por Maria Manuela Madureira a propósito do relevo para a piscina de Olivais Norte, *Excertos transcritos da conversa com a escultora Maria Manuela Madureira*, 22 de Janeiro de 2009 [em anexo], pp.129

[315] Nos termos do contrato, a falta de cumprimento do prazo de entrega obrigava Querubim Lapa a uma multa diária de dois por mil do preço total da obra. *Contrato com Querubim Lapa para a execução de dois painéis de azulejo decorativo e decorar os azulejos do refeitório do Grupo Escolar de Campolide*, de 24-05-1956, *Livro de Notas* nº187A, fls. 86

[316] Restelo – Praça de Goa [arq. Carlos Rebelo de Andrade], Poço do Bispo – Vale Fundão [arq. Luís Américo Xavier] e célula 8 de Alvalade [arq. Ruy Jervis Athouguia.

[317] Ana Tostões [1997], *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*, FAUP Publicações, pp. 106

[318] Ata de reunião de Câmara nº300, de 15-04-1961, pp. 8

[319] Olivais Norte [arq. Vítor Palla e Bento de Almeida]; Santa Quitéria [arq. Júlio do Nascimento Cascais, João Araújo e Luís Fernandes Pinto]; Santa Cruz de Benfica [arq. João Vaz Martins]; bairro das Furnas [arq. Pedro Quirino da Fonseca]; e Madre de Deus [arq. Luís Benavente]

[320] Contrato de execução de uma figura decorativa para o Grupo Escolar do Vale Escuro com Maria Gonçalves Barreira, 23 de novembro de 1955, *Livro de Notas* nº180 A, fls. 71 a 72V. A escultura existente difere ligeiramente do estipulado no contrato, que previa a realização de uma figura decorativa em cimento [sic] patinado representando uma menina de pé, com a altura aproximada de 1,30 m.

[321] Contrato de elaboração de motivo decorativo para a entrada do grupo escolar de Vale Escuro, com Júlio Artur da Silva Pomar, 3 de dezembro de 1955, *Livro de Notas* nº181A, fls. 10 a 11V.

[322] Contrato de execução de painel de azulejos destinado ao refeitório do sexo feminino do Grupo Escolar do Vale Escuro com José Maria Lima de Freitas, 5 de dezembro de 1955, *Livro de Notas* nº181A, fls. 11V a 13 – Painel de azulejo policromo com 8,5 x 2,8 metros

[323] Contrato de execução de um motivo decorativo destinado Grupo Escolar do Alto dos Moinhos (em cimento e com 1m40cm), *Livro de Notas nº 197 A*, fls. 92, 93, a 4 de fevereiro de 1957

[324] Contrato de execução de dois painéis decorativos em azulejo policromado para refeitórios Grupo Escolar Alto dos Moinhos com Rogério Ribeiro, *Livro de Notas nº 210 A*, fls. 11V-13, a 26 de abril de 1958

[325] Contrato de execução de dois painéis decorativos em azulejo destinados a revestir exteriormente as paredes dos átrios de entrada do Grupo Escolar do Alto dos Moinhos com João Abel Manta, *Livro de Notas nº 190 A*, fls. 72V-75, a 14 de agosto de 1956

[326] Apenas a assinatura do arquiteto Pires Martins não é reconhecível na petição.

[327] Vítor Palla [1948] "Lugar do artista plástico" em Revista *Arquitectura*, nº25, Julho de 1948, p.7, 16

[328] Pomar, Júlio [1949] "Decorativo, apenas?", em Revista *Arquitectura*, nº30, Abril-Maio de 1949

[329] Barreira, Maria em "Entrevista com os escultores Maria Barreira e Vasco da Conceição", em Revista *Arquitectura*, nº47, Junho de 1953 (conduzida por Júlio Pomar)

[330] Se em 1935, no texto "La sainte aliance des arts majeurs ou le gran art en gésine", Le Corbusier ainda propusera uma "aliança" entre pintura, escultura e arquitetura modernas, defendendo que a maturidade formal atingida pelas três disciplinas permitia considerar a sua fusão, a posterior noção de "síntese das artes", que formula no pós Segunda Guerra abandona todo o ideal de colaboração entre artistas, que substitui pelo ideal do artista-total, o plástico universal. Além do "poema eletrónico" no famoso pavilhão Philips, experiência de obra de arte total em que participaram Xenakis e Varèse, ou as esculturas com Josep Savina (em posição de relativa subalternidade) serão efetivamente escassos os exemplos de colaboração de Le Corbusier com outros artistas na sua carreira. Cf.Moos, Stanislau von [2009] *Le Corbusier - Elements of a synthesis* (revised and explained), Roterdão, 010 Publishers, pp.296; Pearson, Christopher [1992] *Integrations of Art and Architecture in the work of Le Corbusier: Theory and practice from Ornamentalism to*

the "Synthesis of Major Arts", Tese de doutoramento Universidade de Stanford [orientador Paul Turner], pp. 233,268,269, 325

[331] Lima de Freitas, "O que é concretamente a arte abstracta", *Revista Vértice*, Maio 1953, nº 117, vol. XIII. França, José Augusto [1985]: *A arte em Portugal no século XX, 1911-1961*, 2ª edição, Bertrand, Venda Nova, pp.413,414

[332] Tal como defendido nesta tese, também Ana Tostões em *Os verdes anos...* considera que a tendência de integração das artes surge paralelamente a uma intenção de qualificação global do espaço arquitetónico moderno de influência brasileira. No entanto, a autora considera a ideia "*integração das artes*", um "*conceito preso mais a uma ideia de narrativa, de ilustração de um tema, decorrente do espírito neo-realista das Gerais*" não reconhecendo, ou não referindo, o contributo importante que, apesar dos equívocos, terão desempenhado as revistas de circulação mundial como a *L'architecture d'aujourd'hui* onde o tema da "síntese" na sua vertente abstrata, tal como defendido pelo Groupe Espace, era bastante divulgado, ou até mesmo relevância nesta matéria específica do congresso da UIA realizado em Lisboa em 1953. Tostões, Ana [1997] *Os verdes anos na arquitetura portuguesa dos anos 50*, Porto, FAUP Publicações,pp. 148-150

NOTAS PARTE 2 - ALVALADE

[1] Iniciados em 1938, com a primeira contratação de Etienne De Gröer

[2] O Decreto-lei nº 33921 de 24 de Novembro de 1942 tornava obrigatório às câmaras municipais promover o levantamento de plantas topográficas e a elaboração de planos gerais de urbanização e expansão das sedes dos seus Municípios. Estes planos deviam ser apresentados ao governo num prazo de três anos. Uma vez aprovados pelo governo, era concedida às câmaras a possibilidade de expropriar os terrenos necessários nos termos do polémico Decreto-lei nº 28797 de 1 de Julho de 1938 para a execução desde planos de urbanização e expansão.

[3] Costa, João Pedro [2002] *Bairro de Alvalade - Um paradigma no urbanismo português*, Livros Horizonte, Lisboa pp.19, 23

[4] Mais de metade dos terrenos incluídos na zona a urbanizar já pertenciam à CML. *Memória descritiva do plano de urbanização de Alvalade*, pp.9, em Costa, João Pedro [1997] *Bairro de Alvalade: considerações sobre o urbanismo habitacional*, vol. II – Anexos, tese de mestrado em Cultura Arquitetónica e Contemporânea e Construção da Sociedade Moderna, Universidade Técnica de Lisboa [Texto policopiado], pp.22

[5] Outro conjunto de menores dimensões foi também construído no Caramão da Ajuda. Silva, Carlos Nunes da [1994]: *Política Urbana em Lisboa 1926-1974*, Livros Horizonte, pp.140, 141

[6] Decreto-lei nº 23052 de 22 de Setembro de 1933

[7] O Decreto-lei nº 28912 de 9 de Agosto de 1938. Este diploma promovia a construção de 2000 casas económicas e das primeiras 1000 casas desmontáveis de fibrocimento e madeira, a entregar aos moradores completamente mobiladas. O Decreto-lei nº 33278 de 24 de Novembro de 1943 promoveu a construção de mais 4000 casas económicas e de 1000 casas desmontáveis em Lisboa e no Porto. Construíram-se os bairros da Quinta da Calçada, Boavista e Furnas. Para uma abordagem sintética sobre o processo de alojamento e vivências em bairros de casas desmontáveis, ver Figueiredo, Ivo (dir.) [1999] *Lisboa, o outro bairro - Os provisórios do Estado Novo*, Cidades & Municípios, ed. CML

[8] Decreto-lei nº 34486 de 6 de Abril de 1945

[9] As casas para famílias pobres apresentavam os "standards mínimos admissíveis". Lobato, Luís Guimarães [1952]: *Lisboa, Urbanismo e habitação – Subsídios para o seu estudo*, Relatório apresentado no XXI Congresso da Federação Internacional de Habitação e Urbanismo, Setembro de 1952, ed. CML, P.12

[10] Decreto-lei nº 35611, de 25 de Abril de 1946, Preâmbulo

[11] O programa previa inicialmente duas classes de casas de renda económica – 1ª Classe, com 5 assoalhadas; 2ª Classe, com 3 assoalhadas. Relativamente às casas de renda económica, previa-se "Terem no máximo de rés-do-chão e três pisos, como o mínimo de três divisões para as habitações de 2ªclasse e de

cinco para as de 1ªclasse, além de cozinha, despensa, casa de banho e retrete. Em casos especiais e em percentagem a determinar, aqueles mínimos poderão ser reduzidos respetivamente a duas e a quatro divisões", Lei nº 2007, de 7 de Maio de 1945; Base I, Art.º5º. Em Alvalade estas orientações seriam ampliadas e aprofundadas.

[12] Como regra geral não poderia "tomar de arrendamento (…) uma casa de renda económica quem tivesse rendimentos superiores a seis vezes a respetiva renda, podendo contudo manter-se na mesma casa enquanto o rendimento total não exceder em 20 por cento aquele limite". Lei nº 2007, de 7 de Maio de 1945; Base XXII

[13] "*…por sociedades cooperativas ou anónimas, especialmente constituídas para os fins deste diploma ou nele integradas, por organismos corporativos ou de coordenação económica, instituições de previdência social, empresas concessionárias de serviços públicos, empresas industriais e outras entidades idóneas de direito privado*". Lei nº 2007, de 7 de Maio de 1945; Base I, Art.º1º

[14] Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, p.5

[15] Como a isenção do imposto de "sisa", e de contribuição predial por quinze anos. Lei nº 2007, de 7 de Maio de 1945; Base IX e Base X, respetivamente.

[16] O próprio governo o reconhecia em 1946. Decreto-lei nº 35611, de 25 de Abril de 1946, Preâmbulo

[17] Silva, Carlos Nunes da [1994] *Política Urbana em Lisboa 1926-1974*, Livros Horizonte, pp.136

[18] Lei nº 2007, de 7 de Maio de 1945, Base VI, XV e XVI

[19] Lei nº 2007, de 7 de Maio de 1945; Bases II e VI, respetivamente.

[20] Decreto-lei nº 36212, de 7 de Abril de 1947, Art.º1º

[21] Decreto-lei nº 41 532, de 18 de Fevereiro de 1958

[22] Na consulta de *Processos de obra* de prédios de rendimento da época encontram-se frequentemente pedidos de passagem ao regime das casas de renda limitada.

[23] A instituição do regime de propriedade horizontal, em 1948 – Lei nº 2030, Parte III – viria a facilitar a especulação com fundamento legal, ver Silva, Carlos Nunes da [1994] *Política Urbana em Lisboa 1926-1974*, Livros Horizonte, pp.147

[24] Decreto-lei nº 38382, de 7 de agosto de 1951

[25] A zona principal compreendia essencialmente a cidade consolidada e as artérias e praças mais importantes da cidade. RGCU - Capítulo II, Art.3º, §1º. Câmara Municipal de Lisboa [1948] *Regulamento geral da construção urbana para a cidade de Lisboa* (7ªed), Direção dos Serviços de Urbanização e Obras, Câmara Municipal de Lisboa – 1948, pp. 15,16

[26] A segunda zona envolveria a zona principal de construção definindo-se como limite uma linha imaginária que "partindo do Cais do Tota, ficará definida pela Rua Fernando Palha, Rua Estêvão de Vasconcelos, linha-férrea de cintura, desde Braço de Prata até Sete Rios, linha-férrea de Alcântara, desde Sete Rios até à Ponte Nova, seguindo deste ponto por Estrangeira de Baixo, Estrangeira de Cima, contorno norte pela Tapada da Ajuda, Casalinho, Calçada do Almirante, Rua das Açucenas, Cemitério da Ajuda, Estrada dos Moinhos, Estrada da Circunvalação até Algés, onde termina". Alvalade ficava portanto integrada na 3ªZona, ou Zona Exterior de Construção. Capítulo II, Art.3º, §2º, do Regulamento Geral da Construção Urbana – 1948, pp. 17

[27] Toda a restante cidade Capítulo II, Art.3º, §3º, do Regulamento Geral da Construção Urbana – 1948, pp. 17

[28] Capítulo II, Art.3º, §1º do Regulamento Geral da Construção Urbana – 1948, pp. 16

[29] Capítulo II, Art.3º, §2º do Regulamento Geral da Construção Urbana – 1948, pp. 17

[30] Esta divisão não seria absolutamente rígida, podendo os seus limites "ser alteradas pela CML, sempre que os progressos e o desenvolvimento da cidade o imponham", Capítulo II, Art.4º do Regulamento Geral da Construção Urbana – 1948, pp. 17

[31] Capítulo III, Art.12º, §1º do Regulamento Geral da Construção Urbana – 1948, pp. 21

[32] Capítulo VI, Art.74º, do Regulamento Geral da Construção Urbana – 1948, pp. 50

[33] Por despacho ministerial publicado no *Diário Municipal* nº 3155, de 23 de Novembro de 1945, subscrito pelo Subsecretário de Estado das Obras Públicas, José Frederico Ulrich

[34] João Pedro Costa refere a existência de estudos de 1938/39, e de 1941, em Costa, João Pedro [2002] *Bairro de Alvalade - Um paradigma no urbanismo português*, Livros Horizonte, Lisboa p.25

[35] Assim designado desde 1924, sucedia à anterior École Pratique d´Études Urbaines et d'Administration Municipales fundada por Marcel Poète em 1919. Ver José Lamas [1993] *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, Lisboa, pp.259 e seguintes.

[36] O urbanismo formal francês canonizado pelo Institut d'Urbanisme assentava numa sólida base teórica, cujos principais representantes eram Marcel Poète, fundador e diretor do Instituto; Pierre Lavedan, historiador de arte, seu discípulo e seu sucessor na direção do instituto e Gaston Bardet, entre outros. Este último, viria a Portugal em 1947, tendo proferido conferências no IST e publicado artigos em revistas como *Técnica* e a *Urbanização*. Era admirado pelo então presidente da CMAA, Vasco Regaleira. CF. *Ata de reunião de Câmara nº191*, de 20-11-1952, pp,1,2

[37] Ver José Lamas [1993] *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, Lisboa, pp.259-268

[38] Marce Poète, por exemplo, tem uma aceção de « monumento » em que se inclui também o edifício monumental, salientado o lugar de destaque que detém na composição urbana desde tempos imemoriais. "*L'édifice publique ou le monument, en tant que personnalité et en tant que localisation, doit donc intervenir au premier chef dans la composition de la ville. Il ne se place pas n'importe où ; il a son endroit marqué. Il sert à composer la physionomie urbaine. Le passé est plein d'enseignements à cet égard, soit qu'on envisage ce que j'appellerai le zoning naturel, pour une ville qui est le produit de sa évolution, soit qu'on considère comment a été résolu le problème des localisations dans une ville créée de toutes pièces*". Poète, Marcel [1967] *Introduction à l'urbanisme : L'évolution des villes : la leçon de l'histoire : L'antiquité* ; Paris, Anthropos, pp.98

[39] Sitte, Camillo [1980], *L'art de batir les villes – l'urbanisme selon ses fondements artistiques*, L'Equerre, Paris [1ª ed.1889]. A proposta orgânica e historicista de Sitte preteria a grande composição urbana, a retilinearidade e a retórica espacial a favor do pitoresco dos lugares e da implantação descentralizada dos elementos escultóricos.

[40] Bardet, Gaston [1945], *L'Urbanisme* [9e ed.], Col. Que Sais-Je?, Puf, pp. 41, 42. Gaston Bardet, um dos exponentes da dita escola visita Portugal em 1947, proferindo algumas conferências no Instituto Superior Técnico Lamas e colhe a admiração do arquiteto ultra-conservador Vasco Regaleira. Ver debate sobre "problema arquitetónico da cidade", contextualização.

[41] « *En effet, tous les monuments communautaires mis en valeur, chacun dans son cadre, ne seront pas alignés au long d'une grande avenue ou ne serviront pas de fonds de rue ou de perspectives à des grands tracés dévastateurs à Haussmann. Ils seront à l'écart des artères de circulation mécanique, on y accédera par des allées de promenades, on les apercevra par les angles. Les places, les ensembles ainsi composés ne répondront plus seulement aux lois de la symétrie - qui se sont imposés depuis la Renaissance - mais retrouveront les balancements optiques de l'acropole grecque ou des places médiévales* » Bardet, Gaston [1945], *L'Urbanisme* [9e ed.], Col. Que Sais-Je?, Puf, pp. 43

[42] Entre as várias considerações que tece sobre a forma da cidade, Unwin o urbanista que concebeu a primeira Cidade Jardim - Letchworth - pondo em prática os princípios estabelecidos de forma teórica e mais esquemática por E. Howard, defende a importância de espaços visualmente "limitados", ou centros bem definidos no seio dos aglomerados urbanos, onde se devem concentrar os edifícios mais importantes para a colectividade. Defende também a relação de complementaridade entre centro principal/centros subsidiários. Unwin, Raymond [1909]: Town *Planning in Practice, An introduction to the art of designing cities and suburbs*; T. Fisher Unwin, London, Leipsic, pp. 175,176, 187, 189, 290. Por tratar da aplicação prática do modelo da Cidade Jardim, seguir-se-á esta obra como referente de comparação a aplicar ao caso de Alvalade em detrimento dos escritos fundadores de Howard.

[43] Afirma-se, por um lado, que "*the centres of places should be kept free from statues and monuments, and these should be placed at the sides or in the corners, as in the Roman Forum or in the Forum of Pompeii*", uma vez que "*when statues are in the middle of busy roads they cannot be seen with confort or safety and their effect is lost in the traffic*", mas reconhece-se, por outro lado, a vantagem dos enfiamentos perspéticos que, sendo embora recursos óbvios, podem enquadrar convenientemente os monumentos, aumentando bastante a sua área de influência. Unwin, Raymond [1909]: *Town Planning in Practice, An introduction to the art of designing cities and suburbs*; T. Fisher Unwin, London, Leipsic, pp. 225, 254,259

[44] Lamas, José [1993] *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, Lisboa, pp.286

[45] Não por acaso se queria que o futuro bairro fosse "*parte de cidade*" e se desejava que a sua vida fosse comparável ao "*funcionamento harmonioso*" de um "*complexo ser vivo*". Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, p.8

[46] Costa, João Pedro [2002] Bairro *de Alvalade - Um paradigma no urbanismo português*, Livros Horizonte, Lisboa, pp. 164-167; 119,180

[47] O seu limite nascente viria a ser a avenida do Aeroporto, então prevista, Costa, João Pedro [2002] Bairro *de Alvalade - Um paradigma no urbanismo português*, Livros Horizonte, Lisboa, pp.21

[48] Ver análise das plantas dos Estudos de Conjunto realizados para esta zona a partir de 1938, em Costa, João Pedro [2002] Bairro *de Alvalade - Um paradigma no urbanismo português*, Livros Horizonte, Lisboa, p.23

[49] Tal como João Pedro Costa refere, a partir da análise das plantas dos Estudos de Conjunto realizados para esta zona a partir de 1938, em Costa, João Pedro [2002] Bairro *de Alvalade - Um paradigma no urbanismo português*, Livros Horizonte, Lisboa, p.25. Na Memória Descritiva do Plano de Urbanização de Alvalade, pp.7 referem-se explicitamente os núcleos preexistentes da Travessa Henrique Cardoso, rua Dr. Gama Barros, Azinhaga da Feiteira e Estrada da Portela ao Pote de Água, em Costa, João Pedro [1997] *Bairro de Alvalade: considerações sobre o urbanismo habitacional*, vol. II – Anexos, tese de mestrado em Cultura Arquitetónica e Contemporânea e Construção da Sociedade Moderna, Universidade Técnica de Lisboa [Texto policopiado], pp.20

[50] Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, p.148

[51] Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, p.106

[52] Esta era uma das propostas Plano De Gröer, o PDCL – Plano Diretor da Cidade de Lisboa de 1948

[53] "*…ao descrever-se a zona abrangida pelo plano referiu-se a circunstância de ela ser atravessada no sentido Leste-Oeste por uma das grandes artérias circulares do Plano Geral de Urbanização da Cidade – a Av. dos Estados Unidos da América. A subdivisão da área a urbanizar resultou da existência desta artéria…*", em Memória descritiva do plano de urbanização, citada em Costa, João Pedro [2002] Bairro *de Alvalade - Um paradigma no urbanismo português*, Livros Horizonte, Lisboa, p.106

[54] Como João Pedro Costa explica, o plano de urbanização previa inicialmente uma implantação de blocos perpendiculares à via no lado norte da avenida e paralelos à via no lado sul. Nos anos 1950 esta proposta para o lado norte generalizou-se a quase toda a avenida, excetuando o seu topo sudoeste, onde alguns blocos se dispõem a trinta graus. Costa, João Pedro [2002] Bairro *de Alvalade - Um paradigma no urbanismo português*, Livros Horizonte, Lisboa, p.148

[55] Memória Descritiva do Plano de Urbanização de Alvalade, pp.9, em Costa, João Pedro [1997] *Bairro de Alvalade: considerações sobre o urbanismo habitacional*, vol. II – Anexos, tese de mestrado em Cultura Arquitetónica e Contemporânea e Construção da Sociedade Moderna, Universidade Técnica de Lisboa [Texto policopiado], pp.22; *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, 1948, p.9

[56] José M. Ressano Garcia Lamas [2000], *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*, Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia, [2ªEd.], Lisboa, pp.317 refere a contribuição dos sociólogos Park e Burgess; Horton Cooley, Woods e Ward.

[57] Os conjuntos residenciais de Sunnyside Gardens e Radburn perto de Nova Iorque, dos arquitetos Henry Wright e Clarence Stein.

[58] Clarence Arthur Perry, um importante teorizador deste conceito, considerava por exemplo, como elementos necessários à vida local de uma unidade, a escola elementar, os espaços livres e parques infantis, o comércio local e o *residential environment*, que descrevia como a qualidade da arquitetura, do desenho das ruas e da vegetação, ou mesmo da qualidade dos serviços oferecidos. Clarence Perry [1929] "Regional Plan of New York and its Environs – The Neighbourhood unit", em Michael Larice, Elizabeth Macdonald (ed.) [2007] *The urban design reader*, Routledge, Oxon; pp.55,56

[59] Clarence Perry [1929] "Regional Plan of New York and its Environs – The Neighbourhood unit", em Michael Larice, Elizabeth Macdonald (ed.) [2007] *The urban design reader*, Routledge, Oxon; pp.55,56

[60] Por exemplo em Inglaterra – no *Great London Plan*, de Sir Patrick Abercrombie, ou nas *new towns* de 1947-1958 e 1958-1965 (primeira e segunda geração).

[61] De que é expoente máximo a *unité d'habitation* de Le Corbusier, tão admirada entre nós. CF AAVV [1948] *Relatório da comissão executiva, teses, conclusões e votos do 1º Congresso Nacional de Arquitetura*, organizado pelo Sindicato Nacional dos Arquitetos, edição fac-similada de 2008, Ordem dos Arquitetos

[62] José M. Ressano Garcia Lamas [2000], *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*, Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia, [2ªEd.], Lisboa, pp.319, 320

[63] Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, p.11. As outras unidades residenciais estudadas apresentam valores inferiores: 400m em Olivais Sul e 250m em Olivais Norte (embora não cumpridos pelo próprio plano).

[64] Clarence Perry [1929] "Regional Plan of New York and its Environs – The Neighbourhood unit", em Michael Larice, Elizabeth Macdonald (ed.) [2007] *The urban design reader*, Routledge, Oxon; pp.55,56

[65] Tal como são designadas num dos escassos estudos realizados em Portugal sobre o conceito de unidade de vizinhança. Ver Cardoso, José de Matos [1958] *Aspectos sociais da unidade de vizinhança como elemento de urbanização*; Ministério das Obras Públicas, DGSU, Coimbra

[66] Como eram entendidos por exemplo, os bairros de casas económicas ou, mais tarde, Olivais Norte.

[67] "*Obedeceu-se na elaboração do plano ao princípio do zonamento (…) Tem de frisar-se que a aplicação do princípio a um plano parcial de urbanização de uma zona de carácter geral residencial não poderia nunca conduzir à nitidez de diferenciação correspondente a um plano geral de um aglomerado urbano*". *Memória Descritiva do Plano de Urbanização de Alvalade*, pp.8, em Costa, João Pedro [1997] *Bairro de Alvalade: considerações sobre o urbanismo habitacional*, vol. II – Anexos, tese de mestrado em Cultura Arquitetónica e Contemporânea e Construção da Sociedade Moderna, Universidade Técnica de Lisboa [Texto policopiado], pp.21

[68] A Carta de Atenas propunha, como é sabido, a segregação absoluta entre sistemas de habitar, trabalhar, recrear-se e circular.

[69] Neste caso é patente a influência do modelo da cidade-jardim, em particular nos ensinamentos de Raymond Unwin, baseados na sua própria experiência de urbanista. Unwin defendia a diferenciação de vias de acordo com o uso, aceitando assim diferentes formas (retas ou curvilíneas) e perfis de acordo com localização, finalidade, ou outras variáveis. Unwin, Raymond [1909]: *Town Planning in Practice, An introduction to the art of designing cities and suburbs*; T. Fisher Unwin, London, Leipsic, pp.241; 259

[70] Dois dos princípios da unidade de vizinhança, tal como definidos por Clarence Perry diziam respeito à proporcionalidade de cada via em relação à intensidade de tráfego. Se cada unidade devia ser delimitada por amplas artérias para trânsito intenso, no seu espaço interior, não obstante se dever facilitar a circulação, seria desencorajado o trânsito de atravessamento. Clarence Perry [1929] "Regional Plan of New York and its Environs – The Neighbourhood unit"; em Michael Larice, Elizabeth Macdonald (ed.) [2007] *The urban design reader*, Routledge, Oxon, pp.56

[71] O topónimo avenida da Igreja, inicialmente designando toda esta artéria, seria restringido posteriormente ao troço entre o Campo Grande e o largo da igreja. Este seria designado largo Frei Heitor Pinto e os restantes troços seriam designados avenida Santa Joana Princesa – troço em curva – e avenida D. Rodrigo da Cunha – troço em reta. *Ata da Comissão Municipal de Toponímia nº21*, de 28 de Abril de 1949, em Câmara Municipal de Lisboa [2000] *Atas da Comissão Municipal de Toponímia de Lisboa 1943-1974*, Comissão Municipal de Toponímia, Câmara Municipal de Lisboa ed.

[72] Costa, João Pedro [2002] *Bairro de Alvalade - Um paradigma no urbanismo português*, Livros Horizonte, Lisboa, p.35; Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, p.10

[73] Costa, João Pedro [2002] *Bairro de Alvalade - Um paradigma no urbanismo português*, Livros Horizonte, Lisboa, p.156

[74] Unwin já introduz formas de agrupamento de edifícios em torno de terminais de rua, em Unwin, Raymond [1909]: *Town Planning in Practice, An introduction to the art of designing cities and suburbs*; T. Fisher Unwin, London, Leipsic, pp.351,353. Esta nova tipologia urbana seria no entanto mais aprofundada em Radburn, New Jersey projetado pelos arquitetos Clarence Stein e Henry Wright, onde se desenvolve o conceito de unidade de vizinhança. Ver José M. Ressano Garcia Lamas [2000], *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*, Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia, [2ªEd.], Lisboa, pp. 312

[75] *Memória Descritiva do Plano de Urbanização de Alvalade*, pp.12, em Costa, João Pedro [1997] *Bairro de Alvalade: considerações sobre o urbanismo habitacional*, vol. II – Anexos, tese de mestrado em Cultura Arquitetónica e Contemporânea e Construção da Sociedade Moderna, Universidade Técnica de Lisboa [Texto policopiado], pp.25; Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, p.10

[76] Como refere João Pedro Costa, os caminhos pedonais, previstos inicialmente no plano de urbanização, só viriam a ser realizados de forma sistemática nas zonas de casas de renda económica das células 1, 2 e 5. Costa, João Pedro [2002] *Bairro de Alvalade - Um paradigma no urbanismo português*, Livros Horizonte, Lisboa, p.157

[77] Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa,p.11

[78] Já explicitamente implicada no conceito de unidade de vizinhança, a preocupação com a defesa do peão e da criança em particular será reafirmada na Carta de Atenas, que também se manifestará, mais tarde, no espaço de Alvalade [Artigos relacionados com a segurança do peão: 27º; 62º; 63ª, e com a da criança, em particular 19º]

[79] Uma experiência famosa a citar a este respeito seria Radburn, de Henri Wright e Clarence Stein. Costa, João Pedro [2002] *Bairro de Alvalade - Um paradigma no urbanismo português*, Livros Horizonte, Lisboa, p.157

[80] A mistura de classes sociais era também um dos argumentos da cidade-jardim, tal como teorizada por Unwin Unwin, Raymond [1909]: *Town Planning in Practice, An introduction to the art of designing cities and suburbs*; T. Fisher Unwin, London, Leipsic, pp.294

[81] Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, p.12

[82] Dos 45000 habitantes previstos para toda a nova unidade residencial, 31000 deveriam ser alojados em habitações coletivas de renda económica, enquadrados no novo programa de habitação social instaurado pela Lei nº2007; 9500 habitantes em habitações de renda não limitada; 2500 habitantes em moradias unifamiliares de renda não limitada e 2000 habitantes em moradias unifamiliares de renda económica. Ou seja, cerca de 73% dos habitantes seriam alojados em casas e moradias de renda económica, e apenas 27% deveriam ocupar habitações de renda livre, proporções que se alterariam durante a edificação do bairro, como se verá. Por outro lado, cerca de 90% da população do bairro ocuparia edifícios de habitação coletiva - pequenos prédios de 3 e 4 pisos, excetuando os edifícios de renda livre – e apenas os restantes 10% residiriam em moradias, numa célula que lhes estava reservada, por se situar na área de proteção ao aeroporto. Cf. *Revista Municipal* nº26, 3º Trim, 1945

[83] *Memória Descritiva do Plano de Urbanização de Alvalade*, pp.14, em Costa, João Pedro [1997] *Bairro de Alvalade: considerações sobre o urbanismo habitacional*, vol. II – Anexos, tese de mestrado em Cultura Arquitetónica e Contemporânea e Construção da Sociedade Moderna, Universidade Técnica de Lisboa, pp.27

[84] Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, p.16

[85] Foram estudadas três séries de habitações, subdividindo-se cada uma em três tipos consoante o número de quartos. Estudaram-se portanto nove projetos-tipo para as 2066 habitações incluídas em 302 prédios de 3 e 4 pisos que deveriam preencher as células nº 1 e 2 do plano de urbanização; Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, p.16

[86] Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, p.14

[87] Unwin, Raymond [1909]: *Town Planning in Practice, An introduction to the art of designing cities and suburbs*; T. Fisher Unwin, London, Leipsic, pp. 290-293

[88] Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, p.14

[89] Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, p.14. Efetivamente, no centro cívico viriam a estar representados os ministérios da Educação e das Finanças.

[90] Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, p.14

[91] Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, p.8

[92] Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, p.14; *Revista Municipal nº*26, 3º Trim, 1945, p.35

[93] Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, p.14

[94] *Memória Descritiva do Plano de Urbanização de Alvalade*, pp.21,22, em Costa, João Pedro [1997] *Bairro de Alvalade: considerações sobre o urbanismo habitacional*, vol. II – Anexos, tese de mestrado em Cultura Arquitetónica e Contemporânea e Construção da Sociedade Moderna, Universidade Técnica de Lisboa [Texto policopiado], pp.34,35

[95] Além das referências à cidade tradicional e ao urbanismo formal, também Unwin recomendava vivamente a definição de centros principais e secundários no cruzamento de vias, onde se deveriam agrupar serviços públicos de acordo com sua importância hierárquica. A qualidade dos edifícios e um certo sentido de fechamento visual eram importantes para consolidar uma certa imagem de praça, que deveria acolher e potenciar a vida da comunidade. Em Unwin, Raymond [1909]: *Town Planning in Practice, An introduction to the art of designing cities and suburbs*; T. Fisher Unwin, London, Leipsic, pp.176, 187, 193, 290

[96] Mesmo mais tarde, quando se manifestar a adoção dos enunciados modernos. João Pedro Costa demonstra como mesmo em situações menos óbvias, como no "bairro das estacas", (primeira realização do racionalismo moderno no bairro de Alvalade) apesar da implantação perpendicular dos edifícios em relação à via, a inserção do conjunto em quarteirões definidos pelo plano, acaba por reforçar a leitura da sequência de empenas, conformando de algum modo ruas que mantêm muito do seu aspeto tradicional. Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, p.151-153

[97] Cardoso, José de Matos [1958] *Aspectos sociais da unidade de vizinhança como elemento de urbanização*; Ministério das Obras Públicas, DGSU, Coimbra, pp.71-74

[98] Siedlungs berlinenses da década de 1920 e as Expansões de Amesterdão de 1914 e 1934, Costa, João Pedro [2002] *Bairro de Alvalade - Um paradigma no urbanismo português*, Livros Horizonte, Lisboa, pp. 180

[99] Costa, João Pedro [2002] *op.cit.* pp.26

[100] Costa, João Pedro [2002] *op.cit.* pp.43

[101] *Revista Municipal nº26*, 3º Trim, 1945, pp.35

[102] O estudo baseou-se em três linhas ou orientações principais: a "ordenação das comunicações e movimento e redução dos percursos"; a "concentração da superfície livre" e "as boas afinidades geométricas e correlação dos compartimentos", em *Revista Municipal nº26*, 3º Trim 1945, pp.35

[103] Como o "Método dos Sinais", ou outros métodos gráficos preconizados por Alessandro Klein e expostos por Enrico A. Griffini em "Construzione Regionale della casa", em *Revista Municipal nº26*, 3º Trim 1945, pp.36

[104] João Pedro Costa destaca na edificação das casas de renda económica como aspetos essenciais: (1) a investigação sobre os processos construtivos (aplicação de novos materiais e otimização de sistemas construtivos); (2) a sistematização dos elementos construtivos e especialização das suas empreitadas, permitindo o aprofundamento do seu estudo; (3) a estandardização e a prefabricação de elementos construtivos; (4) desenvolvimento da tecnologia do betão armado. Costa, João Pedro [2002] *op.cit.,* pp.47

[105] Estes estudos experimentais tinham em vista a "resistência e habitabilidade" e a "economia e rapidez de construção", em *Anais do Município de 1945*, pp.114

[106] Realizadas pelo engenheiro chefe da Repartição de Obras Municipais da DUSO, e pelo arquiteto Miguel Jacobetty, autor dos projetos das casas de renda económica.

[107] Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, p.18 e *Anais do Município de 1945*, pp.114. Montar-se-ia inclusivamente todo esse equipamento junto dos estaleiros de obras. Contrato de construção de um barracão para instalação e fabrico de blocos para a construção de casas de renda económica, com a Construtora de empreitadas, Lda, *Livro de Notas nº 84A*, fls. 72V a 80V, de Junho de 1947.

[108] A construção de um conjunto experimental de três prédios de casas de renda económica de diferentes tipos, em 1946, serviu para testar a adequação dos projetos iniciais aos novos métodos de construção, e introduzir as necessárias alterações para a desejada aplicação em larga escala na edificação do bairro. Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, p.18 e *Anais do Município de 1946*, pp.143

[109] *Anais do Município de 1949*, pp. 133

[110] Contrato de compra e venda de terrenos, para a construção de casas de renda económica, com Habitações Económicas – Federação de Caixas de Previdência, de 08-08-1946 *Livro de Notas/Documentos nº78A*, vol. II. fls. 53-59V. Ver também *Ata de Reunião da Câmara nº106*, de 20 de Junho de 1946

[111] *Anais do Município de 1947*, pp. 120; *de 1948*, pp. 133 e *de 1949*, pp. 123

[112] Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, p.17

[113] Esta era também uma das recomendações de Unwin, enquadrável no modelo de cidade-jardim.

[114] O bairro foi inaugurado pelo presidente da República apenas com cem famílias instaladas no dia anteriores, numa cerimónia cuidadosamente preparada pela CML. Curiosamente, num intuito claramente pedagógico no sentido de educar o gosto dos moradores, "para dar ideia do que pode um conjunto de bom gosto", a CML tinha promovido um concurso de decoração entre profissionais para os interiores de três casas tipo. De acordo com a imprensa da época, os apartamentos mobilados, onde predominavam "os móveis de estilo rústico, os chitons e os ferros forjados", tiveram uma extraordinária afluência de cerca de trezentos a quatrocentos visitantes por dia. Em "A ocupação das casas do novo bairro construído no Campo Grande", *Diário de Lisboa*, de 22 de Setembro de 1948 e "O chefe do Estado inaugura hoje o bairro de Alvalade", *Diário de Lisboa*, de 23 de Setembro de 1948. Ver também *Ata de reunião de Câmara nº135*, de 26-10-1948.

[115] *Anais do Município de 1950*, pp.160

[116] Correspondem a cinco empreitadas. *Anais do Município de 1950,* pp.161, 302, *Ata de reunião de Câmara nº162* de 21-09-1950 João Pedro Costa refere a construção de casas de renda económica na célula 5 neste período, Costa, João Pedro [2002] *Bairro de Alvalade - Um paradigma no urbanismo português*, Livros Horizonte, Lisboa, pp.54

[117] Os serviços municipais referem um desacordo com a FCP-HE relativo a alterações que esta pretendia introduzir nas casas de renda económica, no sentido de uma maior economia, mas à custa de um "empobrecimento estético que a CML, justificadamente, tem considerado de não apoiar" *Anais do Município de 1951,* pp.292. Ver também *Atas de reunião de Câmara nº162*, de 21-09-1950, e *nº190*, de 16-10-1952

[118] Os projetos do 5º Grupo foram elaboradas pela Federação das Caixas de Previdência e revistos pelos Serviços da Câmara, em *Ata de reunião de Câmara nº 190*, de 16-10-1952. Nesse mesmo ano se adjudicava a construção de 36 prédios de renda económica na Célula nº 5. *Anais do Município de 1952,* pp.148, 284. Há também um Contrato de empreitada de construção do 5º grupo de casas de renda económica do Sítio de

Alvalade pela importância de 14.991.349$00, com A. Silva & Silva, *Livro de Notas nº 166A*, fls. 7, Agosto de 1954

[119] João Pedro Costa refere que dos 58 lotes identificados na Planta de Localização para construção de casas de renda económica, apenas se edificaram cerca de 42, sendo os restantes ocupados por construções avulsas "desfigurando" a imagem coesa que caracterizava estes conjuntos. Costa, João Pedro [2002] *Bairro de Alvalade - Um paradigma no urbanismo português*, Livros Horizonte, Lisboa, pp.57

[120] *Anais do Município de 1956*, pp.179

[121] João Pedro Costa refere como datas de construção da célula 5: 1949-1950 e 1950-1954; e da célula 6: 1954-1956. em Costa, João Pedro [2002] *Bairro de Alvalade - Um paradigma no urbanismo português*, Livros Horizonte, Lisboa, pp.54, 57

[122] " [Em 1955] *…não pôde realizar-se novo acordo com a Federação das Caixas de Previdência apesar dos esforços desenvolvidos pela Câmara nesse sentido e da boa vontade do governo. E assim, por razões superiores, não foram concedidos créditos necessários ao prosseguimento da obra de construção levada a efeito pelos Capitais da Previdência e em que a Câmara participou ativamente em Lisboa*". *Anais do Município de 1955*, pp.8

[123] O autor refere que foram construídos cerca de 2900 dos cerca de 7470 fogos previstos pelo plano de urbanização. Costa, João Pedro [2002] *op.cit.* pp.57

[124] Sola-Morales, Manuel [1993] *Les Formes de Creixement Urbá*; Edicions UPC; Barcelona

[125] Na rua Maria Amália Vaz de Carvalho, nº 10

[126] No cruzamento da rua Maria Amália Vaz de Carvalho com a avenida Rio de Janeiro, outros edifícios para Montepio Geral preveem no alçado o pelicano (ao que parece não realizado). Veja-se o projeto em Almeida, Patrícia Beirão da Veiga Bento d' [2006]: *Victor Palla e Bento d'Almeida: obras e projetos de um atelier de arquitetura, 1946-1973*; Tese mestrado em História de Arte Contemporânea, [orient. Margarida Acciaiuoli de Brito, Michel Toussaint], Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, vol.II, pp.284,287,288

[127] Ofício nº192 de 6-6-1957 da CML ao Ministério das Corporações e Previdência Social, citado nos processos "Substituição dos prédios da avenida de Roma" Pasta 248 [vol.I] e "Estudo prévio de habitações de renda económica a construir na zona de Alvalade – Lisboa, 1964" Pasta 248 [vol.II], Caixa *Habitações económicas na zona de Alvalade – Federação das Caixas de Previdência, 1959* Cota – AC.00.A.09.04.211, Arquivo Municipal do Arco do Cego

[128] Junto à rua António Patrício [célula 2] e na embocadura da rua Violante do Céu [célula 1]. Processo "Substituição dos prédios da avenida de Roma" Pasta 248 [vol.I], Caixa *Habitações económicas na zona de Alvalade – Federação das Caixas de Previdência, 1959* Cota – AC.00.A.09.04.211, Arquivo Municipal do Arco do Cego

[129] *Ata de reunião de Câmara nº117*, de 07-05-1947, pp.10-16. Submetiam-se então a aprovação, as Condições gerais de alienações de terrenos municipais destinados a construções de renda limitada nos termos do Decreto-lei nº 36212 de 7 de Abril de 1947

[130] Correspondiam a cerca de 600 habitações e 200 estabelecimentos comerciais, Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, p.8

[131] *Anais do Município de 1950*, pp.8. Ver também *Anais do Município de 1949*, pp. 235; *de 1950*, pp. 300-303 ou *de 1952*, pp.9. Carlos Nunes Silva salienta no entanto a distância a que as casas de renda limitada estavam de resolver efetivamente as necessidades habitacionais. Em Silva, Carlos Nunes da [1994] *Política Urbana em Lisboa 1926-1974*, Livros Horizonte, pp.149

[132] *Anais do Município de 1952*, pp.9

[133] *Anais do Município de 1962*, pp. 10. Como se referiu em nota anterior muitos construtores de edifícios concebidos como prédios de rendimento, pedem para que passem ao regime de casas de renda limitada.

[134] Ao fim de dez anos tinham-se construído em Lisboa, 950 edifícios deste tipo, perfazendo um total de 7705 fogos. *Anais do Município de 1957*, pp. 265. O programa foi prorrogado pelo Decreto-lei nº 41532, de 18-02-1957

[135] O programa de casas de renda económica só seria extinto em 1972, com a criação do Fundo de Fomento da Habitação

[136] Realçando que um plano de urbanização se deve entender com flexibilidade e como um registo de intenções fundamentais que sofrem as necessárias alterações ao longo do tempo, João Pedro Costa considera que o novo programa de casas de renda limitada respondia igualmente aos objetivos estabelecidos inicialmente em Alvalade, enquadrando-se também no que o plano designava por habitações coletivas de renda económica, Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, pp.57,58

[137] O que os levaria a escolher sempre inquilinos com maiores posses. Ver Silva, Carlos Nunes da [1994] *Política Urbana em Lisboa 1926-1974*, Livros Horizonte, pp.147

[138] "*A melhoria do nível artístico dos prédios construídos tem-se acentuado devido ao excelente princípio adotado pelo Município … entregando o estudo de conjunto de edifícios que lhes interessa, a arquitetos, sendo esta ideia acompanhada de felizes resultados plásticos*", em *Anais do Município de 1965*, pp.308, ver também *Anais do Município de 1950*, pp.300; *de 1953*, pp.294 ou *de 1959*, pp. 301

[139] *Ata de reunião de câmara nº 193*, de 23-01-1953, pp. 4

[140] O primeiro conjunto de casas de renda limitada na zona comercial da célula 3 iniciava-se em 1947. Tinha projeto de Fernando Silva e envolveria as traseiras do futuro mercado Norte, marginando a avenida da Igreja (ocupando no lado sul a célula 5). João Pedro Costa assinala a semelhança entre estes projetos-tipo e os métodos de construção utilizados relativamente às anteriores casas de renda económica. Para uma abordagem detalhada desta zona, ver João Costa, Pedro [2002] *op.cit.*, pp.58-63

[141] Um segundo grupo de casas de renda limitada era projetado em 1949 pelos arquitetos Dário Silva e Lima Franco na zona comercial da célula 3. Ladeava a praça da Igreja (largo Frei Heitor Pinto) e a avenida Rio de Janeiro, enquadrando dois equipamentos: o mercado e o quartel de bombeiros.

[142] Os estudos de conjunto e projetos-tipo, realizados nos anos de 1950 e 1951, são de Miguel Jacobetty, que já havia sido o autor dos projetos de casas de renda económica. Aquela anterior experiência informa de alguma maneira a conceção destes projetos, não obstante a maior generosidade de áreas internas. João Pedro Costa assinala o uso do mesmo tipo de materiais e elementos construtivos como os vãos, ou o soco na ligação do edifício à terra, e de soluções compositivas, como a utilização da tipologia esquerdo-direito, a simetria da fachada, etc. Para uma abordagem detalhada sobre este grupo, ver Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, pp.69-71. O bairro deve o seu nome ao próprio arquiteto Miguel Jacobetty que projetou este conjunto de edifícios. CF. Santana, Francisco e Sucena, Eduardo dir. [1994] *Dicionário de História de Lisboa*, pp.130

[143] Uma proposta de projeto urbano e arquitetónico unitários (parcelamento, urbanização e edificação realizados de uma só vez) como exposto em Sola-Morales, Manuel [1993] *Les Formes de Creixement Urbá*; Edicions UPC; Barcelona

[144] Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, pp.77-83

[145] Ocupando a zona compreendida entre as avenidas dos Estados Unidos da América e do Aeroporto e a linha-férrea, e projetado entre os anos 1949 e 1952 pelos arquitetos Joaquim Ferreira e Orlando Avelino este conjunto foi, dos três, o único, que, apesar da introdução de uma linguagem moderna no plano arquitetónico, se manteve fiel às soluções previstas no plano de urbanização quanto à implantação do edificado, Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, pp. 77-83. Alguns destes edifícios integram relevos adossados nas empenas cegas, pelo que serão abordados adiante.

[146] Também de autoria do arquiteto Joaquim Ferreira. Contrato para execução dos projetos para os blocos residenciais para a Avenida da Igreja em Alvalade, pela importância de 326.863$35 com o arquiteto Joaquim Ferreira, em *Livro de Notas nº102A*, fls. 3. A avenida D. Rodrigo da Cunha era então designada ainda como parte da avenida da Igreja. É a primeira situação em que, alterando as disposições do plano, se opta por uma disposição dos edifícios perpendicular à via. João Pedro Costa explica como o próprio autor do plano de urbanização abdicou do modelo quarteirão com interior utilizável, como havia proposto para as casas de renda económica, Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, pp. 96

[147] Tostões, Ana [1997] *Os verdes anos na arquitetura portuguesa dos anos 50*, FAUP edições, Porto, pp. 72

[148] Memória descritiva do projeto de 31-03-1952 em *Processo de obra* nº1135, Processo 22424, Fls 4 [Rua Teixeira de Pascoais, nº11 e 11B]

[149] 3º Prémio na Bienal de São Paulo, no valor de 25000 cruzeiros e Prémio Municipal de Arquitetura

[150] "Habitações coletivas – Alvalade", em *A arquitetura portuguesa e cerâmica e edificação*- Revista bimestral técnica e artística, nº7, 4ª Série, Julho-Dezembro de 1954 e *Revista Arquitetura*, 2ª Série, nº 53, Novembro-Dezembro de 1954

[151] Como se referiu, este procedimento passa a estar regulamentado com o despacho do presidente da câmara, Álvaro Salvação Barreto, de 25 de Junho de 1953 (*Diário Municipal nº5457*, de 25-07-1953, Normas relativas à elaboração de projetos para construção em lotes de terreno municipal, que porventura terá surgido na sequência de um importante debate nas reuniões da Câmara entre Novembro de 1952 e Fevereiro de 1953 e de uma representação de arquitetos e do SNA no sentido de que a CML passasse a encomendar os seus projetos exclusivamente a arquitetos. Estes procedimentos seriam aprofundados mais tarde com despacho do presidente de 6 de Março de 1955 (*Diário Municipal* nº6299, 10-04-1956, Normas a

observar na apresentação, apreciação e entrega dos projetos a alienar simultaneamente com os lotes de terreno municipal a que se referem, e na concessão das respetivas licenças)

[152] Acórdão proferido pelo Supremo Tribunal Administrativo no recurso interposto pela Ordem dos Engenheiros e recorridos a CML e o SNA, publicado em *Diário de Governo* nº230, II Série, de 28 de Setembro de 1956

[153] Ana Tostões [1997] *Os verdes anos na arquitetura portuguesa dos anos 50*, FAUP edições, Porto, pp. 72

[154] No início e meados da década de 1950 houve outros projetos na cidade de Lisboa onde os ideários modernos fazem a sua aparição, conjugando-se com modelos urbanos como a cidade jardim, o modelo *Beaux Arts* ou a cidade tradicional, mas que no entanto não chegaram a concretizar-se. Israel Guarda refere a este respeito os estudos para a área envolvente da praça de Espanha; zona norte do Parque Eduardo VII e zona da Baixa da cidade, designadamente o *Estudo de Urbanização da zona compreendida entre as avenidas António Augusto Aguiar, dos Estados Unidos da América, de Ceuta e de Berne*, de 1950 e a *Urbanização da Palhavã, Campolide, Sete Rios e Palma de Cima*, de 1951, ambos de Raul Chorão Ramalho, e o *Plano de Urbanização da zona a Norte do Parque Eduardo VII*, de 1957 e o *Plano de remodelação da Baixa* de 1956, de todos o mais radical, sem concessões à cidade tradicional, ambos de Faria da Costa. Guarda, Israel [2006] *Formas urbanas - a construção da cidade de Lisboa entre 1888 e 1958* [orient. Margarida Acciaiuoli de Brito] Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

[155] Dos arquitetos Filipe Figueiredo e Jorge Segurado

[156] O troço poente, compreendido entre a praça de Entrecampos/Campo Grande (então praça Mouzinho de Albuquerque) e a avenida de Roma foi preenchido com quatro blocos de renda livre, assentes sobre pilotis em grandes plataformas de nível de autoria dos arquitetos Lucínio Cruz, Alberto Ayres Braga de Sousa e Mário Gonçalves Oliveira. Anteprojeto de 1955. Contrato para elaboração dos estudos de distribuição de lotes ajardinamento e projeto de edifícios para o lote de terreno sito entre a Av. EUA e a Rua António Patrício pela importância de 914.154$00 com Lucínio da Cruz, *Livro de Notas nº176A*, fls. 13. A venda em hasta pública dos lotes realizou-se a 22 e 23 de Julho de 1957, *Processos de obra nº 31551* [nº116 a 116B] e *nº 31528* [nº 110 a 110B]. O nº110 da avenida, viria a acolher no interior um revestimento cerâmico de Cecília de Sousa realizado em 1957.

[157] No troço entre avenida de Roma e a avenida do Rio de Janeiro, edificaram-se quatro blocos, intercalados com outros de menor altura. O projeto é de autoria do arquiteto Joaquim Areal e Silva. Contrato de elaboração do estudo de distribuição de lotes e projetos para edifícios para a avenida dos EUA, pela importância de 822.610$00 com Joaquim Santiago Areal e Silva, *Livro de Notas nº167A*, fls. 87V. O primeiro estudo previa cinco blocos de cerca de nove pisos, perpendiculares à avenida, com logradouros ajardinados; intercalados com outros edifícios, de apenas quatro pisos, paralelos à via e recuados a norte. Estes blocos seriam quatro na sua versão final, mas aumentados em mais um piso. Os projetos para os lotes são, de um modo geral, dos anos 1955 e 1956, embora alguns sejam posteriores. Sobre este conjunto ver Costa, João Pedro [2002] *Bairro de Alvalade - Um paradigma no urbanismo português*, Livros Horizonte, Lisboa, pp.115, 116. Este conjunto reveste-se de particular importância no presente estudo por albergar revestimentos de azulejo padronado e um singular conjunto de painéis artísticos em mosaico vítreo de autoria do pintor Carlos Calvet.

[158] O troço entre as avenidas do Aeroporto e do Rio de Janeiro foi entregue aos arquitetos Manuel Laginha, João Vasconcelos Esteves e Pedro Cid, em 1954. Contrato para elaboração de estudo de distribuição de lotes, ajardinamento e projetos para edifícios nos terrenos situados na avenida dos EUA entre av. Rio de Janeiro e Av. Aeroporto, pela importância de 806.388$00 com Manuel Maria Cristóvão Laginha, *Livro de Notas nº167A*, fls. 77. O conjunto de cinco grandes blocos, com anteprojeto de 1954 e projeto de 1955, seria bastante elogiado na imprensa da época e até contraposto, como bom exemplo, ao criticado conjunto do troço central do lado norte da avenida. *Revista Arquitetura*, nº 61, Dezembro de 1957 e *Revista Binário*, nº11, Agosto de 1959

[159] Estudo realizado entre 1951 e 1952 por João Simões, Castro Rodrigues, José Huertas Lobo, Celestino de Castro e Hernâni Gandra, não realizado. Publicado em *Revista Arquitetura*, 2ª Série, nº 50-51, Novembro-Dezembro de 1953

[160] Data do anteprojeto do conjunto para o troço entre rua Diogo Bernardes e a rua Frei Tomé de Jesus, da autoria dos arquitetos José Croft de Moura, Henrique Albino e Craveiro Lopes. Contrato de elaboração, pelos arquitetos Henrique Albino, Nuno Craveiro Lopes e José Croft de Moura, dos projetos dos edifícios a construir no primeiro troço da Avenida dos EUA, pela importância de 490.837$00, *Livro de Notas nº 140A*, fls. 73 e alteração do mesmo, *Livro de Notas nº171A*, fls. 67V

[161] Na reunião de Câmara de 13 de Abril de 1962 propõe-se a ratificação de um despacho da presidência referente a uma empreitada de elaboração do estudo do arranjo urbanístico para a zona sul da avenida dos Estados Unidos da América, adjudicada a Leonardo Rey Colaço de Castro Freire, em *Ata de reunião de Câmara nº 315*, de 13-04-1962, pp.39. Entre 1963 e 1966, foram apresentados os projetos dos diferentes lotes. Os projetos dos edifícios correspondentes aos números 81, 81A; 79,79A; e 69, 69A da avenida foram concluídos em 1964, por exemplo. *Processos de obra* nº52927; 52783; 51044

[162] Contrato para elaboração do projeto de edificações a realizar no terreno compreendido no ângulo das avenidas do Aeroporto e D. Rodrigo da Cunha, com José Manuel de Andrade Barreto pela importância de 539.831$00, *Livro de Notas nº167A*, fls. 93V Estudos iniciados em 1955 e projetos de arquitetura finalizados em 1960. Ver Costa, João Pedro [2002] *Bairro de Alvalade - Um paradigma no urbanismo português*, Livros Horizonte, Lisboa, pp.124-127

[163] Ver Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, pp.103-105,129

[164] Com projeto do arquiteto Jorge Segurado, de 1958, CF. Tostões, Ana [1997], *Os verdes anos na arquitetura portuguesa dos anos 50*, FAUP Publicações, pp. 74, 283

[165] Ver Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, pp.103-105, 138

[166] Ver Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, pp.130, 135

[167] Toma-se como exemplo os edifícios correspondentes aos nº34 e 36 da avenida de Roma, com os *Processo de obra* nº 23556 e nº 23407, respetivamente e edificados entre 1952 e 1953. Foram projetados pelo arquiteto Joaquim Areal e Silva, autor de outros projetos congéneres na mesma avenida.

[168] Toma-se como exemplo o edifício correspondente ao nº54 A/B da avenida de Roma, (Lote municipal nº12) com o *Processo de obra* nº 22803, de autoria de Cassiano Branco e edificado entre 1951 e 1953; ou o nº52 da avenida de Roma, com projeto de Sérgio Botelho de Andrade e Gomes e edificado entre 1951 e 1952, correspondente ao *Processo de obra* nº 22802.

[169] Toma-se como exemplo os números 37 e 38 da Avenida de Roma. O primeiro, correspondente ao *Processo de obra* nº 22301, com projeto do engenheiro Henrique Faria, foi edificado entre 1951 e 1952. O segundo, foi edificado entre 1952 e 1954 de acordo com o projeto do arquiteto Sérgio Botelho de Andrade e Gomes e corresponde ao *Processo de obra* nº2872.

[170] "*Parece notar-se preferência dos arrematantes por lotes sem projeto fornecido pela Câmara. É frequente a sua posterior tentativa para alterar a compartimentação interior dos referidos projetos… Quer dizer: à economia de tempo que representa o fornecimento do projeto aprovado, os arrematantes parece darem preferência à possibilidade de executarem os projetos de modo a tirarem maior partido no aproveitamento do terreno: fogos mais pequenos e mais numerosos, dentro da mesma área de construção. Do exposto parece poder inferir-se que, se por um lado, haverá vantagem económica para a Câmara na venda de lotes sem projeto, por outro lado a unidade estética dos conjuntos urbanísticos e o exemplo que a Câmara deverá dar com fogos de melhor compartimentação preconiza o caminho que se tem seguido*", em *Anais do Município de 1963*, pp.165 CF. Silva, Carlos Nunes da [1994] *Política Urbana em Lisboa 1926-1974*, Livros Horizonte, pp.152

[171] Silva, Carlos Nunes da [1994] *Política Urbana em Lisboa 1926-1974*, Livros Horizonte, pp.148,158

[172] Para peças desenhadas e abordagem detalhada a esta zona de moradias económicas ver Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, pp.72-76

[173] Costa, João Pedro [1997] *Bairro de Alvalade: considerações sobre o urbanismo habitacional*, vol. II – Anexos, tese de mestrado em Cultura Arquitetónica e Contemporânea e Construção da Sociedade Moderna, Universidade Técnica de Lisboa [Texto policopiado], pp.121

[174] Costa, João Pedro [1997] *Bairro de Alvalade: considerações sobre o urbanismo habitacional*, vol. II – Anexos, tese de mestrado em Cultura Arquitetónica e Contemporânea e Construção da Sociedade Moderna, Universidade Técnica de Lisboa [Texto policopiado], pp.117

[175] De um modo geral a influência do modelo da cidade-jardim nos vários países europeus traduziu-se apenas na aparência dos espaços edificados, e mesmo assim com importantes lacunas. Efetivamente, não apenas se eliminou toda a dimensão reformadora do ponto de vista social e económico da proposta de E. Howard, mantendo apenas alguns dos seus aspetos morfológicos e urbanísticos, como mesmo estes ficaram quase sempre desvirtuados em relação às ideias iniciais. Em Portugal, como noutros países, em vez de novos aglomerados urbanos com autonomia e qualidade de vida, construiram-se geralmente apenas bairros, muitas vezes periféricos, invocando aquele modelo. CF. Capel, Horacio [2002] *La morfología de las ciudades*, vol. I, Barcelona Ediciones del Serbal, pp. 353-355,360. Já considerando este exemplo concreto, a existência de vedações é um dos aspetos que denuncia esse não entendimento das propostas da cidade-jardim, mesmo nos seus detalhes formais. Raymond Unwin autor que como se referiu - notas de fim Alvalade 42 - põe em prática os ensinamentos de Howard, e que por isso é seguido neste estudo,

condenava duramente o uso de vedações. *"So long as we are confined to the endless multiplication of carefully fenced in villas, and rows of cottages toeing the same building line, each with its little garden securely railed, reminding one of a cattle-pen, the result is bound to be monotonous and devoid of beauty".* Unwin, Raymond [1909]: *Town Planning in Practice, An introduction to the art of designing cities and suburbs*; T. Fisher Unwin, London, Leipsic, pp.353

[176] Para peças desenhadas e uma abordagem detalhada da zona de moradias envolvente à igreja ver Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, pp. 84-87 Contrato para execução do projeto de moradias a construir na zona de Proteção da Igreja S. João de Brito, pela importância de 118.859$97, com o arquiteto Faria da Costa, *Livro de Notas nº189A*, fls. 60V

[177]Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, pp.8

[178] O MOP, ao abrigo do Plano dos Centenários, apoiava financeiramente a construção de escolas primárias através de um subsídio de 57 mil escudos por sala por sala de aula (1ª fase de construção), valor que seria posteriormente aumentado para 85 mil escudos (seguintes fases de construção). O Estado seria reembolsado em 50 % daquelas quantias através de 20 anuidades, tal como estipulado no Plano dos Centenários. *Diário do Governo n°174*, I Série, 29 de Julho de 1941, Decreto-lei n°1969, de 20 de Maio de 1938; Decreto-lei n°35769 - *Diário do Governo n°167*, I Série, 27 de Julho de 1946], em *Revista Municipal* nº66, 1955, pp.63

[179] Plano de Educação Popular; Campanha Nacional de Educação de Adultos e Cursos de Educação Popular

[180] Como acontecia nas escolas diretamente promovidas pelo MOP no resto do país à exceção da cidade do Porto.

[181] Ana Tostões [1997]: *Os verdes anos na arquitetura portuguesa dos anos 50*, FAUP edições, Porto, pp. 104,105

[182] *Anais do Município de 1954*, pp.184

[183]Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, pp.91; *Anais do Município de 1947*, pp. 136 e *Anais do Município de 1949*, pp.123

[184] Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, p.91

[185] Projeto do Grupo escolar da Célula 1 da zona a sul da avenida Alferes Malheiro – Cantina e regularização de terrenos, Inácio Peres Fernandes, 1947, CML- DSUO – 5ª Rep.- Obras Municipais, Planta geral. Fonte: Arquivo NATCE

[186] *Anais do Município de 1950*, pp. 164

[187] Contrato de empreitada de construção do Grupo Escolar da Célula 2 da Zona Sul da Avenida Alferes Malheiro, pela importância de 1.749.000$00 – *Livro de Notas nº102A*, fls. 16

[188] *Anais do Município de 1949*, pp. 131

[189] Contrato de empreitada de construção do Grupo Escolar para a Célula 7 do Sítio de Alvalade, pela importância de 1.995.586$00 com António Veiga, 1953, *Livro de Notas nº 148*, fls. 78; Contrato de empreitada de ajardinamento do centro escolar da Célula 7 de Alvalade, 1955, *Livro de Notas nº 170A*, fls. 80V

[190] Ana Tostões [1997] *Os verdes anos na arquitetura portuguesa dos anos 50*, FAUP edições, Porto, pp. 104,105

[191] Contrato de execução do projeto de um grupo escolar a construir no Bairro de Alvalade (célula nº7) com o arquiteto Ruy Jervis d'Athouguia e o engenheiro Manuel Agostinho Duarte Gaspar - *Livro de Notas nº102A*, fls. V

[192] *Revista Municipal* nº66, 3º Trim, 1955

[193] Lamentava-se apenas a implantação, demasiado "*'clássica' em relação à qualidade do edifício*", e a carência de um adequado envolvimento vegetal do conjunto, que funcionasse como proteção entre o edifício e as habitações nas proximidades. "Escola do Bairro de S. Miguel", em *A arquitetura portuguesa e cerâmica e edificação - Revista bimestral técnica e artística* nº11, 4ª Série, Junho de 1957, pp.10

[194] Contrato de elaboração do anteprojeto e projeto definitivo e de fiscalização de construção do Grupo Escolar da Célula 4 do Sítio de Alvalade, pela importância de 68.400$00, com o arquiteto Manuel Coutinho Raposo, *Livro de Notas nº152A*, fls. 70

[195] Contrato de empreitada de construção do Grupo Escolar da Célula 4 de Alvalade com Manuel dos Santos e outros pela importância de 1.798.000$00, *Livro de Notas nº158A*, fls. 5

[196] *Anais do Município de 1955*, pp.196

[197] Memórias descritivas do anteprojeto e do projeto. Anteprojeto do grupo escolar da célula 4 de Alvalade, arq. M. Coutinho Raposo. Espaços Verdes – Alvalade 1 – Cota AC.01.H.01.06.84, Arquivo Municipal do Arco do Cego; Projeto do grupo escolar da célula 4 de Alvalade, arq. M. Coutinho Raposo. Arquivo NATCE

[198] João Pedro Costa salienta, apesar de tudo, a diferença entre anteprojeto e projeto da escola da célula 4, no sentido de uma passagem mais assumida a uma arquitetura moderna. Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, pp.91

[199] Memória descritiva do projeto do grupo escolar da célula 4 de Alvalade, arq. M. Coutinho Raposo. Arquivo NATCE

[200] Contrato para a execução de motivos decorativos destinados ao Grupo Escolar de Alvalade, com Stela de Albuquerque, 04-05-1955, *Livro de Notas nº174A*, fls. 82 a 84. O contrato, parco em informações, estipulava a execução de um alto-relevo com 1m por 60 cm e uma estátua de 1m30cm, ambos em pedra de lioz, pela quantia de 40 mil escudos.

[201] Contrato de elaboração do anteprojeto e projeto definitivo e de fiscalização de construção do Grupo Escolar da Célula 6 do Sítio de Alvalade pela importância de 68.400$00, com o arquiteto Cândido Palma Teixeira de Melo, *Livro de Notas nº152A*, fls. 82V

[202] Contrato de empreitada de construção do Grupo Escolar da Célula VI do Bairro de Alvalade, pela importância de 2.038.000$00, com Manuel Antunes Ferreira, *Livro de Notas nº168A*, fls. 95

[203] *Anais do Município de 1956*, pp. 177; Contrato de elaboração do projeto do Grupo Escolar da Célula 8 do Bairro de Alvalade, pela importância de 92.673$00 com Ruy Jervys d'Athouguia, *Livro de Notas nº192A*, 29

[204] Estas inovações prendiam-se por exemplo com o redimensionamento das salas de aula para a substituição das carteiras de dois lugares por mesas individuais, ou com a construção de instalações complementares ao edifício escolar, como salão de festas e biblioteca. As salas de aula passavam a ter as dimensões de 7m x 9m ou 8m x 8m,50 e cada grupo escolar passaria a ter secretaria e gabinetes para serviços de saúde. Em *Anais do Município de 1957*, pp.161

[205] *Anais do Município de 1959*, pp.179

[206] *UIA – Carta das construções escolares*, 1959, artigos 3.2.2. *Revista Binário* nº77, de Fevereiro de 1965, pp. 506

[207] Ana Tostões [1997]: *Os verdes anos na arquitetura portuguesa dos anos 50*, FAUP edições, Porto, pp. 106

[208] *Anais do Município de 1957*, pp. 161, *Anais do Município de 1958*, pp.170

[209] *Anais do Município de 1959*, pp.179

[210] *Anais do Município de 1960*, pp.114

[211] A JCTES, organismo dependente daquele ministério, tinha sido criada por Duarte Pacheco em 1934 e seria extinta em 1969, com a criação da Direção Geral das Construções Escolares. Foi, durante esse intervalo de tempo, o organismo responsável pelo estudo e construção dos liceus e dos estabelecimentos de ensino técnico.

[212] A Lei nº 2025 de 19 de Junho de 1947 promulga a reforma do ensino técnico profissional. O ensino técnico já havia sido instituído há muito, mas é somente nesta altura que se promove uma efetiva reforma neste ramo de ensino, acompanhando como iniciativa estratégica, todo o projeto de industrialização do pós-guerra. O primeiro plano de construção de escolas de ensino técnico estabelecia a construção de dezanove edifícios para o todo o país, sendo que dessas, sete seriam escolas técnicas elementares a edificar em Lisboa – quatro masculinas e três femininas. Decreto-lei nº 36409 de 11 de Julho de 1947, Art.1º.

[213] Ver Nóvoa, António (1996), "Ensino Técnico" in Rosas, Fernando, Brito, J. M. Brandão [dir.] *Dicionário do Estado Novo*. Venda Nova: Bertrand Editora, pp.307-309; ou Nóvoa, António (1992), "A Educação Nacional" in Rosas, Fernando [coord.]. Portugal e o Estado Novo (1930-1960). Serrão, Joel; Marques, A. H. Oliveira [dir.]. *Nova História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, pp. 455-519

[214] O arquiteto José Costa e Silva já tinha concebido para a cidade de Lisboa os projetos dos dois liceus D. João de Castro [1945] e de Gil Vicente [1946] integrantes do *Plano de 1938*

[215] O projeto tipo visava (1) uma solução construtiva económica;(2) permitir uma adaptação a terrenos com diversas características topográficas e de orientação, em MOP-JCETS, *Relatório dos trabalhos realizados, 1947/48*. Fonte: NATCE

[216] MOP-JCETS [1951], *Escola Técnica Elementar Eugénio dos Santos*, folheto publicado por ocasião da inauguração, Lisboa, 6 de Janeiro de 1951

[217] José Costa e Silva [1949]; Memória descritiva e justificativa do Projeto da Escola Técnica Elementar do Bairro de Alvalade [Atual Eugénio dos Santos] MOP-JCETS Fonte: Arquivo NATCE, pp.8

[218] MOP-JCETS [1948], *Relatório dos trabalhos realizados, 1947/48*. Fonte: NATCE

[219] José Costa e Silva [1949] Memória descritiva e justificativa do Projeto da Escola Técnica Elementar do Bairro de Alvalade [Atual Eugénio dos Santos] MOP-JCETS Fonte: Arquivo NATCE, pp.10

[220] Veja-se por exemplo as escolas industriais e comerciais de Abrantes e de Guimarães inauguradas em 1959. MOP [1959], *Melhoramentos a inaugurar do período de 27 de Abril a 28 de Maio de 1959*

[221] O plano, instituído pelo Decreto-lei nº 41572 de 28 Março de 1958, estabelecia a construção de liceus para o Porto (Santa Isabel e outro liceu), Lisboa (Rainha Dona Leonor e dois outros liceus), Guimarães, Évora, Coimbra, Covilhã, Portimão, Figueira da Foz, Leiria, Braga, Bragança, Guarda e Viseu. Seriam acrescentados pelos Decretos-Lei nº 43612 de 21-4-1961 e nº 45632 de 31-3-1967, os liceus de Angra do Heroísmo, Cascais e Vila Nova de Gaia, por exemplo.
[222] *Conversa com o arquiteto Augusto Brandão*, 23 de Maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.105
[223] MOP [1962], "Obras Públicas concluídas em 1961", Anexo nº12 ao *Boletim do Comissariado do Desemprego*, Lisboa, p.42
[224] Augusto Brandão [1958] Memória Descritiva e Justificativa do Projeto do Liceu Rainha D. Leonor (aprovado em 8-5-1958) Fonte: Arquivo NATCE, pp.6,7
[225] Augusto Brandão [1958] Memória Descritiva e Justificativa do Projeto do Liceu Rainha D. Leonor (aprovado em 8-5-1958) Fonte: Arquivo NATCE, pp.14
[226] Segundo as *Normas Gerais para a Instalação dos Liceus para 24 turmas,* MOP-JCETS
[227] Segundo as *Normas Gerais para a Instalação dos Liceus para 24 turmas,* MOP-JCETS
[228] MOP-JCETS [1965], *Liceu de Padre António Vieira - Lisboa*, folheto publicado por ocasião da inauguração do liceu em 1965
[229] Ruy Jervis d'Athouguia [1958] Memória descritiva e justificativa. Anteprojeto do Liceu Masculino do Bairro de Alvalade – Liceu Padre António Vieira, MOP-JCETS. Fonte: Arquivo NATCE, pp.1. No mesmo documento pode ler-se que por outro lado, o lote de terreno disponibilizado pela CML apresentava um desnível de cerca de catorze metros, na diagonal, o que levou o arquiteto a estudar uma nova implantação do edifício, tirando partido de uma zona verde adjacente.
[230] Ruy Jervis d'Athouguia [1961] Memória descritiva e justificativa Projeto do Liceu Masculino do Bairro de Alvalade – Liceu Padre António Vieira, MOP-JCETS.
[231] Ruy Jervis d'Athouguia [1958] Memória descritiva e justificativa. Anteprojeto do Liceu Masculino do Bairro de Alvalade – Liceu Padre António Vieira, MOP-JCETS, pp.1
[232] Ruy Jervis d'Athouguia [1958] Memória descritiva e justificativa. Anteprojeto do Liceu Masculino do Bairro de Alvalade – Liceu Padre António Vieira, MOP-JCETS, pp.5,6
[233] Ruy Jervis d'Athouguia [1958] Memória descritiva e justificativa. Anteprojeto do Liceu Masculino do Bairro de Alvalade – Liceu Padre António Vieira, MOP-JCETS, pp.4,5
[234] Ruy Jervis d'Athouguia [1958] Memória descritiva e justificativa. Anteprojeto do Liceu Masculino do Bairro de Alvalade – Liceu Padre António Vieira, MOP-JCETS, pp.5
[235] Em Dezembro de 1958 e em Março de 1961, respetivamente.
[236] Ruy Jervis d'Athouguia [1958] Memória descritiva e justificativa. Anteprojeto do Liceu Masculino do Bairro de Alvalade – Liceu Padre António Vieira, MOP-JCETS, pp.4,5
[237] Informação dada pelo professor Sérgio Pinhão, docente neste estabelecimento escolar.
[238] Como o Colégio Inglês localizado no centro da célula 4, num edifício previsto pelo plano de urbanização para equipamento escolar, ou o Colégio Espanhol, também na célula 4, na avenida D. Rodrigo da Cunha, não previsto no plano de urbanização, como refere Costa, João Pedro [2002], *op.cit.*, pp.91
[239] Seguiam o programa pedagógico, funcional e estético-urbanístico de João de Deus Ramos, filho de João de Deus, o fundador do conhecido método de aprendizagem rápida de leitura e escrita, codificado na famosa *Cartilha Maternal*, que era a base do ensino ministrado nas referidas escolas.
[240] Em 1915, por exemplo, abria-se o primeiro Jardim-escola João de Deus da cidade de Lisboa, com projeto de Raul Lino e com frisos de Leal da Câmara no interior das salas. CF. http://www.joaodeus.com; Beja, Filomena et. All [1990] *Muitos anos de escolas*, Vol. 1 – Ensino Primário-1941, pp.69,70
[241] Lino, Raul [1959] *Nótula sobre o Jardim-Escola João de Deus de Alvalade* [parte dactilografado, parte manuscrito], s.p.
[242] Lino, Raul [1959] *Nótula sobre o Jardim-Escola João de Deus de Alvalade* [parte dactilografado, parte manuscrito], s.p.
[243] *Anais do Município de 1958*, pp. 286; *Anais do Município de 1964*, pp. 339
[244] *Anais do Município de 1946*, pp. 228, *de 1947*, pp. 226
[245] *Anais do Município de 1949*, pp. 264; *de 1950*, pp.156, 303
[246] *Anais do Município de 1952*, pp.306
[247] *Anais do Município de 1958*, pp.286; e *de 1960*, pp. 317
[248] *Anais do Município de 1958*, pp. 286
[249] *Ata de reunião de Câmara nº 294*, de 19-10-1960, pp. 28-31e *Revista Municipal nº87*, 4º Trim, 1960
[250] *Anais do Município de 1961*, pp. 214, 340, 342

[251] João Pedro Costa considera esta solução – a criação de "zonas de descompressão" na rua-corredor – uma variante ao tradicional espaço da praça, em Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, p.158

[252] *Anais do Município de 1961*, pp.343; *de 1962*, pp.361; de 1963, pp.316, 352

[253] *Anais do Município de 1964*, pp.338. Três anos mais tarde seria edificado no local um matadouro municipal de aves, em *Anais do Município de 1967*, pp.388

[254] *Anais do Município de 1964*, pp. 94; *de 1965*, pp. 96; *de 1966*, pp. 111, 112; *de 1967*, pp.109, 112 e *de 1968*, pp. 126

[255] Na fachada existe a inscrição INGREDIMINI IN CIVITATEM DOMINI - AEDIFICATA EST VOBIS ECCLESIA NOVA MCMLII (Entrai na cidade do Senhor - uma nova igreja foi edificada para vós 1952).

[256] Recorde-se a proposta de Vasco Regaleira da " *obrigatoriedade do emprego da escultura e da pintura em edifícios "de custo superior a 1.000.000$00*", registada em *Ata de reunião de câmara nº104*, de 15-04-1946, pp.1-5 e referida na "breve contextualização" desta tese.

[257] Tostões, Ana [1997] *op.cit.* pp.101.

[258] A igreja de S. João de Brito recebeu e incorporou ainda altares e vários outros elementos da antiga igreja da Conceição Nova, cuja venda financiou esta nova construção. Aquela igreja, edificada entre 1679 e 1730 estava situada na Baixa de Lisboa, no cruzamento das Ruas Nova do Almada e da Conceição. Em seu lugar construiu-se a Caixa Geral de Depósitos. CF. *Ata de reunião de Câmara nº 177*, de 23-11-1951, pp. 5,6

[259] Gonçalo Ribeiro Telles Projeto de enquadramento da igreja de S. João de Brito, 1956, CML-DSTE, 3ª Repartição – Arborização e jardinagem; Contrato para a construção do enquadramento da Igreja de S. João de Brito com Manuel da Silva Moreira, 28-12-1956, *Livro de Notas nº196A* vol.II, fls. 64-69V

[260] Os proprietários da Quinta dos Lagares d'El Rei, tinham doado parte do terreno de que dispunham naquele local para a construção da igreja como forma de agradecimento por Portugal não ter entrado na 2ª Guerra Mundial. O edifício só se viria a concretizar cerca de quarenta anos passados, funcionando a igreja, provisoriamente, num anexo do grupo escolar rua Teixeira de Pascoais, CF. Santana, Francisco e Sucena, Eduardo dir. [1994] *Dicionário de História de Lisboa*, pp.56; http://alvalade.no.sapo.pt; http://paroquia-sjprincesa.pt

[261] Contrato de elaboração do projeto do quartel de BSB em Alvalade, pela importância de 87.187$00 cm Rui Mário Oliveira Pedreira de Almeida, Outubro de 1956, *Livro de Notas nº192A*, fls. 76V

[262] *Ata de reunião de Câmara nº 246*, de 25-02-1957 e *Revista Municipal nº72*, 1º Trim, 1957

[263] Contrato para a realização motivos escultóricos destinados a Quartel BSB de Alvalade com o escultor José Farinha, 29-08-1958, *Livro de Notas nº213A*, fls. 17V-19V. O escultor comprometia-se a executar um motivo escultórico em gesso com "a caravela municipal", bem como a orientar o canteiro na sua passagem à pedra.

[264] Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, p.14

[265] *Anais do Município de 1949*, pp.115

[266] "O prof. Dr. Oliveira Salazar assistiu esta tarde à inauguração do novo parque de jogos da FNAT", em *Diário de Lisboa*, 28 de Junho de 1959, ano 39º, nº 13129, [2ª tiragem]

/[267] Avenida de Roma nº 100 tornejando para rua Luís Augusto Palmeirim

[268] O cinema Alvalade foi demolido em Junho de 2003. No seu lugar edificou-se recentemente um novo edifício, também com salas de cinema, e onde se recolocou a antiga pintura mural. CF. http://alvalade.no.sapo.pt/ ; http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/05/estrela-faria-n.html

[269] O cinema edificou-se numa das pequenas pracetas confinantes com a avenida de Roma, no seu lado sul.

[270] Vendido em hasta pública em 1963. *Anais do Município de 1963*, pp. 165

[271] Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, pp. 135

[272] Citando uma opinião comum. *Revista Binário* nº135, pp.280

[273] "Hotel + Teatro + Cinema em Lisboa", em *Revista Binário* nº135, Dezembro de 1969, pp.297

[274] O plano previa a construção de piscinas municipais no Parque Florestal de Monsanto; em Olivais-Norte; na avenida de Roma; em Campo de Ourique; na Penha de França; no bairro da Madre de Deus e no Campo Grande (infantil). Em *Anais do Município de 1960*, pp. 195, 196

[275] *Anais do Município de 1962*, pp. 221; *Ata de reunião de Câmara nº 320*, de 17-10-1962

[276] *Anais do Município de 1963*, pp.166; *de 1966*, pp.112

[277] *Revista Municipal* nº108/109, 1º/1º Trim, 1966

[278] *Anais do Município de 1964*, pp. 94; *de 1965*, pp.96; *de 1966*, pp.112. Paralelamente, outras obras eram pensadas para outras piscinas, como por exemplo um painel cerâmico para a piscina do Campo Grande,

do pintor Jorge Segurado, ou mais tarde o relevo escultórico de Maria Manuela Madureira para a piscina de Olivais Norte.

[279] *Anais do Município de 1961*, pp. 154. A necessidade de construção de ateliers para artistas já tinha no entanto sido ventilada anteriormente. CF. por exemplo na *Ata de reunião de Câmara nº 239*, de 19-07-1956, intervenção do vereador Aníbal David pp.11

[280] *Ata de reunião de Câmara nº 323*, de 19 e 28-12-1962, pp.77 (ratificação do despacho do presidente). Fernando Peres Guimarães viria a trabalhar posteriormente na Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN)

[281] Prevendo a construção dos «ateliers», para artistas e de um parque infantil. *Anais do Município de 1964*, pp.93

[282] *Anais do Município de 1968*, pp.126

[283] *Revista Municipal* nº130/131, 3º/4º Trim, 1971

[284] *"Os Coruchéus têm uma coisa muito engraçada, que é a seguinte: na altura todos nós, quando saíamos das escolas, ninguém trabalhava porque não tinha onde. (…) era sempre o problema era os ateliês... E um dia, quando o França Borges era presidente na altura da Câmara [Municipal de Lisboa], nós fomos falar com ele. Um grupo foi falar com ele a ver se nos arranjava armazéns a coisas velhas para a gente trabalhar e o França Borges então saiu-se com esta: (simula voz do presidente)"Ah, sim, sim… vocês querem ateliês e é para trabalhar? Porque é que vocês não se organizam e estudam um local para a Câmara fazer uns ateliês?" Pronto, aquilo ficou logo ali no ar. Entretanto um rapaz que morava na avenida de Roma - conhece os Coruchéus, não conhece? - morava na avenida de Roma, as traseiras davam ali para os Coruchéus… não havia ali os Coruchéus, não havia os edifícios, aquilo era tudo terreno de interior e havia aquele palacete que era… o depositário dos carrinhos de mão e das vassouras e de lixo e aquelas pessoas, tudo ali à volta, deitava o lixo pela janela fora para ali… aquilo era uma imundície muito grande… e o rapaz viu mesmo 'É pá, está ali um espaço muito bom…' e fez-se a proposta então à Câmara, que havia ali um espaço.Olhe, o França Borges agarrou naquilo, foi logo fazer projeto, fazer desenho, começou-se a construir, em 1969/70 estava a ser feito. Eu também pertenci a essa comissão (…) são ateliês muito bons e com condições excelentes"; Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo], pp.10,11

[285] *Anais do Município de 1967*, pp. 110; *de 1968*, pp. 121

[286] A avenida de Roma inicia na praça de Londres, fora dos limites do bairro de Alvalade, e atravessa as suas principais praças, geradas no cruzamento desta avenida com a dos Estados Unidos da América e a da Igreja. Termina entroncando com a avenida do Brasil, defronte da fachada do preexistente hospital psiquiátrico Júlio de Matos.

[287] CF. Costa, João Pedro [2002], *op.cit.*, pp.159,160

[288] Câmara Municipal de Lisboa [1948] *Regulamento geral da construção urbana para a cidade de Lisboa* (7ªed), Direção dos Serviços de Urbanização e Obras, Câmara Municipal de Lisboa, Capítulo II, Art.3º§2º

[289] Um estudo inicial previa no perfil-tipo da avenida que a largura dos passeios oscilasse entre os 7,4 e os 5,9 metros de largura (nos troços em que a distancia entre as fachadas que a ladeiam é de 40 metros ou de 30 metros respetivamente), em *Estudo dos perfis transversais para a avenida de Roma*, eng. Ricardo Girão de Oliveira, eng.chefe Alfredo Barata da Rocha, DSUO – 1ª Repartição, Maio de 1954

[290] Inicia no Campo Grande e desemboca no largo Frei Heitor Pinto

[291] Costa, João Pedro [2002], *op.cit.*, pp.159,160

[292] Uma deliberação da Câmara de 25 de Fevereiro aprovando o projeto de pavimentação avenidas EUA e Rio Janeiro, é referida na *Revista Municipal* nº72, 1º Trim, 1957

[293] Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, pp.64, 158, 174

[294]João Pedro Costa explica como o próprio autor do plano de urbanização abdicou do modelo de quarteirão usado nas primeiras casas de renda económica, Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, pp. 96

[295] Do arquiteto José Manuel Andrade Barreto

[296] O espaço tornou-se um verdadeiro recetáculo de intervenções como Busto de homenagem a João de Deus Ramos, por subscrição pública em 1978. (na proximidade existe o jardim-escola João de Deus); Busto de homenagem a Paul Harris, Comemorações do centenário do Rotary International 1905-2005, com apoio da Junta de Freguesia de S. João de Brito; Árvore simbólica - Ginkgo-Biloba, plantada pelo Lions Clube de Lisboa-Alvalade; Árvore da amizade - plantada pelos rotários, Maio de 2010

[297] João Pedro Costa descreve os sucessivos estudos da DSUO relativos à implantação do edificado, designadamente em 1951(propondo uma disposição oblíqua de todos os edifícios do lado sul) e 1956. Costa, João Pedro [2002] *Bairro de Alvalade - Um paradigma no urbanismo português*, Livros Horizonte, Lisboa, pp. 106,117

[298] Uma deliberação da Câmara de 25 de Fevereiro aprovando o projeto de pavimentação avenidas EUA e Rio Janeiro, é referida na *Revista Municipal* nº72, 1º Trim, 1957

[299] Uma deliberação da Câmara de 21 de Novembro, aprovando projeto de pavimentação logradouros comuns avenida EUA, é referida na *Revista Municipal* nº75, 4º Trim, 1957

[300] Apenas no troço em que há uma implantação oblíqua dos edifícios – lado sul, célula 7, entre a rua de Entrecampos e o cruzamento com a avenida de Roma – o espaço público se pode considerar residual, ou sobrante relativamente ao espaço ocupado pelos edifícios.

[301] Foram avaliadas as propostas pela CMAA . *Anais do Município de 1968*, pp. 121

[302] Nomenclatura atribuída em reunião da Comissão Municipal de Toponímia de 28-04-1949, *Atas da Comissão Municipal de Toponímia de Lisboa, 1943-1974*, pp. 102

[303] Contrato para a construção enquadramento da Igreja de S. João de Brito com Manuel da Silva Moreira, 28-12-1956, *Livro de Notas nº196A* vol.II, fls. 64-69V

[304] Contrato para execução de uma escultura decorativa para Largo Frei Heitor Pinto, com Stela de Albuquerque, 16-04-1957, fls. 65V a 68; *Anais do Município de 1958*, pp. 107. Numa placa de giração circular defronte desse pequeno jardim implantou-se recentemente o monumento à Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul, de Laranjeira Santos.

[305] Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, p.150

[306] Contrato de elaboração dos projetos de prédios previstos no cruzamento da Avenida dos EUA e Roma pelo preço de 923.344$46 com os arquitetos Filipe Nobre de Figueiredo e José de Almeida Segurado - *Livro de Notas nº126 A*, fls 3. Alguns dos projetos de arquitetura do conjunto datam de 1951, e as telas finais do ano seguinte. *Processo de obra* nº 23372, correspondente ao lote 14 da avenida dos Estados Unidos da América.

[307] O presidente não se terá deixado convencer pela argumentação do vereador, respeitando a proposta dos arquitetos. *Ata de reunião de Câmara nº178*, de 20 e 20-12-1951, pp.8

[308] No congresso nacional de arquitetura de 1948, Jorge Segurado defendera abertamente o "aposentamento" (palavra portuguesa para galicismo "apartamento") como solução do problema da habitação no contexto português, enfatizando então a importância da insolação, em "A solução vertical na habitação coletiva e os aposentamentos", em AAVV [1948] *Relatório da comissão executiva, teses, conclusões e votos do 1º Congresso Nacional de Arquitetura*, organizado pelo Sindicato Nacional dos Arquitetos, edição fac-similada de 2008, Ordem dos Arquitetos pp.229-235

[309] Tostões, Ana [1997] *Os verdes anos na arquitetura portuguesa dos anos 50*, FAUP Publicações, pp.73

[310] O cruzamento viário far-se-ia através de uma passagem desnivelada, da autoria do engenheiro Edgar Cardoso e só concluída no início dos anos 70

[311] *Ata de reunião de Câmara nº347*, de 22-07-1964 e *Revista Municipal* nº130/131, 3º/4º Trim, 1971, pp.64,65

[312] Estudo de conjunto relativo à avenida de Roma aprovado em 18-5-1954. Integra o pormenor relativo ao Cruzamento da avenida de Roma com a avenida dos Estados Unidos da América do Norte, o Cruzamento da Avenida de Roma com a Avenida da Igreja e a Ligação da Avenida de Roma com a Avenida do Brasil, 1954, DSUO, 1ª Repartição – Urbanização e expropriações, arquiteto Mateus Júnior eng. chefe Barata da Rocha

[313] Nomenclatura atribuída em reunião da Comissão Municipal de Toponímia de 28-04-1949, seria alterada para Praça de Alvalade pela mesma comissão em 20-10-1971, em virtude de se erguer no local a estátua a Santo António. *Atas da Comissão Municipal de Toponímia de Lisboa, 1943-1974*, pp.102,339

[314] Informação da DSTE - 3ª Repartição - Arborização e Jardinagem, de 19 de Agosto de 1969. Caixa - *Espaços Verdes - Avenida de Roma 2 1950-1973*. AC.01.H.04.03.154. Para informação detalhada sobre o projeto de arquitetura ver Costa, João Pedro [2002], *op.cit.*, pp. 103-105, 136-139.

[315] Na praça de Alvalade estão representados os ministérios da Educação e das Finanças e surgiria ainda, já em meados da década de 1970, um dos primeiros centros comerciais da cidade de Lisboa.

[316] *Processos de obra* nº 51379; 51239; 51290; 51290; 52125.

[317] Propondo-se por exemplo a conhecida solução da placa central circular, com parques de estacionamento protegidos por placas de divisão do trânsito. Estudo de conjunto relativo à avenida de Roma aprovado em 18-5-1954. Integra o pormenor relativo ao Cruzamento da avenida de Roma com a avenida dos Estados Unidos da América do Norte, o Cruzamento da Avenida de Roma com a Avenida da Igreja e a Ligação da Avenida de Roma com a Avenida do Brasil, 1954, DSUO, 1ª Repartição – Urbanização e expropriações, arq. Mateus Júnior; eng.chefe Barata da Rocha

[318] Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, pp.166

[319] Unwin, Raymond [1909] *Town Planning in Practice, An introduction to the art of designing cities and suburbs*; T. Fisher Unwin, London, Leipsic

[320] Unwin, Raymond [1909]: *Town Planning in Practice, An introduction to the art of designing cities and suburbs*; T. Fisher Unwin, London, Leipsic, pp.302-318; Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, p.35

[321] Também apontada por Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, p.157

[322] Como observa Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, p.153, 173. CF nota de fim Alvalade 175

[323] Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, pp.17

[324] Uma vez mais se encontram em Unwin recomendações neste sentido. Unwin, Raymond [1909] *Town Planning in Practice, An introduction to the art of designing cities and suburbs*; T. Fisher Unwin, London, Leipsic, pp.374

[325] Costa, João Pedro [2002] o*p.cit.*, p. 171

[326] Estudo de algumas transformações no bairro de Alvalade, Nuno Teotónio Pereira, 1959; Caixa *Habitações económicas na zona de Alvalade – Federação das Caixas de Previdência, 1959* [vol.I] Cota – AC.00.A.09.04.211, Arquivo Municipal do Arco do Cego

[327] Nuno Teotónio Pereira descreve a situação deste modo, referindo que esta orientação foi definida pelo engenheiro Arantes e Oliveira. Estudo de algumas transformações no bairro de Alvalade, Nuno Teotónio Pereira, 1959; Caixa Habitações económicas na zona de Alvalade – Federação das Caixas de Previdência, 1959- Pasta 248 [vol.I] Cota – AC.00.A.09.04.211, Arquivo Municipal do Arco do Cego. Também referido por Costa, João Pedro [2002], *op.cit.*, pp.171

[328] João Pedro Costa identifica e descreve as semelhanças entre as primeiras zonas de casas de renda económica e algumas propostas desenvolvidas desde 1924 por Bruno Taut à frente da cooperativa de construção económica GEHAG (Gemeinnuutzige Heimsstatten-Aktiengesellschaft), em Berlim: designadamente o Siedlung Lindenhof (1918-19), o Siedlung Fischtalgrund (1925-30) e o complexo de Reinickendorf (1929-30); ou o Siedlung Diesdorferstrasse (1921-23), de Johannes Goderitz, em Magdeburgo. Refere também como referência marcante neste processo, as expansões de Amesterdão (1915 e 1934). Os pontos de contacto entre aquelas experiências e as primeiras zonas de casas de renda económica de Alvalade não se limitam à disposição do edificado e ao uso do interior do quarteirão, mas abrangem a própria lógica construtiva (pensada a partir da repetição do fogo), tal como o autor explica detalhadamente. Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, pp.164,166,168

[329] Câmara Municipal de Lisboa [1948] *A Urbanização do Sítio de Alvalade*, Lisboa, p.11,17

[330] Estudo de algumas transformações no bairro de Alvalade, Nuno Teotónio Pereira, 1959; Caixa Habitações económicas na zona de Alvalade – Federação das Caixas de Previdência, 1959- Pasta 248 [vol.I] Cota – AC.00.A.09.04.211, Arquivo Municipal do Arco do Cego.

[331] No logradouro situado entre as ruas Antónia Pusich e João Lúcio, na célula 1. Estudo de algumas transformações no bairro de Alvalade, Nuno Teotónio Pereira, 1959; Caixa Habitações económicas na zona de Alvalade – Federação das Caixas de Previdência, 1959- Pasta 248 [vol.I] Cota – AC.00.A.09.04.211, Arquivo Municipal do Arco do Cego.

[332] Nuno Teotónio Pereira [1959] *op.cit.*

[333] Na zona compreendida entre ruas Alberto de Oliveira e Fernando Caldeira.

[334] Nuno Teotónio Pereira, incumbido deste estudo - e de outros que tão pouco teriam seguimento - propunha uma solução de compromisso, mantendo algumas das parcelas melhor tratadas, integrando-as nos novos estudos a desenvolver, alegando vantagens em termos de redução de custos de manutenção, e de variedade e riqueza visual dos conjuntos. Nuno Teotónio Pereira [1959] *op.cit.*

[335]João Pedro Costa explica como o próprio autor do plano de urbanização abdicou do modelo de quarteirão usado nas primeiras casas de renda económica, Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, pp. 96

[336] Tratava-se da proposta do arquiteto Fernando Silva para a zona comercial da célula 3, em 1947. O arquiteto propusera então um conjunto de casas de renda limitada que, se aparentemente se conformava aos quarteirões fechados previstos no plano - edificando-se, contrariamente às anteriores casas de renda económica, edifícios nos gavetos e privatizando-se totalmente o espaço interior - eram rematados no topo norte por edifícios comerciais que apenas ocupavam o piso térreo. João Pedro Costa considera ser esta uma fase intermédia no processo de abertura do quarteirão. Para uma abordagem detalhada desta zona, ver Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, pp.58-63;170,171

[337] Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*,pp.99

[338] Contrato com Manuel da Silva Moreira para ajardinamento da zona comercial da Célula 8 do Sítio de Alvalade, de 02-11-1954, em *Livro de Notas nº169A*, fls. 49

[339] *Revista Arquitetura*, 2ª Série, nº 53, Novembro-Dezembro de 1954, pp.4

[340] Costa, João Pedro [1997] *Bairro de Alvalade: considerações sobre o urbanismo habitacional*, vol. II – Anexos, tese de mestrado em Cultura Arquitetónica e Contemporânea e Construção da Sociedade Moderna, Universidade Técnica de Lisboa [Texto policopiado], pp.186-188. O autor refere ainda estudos mais recentes para o local, dos arquitetos Luís Mateus e Leonel Fadigas, em 1967 e 1972, respetivamente.

[341] Ano do lançamento do quinto e último grupo de casas de renda económica nas células 5 e 6.

[342] Na rua Maria Amália Vaz de Carvalho, nº 10

[343] No cruzamento da mesma rua com a avenida do Rio de Janeiro, outros edifícios para Montepio Geral preveem no alçado o pelicano (ao que parece não realizado). Veja-se o projeto em Almeida, Patrícia Beirão da Veiga Bento d' [2006]: *Victor Palla e Bento d'Almeida: obras e projetos de um atelier de arquitetura, 1946-1973*; Tese mestrado em História de Arte Contemporânea, [orient. Margarida Acciaiuoli de Brito, Michel Toussaint], Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, vol.II, pp.284,287,288

[344] Keil do Amaral; "Sobre mulheres entaladas e a intervenção dos artistas plásticos na dignificação da cidade", em Keil do Amaral, Francisco [1969] *Lisboa, uma cidade em transformação*, Publicações Europa-América, s.l., pp. 161-185

[345] *Primeira conversa com o escultor Domingos Soares Branco*, 7 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp. 18

[346] Keil do Amaral não referia qualquer obrigatoriedade de incluir estes relevos, mas apenas a vontade dos construtores no famoso texto "Sobre mulheres entaladas e a intervenção dos artistas plásticos na dignificação da cidade", em Keil do Amaral, Francisco [1969] *Lisboa, uma cidade em transformação*, Publicações Europa-América, s.l., pp. 161-185. Tão pouco se encontram referências sobre essa eventual obrigatoriedade nas revistas da especialidade, ou nas atas e anais da CML.

[347] Os construtores de prédios de rendimento podiam candidatar-se a integrar o programa de casas de renda limitada, mesmo com projetos particulares, desde que cumprissem os requisitos legais impostos pelo município no respeitante a áreas, rendas a cobrar, etc. Os edifícios eram geralmente concebidos como prédios de rendimento e integravam aquele programa subvencionado a posteriori.

[348] Keil do Amaral, Francisco [1948]: "Maleitas da arquitetura nacional", *Revista Arquitetura* nº19, Janeiro de 1948,pp.17,18; Nuno Teotónio Pereira, José Manuel Fernandes (colab.) [1987] "A arquitetura do Estado Novo", de 1926 a 1959, em *O Estado Novo das origens ao fim da autarcia 1926-1959*, Editorial Fragmentos, Lisboa, pp. 330,331; Cf. Almeida, Pedro Vieira de; Fernandes, José Manuel, "A arquitetura moderna", em AAVV [1986] História da Arte em Portugal, vol.14, Publicações Alfa, pp.145

[349] O lançamento daquela operação incentivara, para mais, a prática de venda de lotes de terreno já com projeto aprovado (e de construção obrigatória), de acordo com critérios estéticos estritamente estabelecidos pelo município, prática que se viria a reencontrar posteriormente na construção de casas de renda limitada, obedecendo também a uma mesma intencionalidade de controlo da aparência do edificado.

[350] Prémio Municipal de Arquitetura, 1943 ao nº9 da avenida António Augusto Aguiar, com projeto do arquiteto Miguel Jacobetty (edifício com relevo representando um par de pombas); Prémio Valmor 1943 ao nº6 da avenida Sidónio Pais, com projeto dos arquitetos Raul Rodrigues Lima e Fernando Silva (edifício com relevo representando a caravela municipal); Prémio Valmor 1945 ao nº14 da avenida Sidónio Pais, com projeto do arquiteto António Veloso Reis Camelo (edifício com relevo representando oito das virtudes cristãs) e o Prémio Municipal de Arquitetura, 1947 ao nº16 da mesma avenida, com um projeto muito semelhante ao anterior, do arquiteto Porfírio Pardal Monteiro (edifício com relevo representando um *putto* e um capitel coríntio).

[351] Pedro Vieira de Almeida considera o "português-suave" como o resultado de um compromisso entre o moderno e os elementos vernaculares, salientando a importância inconfessada que alguns arquitetos modernos "suaves" como Dudok ou Mallet Stevens tiveram para os arquitetos portugueses. Em Almeida, Pedro Vieira de; Fernandes, José Manuel "A arquitetura moderna", em AAVV [1986] *História da Arte em Portugal*, vol.14, Publicações Alfa, pp. 145. Talvez assim se entenda melhor esta passagem a uma arquitetura mais despojada, mas que preserva elementos artísticos na sua vertente mais "decorativa".

[352] *Primeira conversa com o escultor Domingos Soares Branco*, 7 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp. 20

[353] Surgiam então novos revestimentos derivados do cimento, como o marmorite ou o cavan, cujas potencialidades plásticas não passaram despercebidas a artistas e arquitetos.

[354] A temática explicitamente cristã que se encontra na avenida Sidónio Pais - as virtudes - não se recupera na avenida de Roma na década de 1950.

[355] Keil do Amaral, Francisco [1969] *Lisboa, uma cidade em transformação*, Publicações Europa-América, s.l. pp.163, 164

[356] Keil do Amaral, Francisco [1969] *op.cit.*, pp.179
[357] O RGCU conheceu pelo menos sete edições, entre 1930 (1ª) e 1948 (7ª), que constitui a versão aqui referida. No RGEU, implementado em 1951, e que de algum modo se sobreporia àquele regulamento, as questões "estéticas" só seriam abordadas em termos muito vagos.
[358] "Capítulo VI – Das condições estéticas das Edificações Urbanas", Regulamento Geral da Construção Urbana, Lisboa, 1948.
[359] Regulamento Geral da Construção Urbana, art. 82º, pp. 53, Lisboa, 1948
[360] Regulamento Geral da Construção Urbana, art. 88º, alínea e) pp. 55, Lisboa, 1948
[361] Regulamento Geral da Construção Urbana, art. 88º, alíneas a) e e) pp. 54,55, Lisboa, 1948
[362] Regulamento Geral da Construção Urbana, art. 88º, alínea e) pp. 55, Lisboa, 1948
[363] Keil do Amaral, Francisco [1969] *Lisboa, uma cidade em transformação*, Publicações Europa-América, s.l. pp.165
[364] *Primeira conversa com o escultor Domingos Soares Branco*, 7 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.18
[365] *Primeira conversa com o escultor Domingos Soares Branco*, 7 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp. 18
[366] *Primeira conversa com o escultor Domingos Soares Branco*, 7 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp. 19
[367] Soares Branco descreve, como exceção a esta "regra", um pedido específico por parte de um construtor: um relevo abstrato, para um edifício existente na avenida Marconi.
[368] *Primeira conversa com o escultor Domingos Soares Branco*, 7 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp. 17-19
[369] *Primeira conversa com o escultor Domingos Soares Branco*, 7 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp. 18
[370] *Processo de obra* nº22803, Fl.6 Processo 340/F/51, 21/6/52
[371] O famoso tufão que destruiu a "nau Portugal" e o primeiro Padrão dos Descobrimentos construídos para a exposição do Mundo Português. O Campo Grande, na proximidade do bairro de Alvalade tinha sido então "*uma das grandes vítimas do ciclone*". "Desde Alcântara até à torre de Belém ficou destruída toda a muralha marginal", *Diário de Lisboa*, 16 de Fevereiro de 1941
[372] *Processo de obra* nº22803, Fl.6 V, Processo 340/F/51, 7/7/52
[373] Keil do Amaral, Francisco [1969] *Lisboa, uma cidade em transformação*, Publicações Europa-América, s.l. pp.164
[374] Keil do Amaral, Francisco [1969] *op.cit.*
[375] Costa, João Pedro [2002]. *Bairro de Alvalade, um paradigma no urbanismo português*, Livros Horizonte, pp.77-83
[376] A toponímia municipal batizou-os como "largos".
[377] Esta é uma solução semelhante à que Fernando Silva propusera para a zona comercial da célula 3.
[378] Datas relativas a edifícios da rua Guilhermina Suggia, Memórias descritivas datam de novembro ou dezembro de 1949 e telas finais de 1950 ou 1951. *Processos de obra* nº 2576; 3061; 3496, 3875; 4025; 4033; 4111; 4753; 5513; 5890; 8119; 22850
[379] Toma-se como referência e para citação a Memória descritiva e justificativa do projeto de arquitetura, de 18 de novembro de 1949, constante no Processo de obra nº 22850, Processo 39552/951. Fl. 7A. No entanto o texto da memória descritiva é idêntico ou muito semelhante em todos os edifícios do conjunto.
[380] António Paiva [1926-1987] escultor, viria a ser professor da Escola de Belas Artes. Tinha trabalhado com Barata Feyo, Canto da Maya e António Duarte. Frequentava então o curso de escultura da E[S]BAL, Autor de várias obras integradas em edifícios públicos e privados, viria a trabalhar para a Igreja Paroquial de Águas, do arquiteto Nuno Teotónio Pereira. Aniello, Bárbara [2009] *A casa da rua de Alcolena, História, Mistério e Símbolo*, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, pp.175-186
[381] Informação idêntica foi dada pelo mesmo escultor a Barbara Aniello. Aniello, Bárbara [2009] *A casa da rua de Alcolena, História, Mistério e Símbolo*, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, pp.179
[382] Memória descritiva e justificativa do projeto de arquitetura, de 18 de novembro de 1949, constante no Processo de obra nº 22850, Processo 39552/951. Fl. 7A
[383] Vejam-se as obras que o mesmo escultor realizou para uma moradia na rua de Alcolena, em data posterior a este conjunto de intervenções, em Aniello, Bárbara [2009] *A casa da rua de Alcolena, História, Mistério e Símbolo*, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian.

[384] É assim que aparece referido, desconhecendo-se se corresponde ao escultor António Duarte. CF. Saporiti, Teresa [1998], Azulejos de Lisboa do século XX, Edições Afrontamento, pp.17

[385] Memória descritiva do projeto de arquitetura, *Processo de obra* nº17525, Processo 11654/953, Fl. 2

[386] *Processo de obra* nº 20588

[387] *Processo de obra* nº20588

[388] Na rua Diogo Bernardes, nº 21 e 23; avenida dos Estados Unidos da América, nº137

[389] Sem referir o autor, a *Revista Binário* criticava "a pobreza imaginativa, o mau gosto e o provincianismo" de um dos blocos deste conjunto, de que se inclinava a culpar "algum cliente desejoso de lucro e abundante de mau gosto", *Revista Binário*, nº11, Agosto de 1959, s.p.

[390] Como se referiu, este projeto resultava da adaptação de um estudo inicial do mesmo arquiteto, que previa cinco blocos de menor altura. CF Costa, João Pedro [2002] *op.cit.*, pp. 116, 117

[391] Os lotes com projeto foram adquiridos em duas hastas públicas, em 23 de Julho de 1957, e a 21 de Julho de 1958.

[392] Joaquim Areal e Silva [1956], Memória descritiva do projeto de arquitetura, datada de 20 de Agosto de 1956. *Processo de obra* nº 33194, avenida dos Estados Unidos da América, nº 64, 64A

[393] Joaquim Areal e Silva [1956], Memória descritiva do projeto de arquitetura, datada de 15 de Maio de 1956. *Processo de obra* nº 31529, avenida dos Estados Unidos da América, nº 52, 52A

[394] Joaquim Areal e Silva [1956], Memória descritiva do projeto de arquitetura. *Processo de obra* nº 33049, avenida dos Estados Unidos da América, nº 60, 60A

[395] No edifício central da banda mais a nascente também se propunha uma solução plástica semelhante para uma caixa que se oculta sob o edifício na zona central. CF. *Processo de obra* nº 31529, correspondente ao nº52 da avenida.

[396] Joaquim Areal e Silva [1956], Memória descritiva do projeto de arquitetura. *Processo de obra* nº 31529, datada de 15 de Maio de 1959, avenida dos Estados Unidos da América, nº 52, 52A

[397] Joaquim Areal e Silva [1956], Memória descritiva do projeto de arquitetura, datada de 20 de Agosto de 1956. *Processo de obra* nº 33194, avenida dos Estados Unidos da América, nº 64, 64A

[398] Tal como confirmou o artista, em carta de 17 de agosto de 2008.

[399] Carlos Calvet executou em 1958 o revestimento em azulejo de um muro exterior do bloco da Mãe d'Água, nas Amoreiras, de dois arquitetos relevantes em Alvalade: o próprio Faria da Costa e Joaquim Ferreira.

[400] Tal como confirmou o artista, em carta de 17 de agosto de 2008. A assinatura, também revelada pelo artista, integra o próprio painel de mosaico e reduz-se a um simples "C.C.".

[401] A obra é também referida em Saporiti, Teresa [1998], *Azulejos de Lisboa do século XX*, Edições Afrontamento, pp.113

[402] Saporiti, Teresa [1998], *Azulejos de Lisboa do século XX*, Edições Afrontamento, pp.17

[403] Conjunto de blocos de renda livre projetado pelos arquitetos Lucínio Cruz, Alberto Ayres Braga de Sousa e Mário Gonçalves Oliveira.

[404] *Processo de obra* nº 31528, correspondente aos nº110 a 110B da avenida dos Estados Unidos da América. O revestimento cerâmico é referido pela autora em Sousa, Cecília de [2005] *A minha segunda casa - Obra cerâmica 1954-2004*, Museu Nacional do Azulejo (ed.), pp.36 e AAVV [2000] *O azulejo em Portugal no século XX*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Edições Inapa, pp.104

[405] Na memória descritiva o arquiteto apenas refere que "*Procurou-se dar ao edifício uma expressão calma e de grande simplicidade*", não mencionando os relevos cerâmicos, nem os incorporando sequer nas telas finais, como frequentemente acontece. Memória descritiva e justificativa do projeto de arquitetura, 26 de março de 1958, em *Processo de obra* nº34665, Processo 15430/958, fl.1

[406] Raul Lino em "As grandes realizações municipais – Decorações educativas e artísticas nas escolas primárias", em *Revista Municipal* nº67, 4º Trim, 1955, pp.31

[407] Contrato para a execução de motivos decorativos destinados ao Grupo Escolar de Alvalade, com Stela de Albuquerque, 04-05-1955, *Livro de Notas nº174A*, fls. 82 a 84. O contrato, parco em informações, estipulava a execução de um alto-relevo com 1m por 60 cm e uma estátua de 1m30cm, ambos em pedra de lioz, pela quantia de 40 mil escudos.

[408] CF Elias, Helena [2006] *Arte pública e instituições do Estado Novo - 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 [orient. Antoni Remesar] Espaço Público e Regeneração Urbana - Arte e Sociedade, Universidade de Barcelona, pp. 291

[409] *Anais do Município* de 1955, pp.118; 132

[410] *Anais do Município* de 1959, pp. 104; e *de 1961*, pp.120, 124
[411] Contrato para execução escultura para Grupo Escolar da Célula 6 de Alvalade, com Joaquim Martins Correia, 05-01-1957, *Livro de Notas nº196A*, fls. 96-98
[412] Contrato para decoração do refeitório do Grupo Escolar da Célula 6 de Alvalade, com Maria Keil do Amaral, 21-12-1956, *Livro de Notas nº196A*, fls. 44V-46V
[413] Cândido Palma de Melo havia exposto em todas as EGAP, excetuando a 8ª e Maria Keil também em todas excetuando a 5ª, 6ª e 8ª.
[414] "As novas realizações municipais – As escolas primárias da cidade", *Revista Municipal* nº66, 3º Trim, 1955, pp. 65
[415] Contrato para decoração do refeitório do Grupo Escolar da Célula 6 de Alvalade, com Maria Keil do Amaral, 21-12-1956, *Livro de Notas nº 196A*, fls. 45V
[416] *Anais do Município de 1956*, pp.132
[417] Um dos refeitórios foi convertido em ginásio e ambos os painéis se encontravam, à data da toma da fotografia, em bastante mau estado.
[418] Contrato para execução de uma escultura para Grupo Escolar da Célula 6 de Alvalade, com Joaquim Martins Correia, 05-01-1957, *Livro de Notas/ Documentos nº196A*
[419] No verso da fotografia apresentada pelo escultor pode ler-se "*Estudo destinado a uma escola do arquiteto Palma de Melo (a executar em alumínio e com 1m80 60.000$00)*"
[420] *Anais do Município de 1956*, pp.130, 132
[421] *Anais do Município de 1960*, pp.114
[422] Tostões, Ana [1997], *Os verdes anos na arquitetura portuguesa dos anos 50*, FAUP Publicações, pp. 106
[423]Carta enviada ao escultor pela JCETS, em 8 de Abril de 1949, em Processo nº E342 – MOP-JCETS – Escola Técnica Elementar Masculina nº1 (Alvalade) Processo relativo à execução de dois relevos e escudo nacional por Álvaro de Brée.
[424] A JCTES, organismo dependente do MOP tinha sido criada por Duarte Pacheco em 1934 e seria extinta em 1969, com a criação da Direção Geral das Construções Escolares. Foi, durante esse intervalo de tempo, o organismo responsável pelo estudo e construção dos liceus e dos estabelecimentos de ensino técnico.
[425] Proposta do escultor de 18 de Abril de 1949, em Processo nº E342 – MOP-JCETS – Escola Técnica Elementar Masculina nº1 (Alvalade) Processo relativo à execução de dois relevos e escudo nacional por Álvaro de Brée
[426] A 19 de Abril de 1949, em Processo nº E342 – MOP-JCETS – Escola Técnica Elementar Masculina nº1 (Alvalade) Processo relativo à execução de dois relevos e escudo nacional por Álvaro de Brée
[427] A 20 de Abril de 1949, em Processo nº E342 – MOP-JCETS – Escola Técnica Elementar Masculina nº1 (Alvalade) Processo relativo à execução de dois relevos e escudo nacional por Álvaro de Brée
[428] "*As despesas até 10.000$00 podem realizar-se sem concurso público nem contrato escrito; quanto às despesas superiores a esta importância e não excedentes 400.000$00, o despacho ministerial poderá dispensar o concurso público e contrato escrito ou qualquer destas formalidades desde que a proposta se apresente neste sentido devidamente justificada*" Decreto-lei nº 27.563 de 13 de Novembro de 1937, art.º6º, alínea c). Neste caso a quantia a pagar ao escultor era de 130.000$00
[429] Contrato nº 301 de 26 de Abril de 1949, em Processo nº E342 – MOP-JCETS – Escola Técnica Elementar Masculina nº1 (Alvalade) Processo relativo à execução de dois relevos e escudo nacional por Álvaro de Brée
[430] Art. 3º e 4º Contrato nº 301 de 26 de Abril de 1949, em Processo nº E342 – MOP-JCETS – Escola Técnica Elementar Masculina nº1 (Alvalade) Processo relativo à execução de dois relevos e escudo nacional por Álvaro de Brée
[431] O escultor deveria também acompanhar a passagem dos modelos à pedra, realizada por um canteiro especializado.
[432] Foram feitos dos atos de medição e vistoria à obra. Primeira medição a 1 de Agosto de 1949, e vistoria a 22 de Julho de 1949 e segunda medição a 15 de Dezembro de 1949, e vistoria a 2 de Dezembro de 1949, em Processo nº E342 – MOP-JCETS – Escola Técnica Elementar Masculina nº1 (Alvalade) Processo relativo à execução de dois relevos e escudo nacional por Álvaro de Brée
[433] Inaugurado em 10 de Junho de 1944
[434] Portugal tinha sido campeão do mundo de hóquei em patins em 1947, 1948, 1949 e 1950.
[435] *Conversa com o arquiteto Augusto Brandão*, 23 de maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp. 106
[436] *Conversa com o arquiteto Augusto Brandão*, 23 de maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp. 107
[437] *Conversa com o arquiteto Augusto Brandão*, 23 de maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp. 106

[438] *Conversa com o arquiteto Augusto Brandão*, 23 de Maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp. 105,106
[439] *Conversa com o arquiteto Augusto Brandão*, 23 de Maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp. 108
[440] Com o Decreto nº 5096 de 13 de Janeiro de 1919 tinha-se estabelecido a norma de "*distinguir com designação própria os vários estabelecimentos de ensino*" e "*atribuir a esses estabelecimentos nomes de grandes individualidades, cuja lembrança constitua para os educandos perene sugestão de virtudes cívicas e morais e o reconhecimento de sólidos valores intelectuais*"
[441] Raul Lino em "As grandes realizações municipais – Decorações educativas e artísticas nas escolas primárias", em *Revista Municipal* nº67, 4º Trim, 1955, pp.31
[442] Mais tarde viriam a ensaiar-se experiências de integração de artistas nas equipas que concebiam as escolas.. Viriam a admitir-se mais tarde outras formas de participação do artista no espaço escolar, como consultor cromático, ou realizando intervenções no limite com o design urbano. CF. *Conversa com o arquiteto Augusto Brandão*, 23 de maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp. 106
[443] *Conversa com o arquiteto Augusto Brandão*, 23 de maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp. 106
[444] *Conversa com o arquiteto Augusto Brandão,* 23 de maio de 2007 [transcrição em anexo 1], pp. 108
[445] *Primeira conversa com o escultor Domingos Soares Branco*, 7 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.20
[446] *Conversa com o arquiteto Augusto Brandão*, 23 de maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp. 109
[447] *Conversa com o arquiteto Augusto Brandão,* 23 de maio de 2007 [transcrição em anexo 1], pp. 108
[448] *Primeira conversa com o escultor Domingos Soares Branco*, 7 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.20
[449] O escultor ainda recorda o processo de execução do relevo: "*Fiz em barro, depois foi feito o negativo e depois foi passado logo a plástico, dentro do negativo. Quer dizer, o gesso foi isolado com goma laca e depois isto foi feito lá por dentro. Depois o gesso partiu-se, foi partido*". *Primeira conversa com o escultor Domingos Soares Branco*, 7 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.20
[450] *Conversa com o arquiteto Augusto Brandão,* 23 de maio de 2007 [transcrição em anexo 1], pp. 108
[451] *Conversa com o arquiteto Augusto Brandão,* 23 de maio de 2007 [transcrição em anexo 1], pp. 108
[452] Recurso comum na obra do escultor, como por exemplo na base historiada do monumento que realizará a Santo António, apresentado no concurso para o monumento da futura praça de Alvalade, e executado mais tarde na proximidade da igreja dedicada ao santo, por ocasião da vinda do Papa João Paulo II.
[453] *Primeira conversa com o escultor Domingos Soares Branco*, 7 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.19
[454] Avenida Frei Miguel Contreiras. *Ata da Comissão Municipal de Toponímia nº44*, de 16 de dezembro de 1954, em Câmara Municipal de Lisboa [2000] *Atas da Comissão Municipal de Toponímia de Lisboa 1943-1974*, Comissão Municipal de Toponímia, Câmara Municipal de Lisboa ed., pp. 170
[455] Ruy Jervis d'Athouguia [1958] Memória descritiva e justificativa. Anteprojeto do Liceu Masculino do Bairro de Alvalade – Liceu Padre António Vieira, MOP-JCETS. Fonte: Arquivo NATCE, pp.4,5
[456] Informação dada pelo professor Sérgio Pinhão, docente neste estabelecimento escolar.
[457] CF. Santana, Francisco e Sucena, Eduardo dir. [1994] *Dicionário de História de Lisboa*, pp.56; http://oriyur.no.sapo.pt/anossaparoquia.htm
[458] A igreja de Fátima tinha sido projetada pelos arquitetos Pardal Monteiro e Rodrigues Lima, com obras de Francisco Franco; Leopoldo de Almeida; Barata Feyo; Raul Xavier; Maximiano Alves; Anjos Teixeira (filho); Almada; Lino António e Henrique Franco. França, José Augusto [1991] *A arte em Portugal no século XX, 1911-1961* (3ª edição), Lisboa, Bertrand, pp. 252,253
[459] A pintura ainda existe. O cinema Alvalade foi demolido em Junho de 2003. No seu lugar edificou-se recentemente um novo edifício, também com salas de cinema, e onde se recolocou a antiga pintura mural. CF. http://alvalade.no.sapo.pt/ ; http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/05/estrela-faria-n.html A pintora Estrela Faria voltaria a executar um mural de grandes dimensões para o liceu Padre António Vieira, como se referiu.
[460] Contrato para a realização motivos escultóricos destinados a Quartel BSB de Alvalade com o escultor José Farinha, 29-08-1958, *Livro de Notas nº213A*, fls. 17V-19V. O escultor comprometia-se a executar um motivo escultórico em gesso com "*a caravela municipal*", bem como a orientar o canteiro na sua passagem à pedra.
[461] Fixada por decreto de 28 de fevereiro de 1940, em Fragoso, Margarida [2002] *O emblema da cidade de Lisboa, Suporte comunicacional da identidade municipal*, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 62
[462] *Anais do Município de 1964*, pp. 94; *de 1965*, pp. 96; *de 1966*, pp. 111, 112; *de 1967*, pp.109, 112 e *de 1968*, pp. 126

[463] Também para um "*posto de limpeza junto ao mercado de Alvalade-Sul*", em 1968, aquela comissão avaliou uma proposta de "motivo decorativo", ao que parece, sem seguimento, *Anais do Município de 1968*, pp.121
[464] *Revista Municipal* nº130/131, 3º/4º Trim, 1971; nº136/137, 1º/2º Trim, 1973
[465] *Anais do Município de 1967*, pp. 110; de 1968, pp. 121
[466] Saporiti, Teresa [1998], *Azulejos de Lisboa do século XX*, Edições Afrontamento, pp. 190, 191
[467] "Hotel + Teatro + Cinema em Lisboa", em *Revista Binário* nº135, Dezembro de 1969, pp.297
[468] O hotel foi remodelado em 2006, desaproveitando-se todo o seu interior e a escultura do cinema King (então Vox) não se encontra no local. A entidade gestora do cinema não respondeu aos contactos efetuados.
[469] Cf. *Excertos transcritos da conversa com a escultora Maria Manuela Madureira*, 22 de Janeiro de 2009, [transcrição em anexo 1], pp. 130
[470] Cf. *Excertos transcritos da conversa com a escultora Maria Manuela Madureira*, 22 de Janeiro de 2009, [transcrição em anexo 1], pp. 129, 130
[471] Cf. *Excertos transcritos da conversa com a escultora Maria Manuela Madureira*, 22 de Janeiro de 2009, [transcrição em anexo 1], pp. 132
[472] *Revista Arquitetura*, 2ª Série, nº 53, Novembro-Dezembro de 1954
[473] Em 1968 a Comissão Municipal de Arte e Arqueologia apreciou o "assunto" das estátuas para as dez pracetas da Avenida dos Estados Unidos da América, *Anais do Município de 1968*, pp.121
[474] Contrato com Stela de Albuquerque para execução de uma escultura decorativa para o largo Frei Heitor Pinto, 16-04-1957, *Livro de Notas nº199A*, fls. 65V a 68
[475] O monumento tivera até alguma projeção internacional, uma vez que é incluído em Redstone, Louis G., Ruth R. Redstone [1981] *Public Art – New Directions*, New York, McGraw-Hill Book Company, p. 190
[476] Para uma abordagem detalhada deste processo ver Câmara, Sílvia [2009] *Abstração e escultura em Portugal: História de um encontro adiado - 1930-1972*, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, [orient. Antoni Remesar; Margarida Acciaiuoli de Brito], Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, pp.175-181
[477] "O Museu de Santo António", *Diário de Lisboa*, Ano 42º - nº14235, 31-07-1962; "Esquecimento Imperdoável", *Diário da Manhã*, Ano XXXII, Nº 11344, 04-02-1963; "As relíquias de Santo António que se encontram em Pádua estarão em Lisboa de hoje até ao dia 10", *A Ordem*, Semanário Católico, Ano LIV, Nº 2748, 04-06-1966
[478] O vereador Manuel Vicente Moreira sugeria o levantamento de uma estátua a Santo António, em *Ata de reunião de câmara nº276*, de 18 de Junho de 1959, pp. 25
[479] O museu reunia objetos que haviam integrado a "Casa de Santo António" na exposição do Mundo Português, obra de Gustavo Matos de Sequeira e Vasco Regaleira, que, nas palavras dos próprios, pretendia ser, não a "*figuração exata da pousada onde nasceu Santo António*", mas uma "*evocação da casa medieval de Lisboa*", em *Casa de Santo António – Guia da Exposição Mundo Português*.
[480] "O Museu de Santo António", Diário de Lisboa, Ano 42º - nº14235, 31-07-1962
[481] Despacho do Presidente de 1 de agosto de 1962 e de 23 de agosto de 1962, abrem-se em 1962 dois processos privativos relacionados com a implantação do monumento a Santo António na cidade: PP 130/62 da DSCC – 4ª Repartição; PP 329/62 da DSCC – 3ª Repartição.
[482] Por Despacho do Presidente de 23 de agosto de 1962; PP 130/62 da DSCC – 4ª Repartição, Folha 8
[483] Uma das localizações propostas era um dos novos miradouros entre a Sé e S. Vicente - Parecer emitido por Julieta Ferrão, conservadora-chefe dos Museus, a 14-08-1962, em PP 130/62 da DSCC – 4ª Repartição, Folhas 4,5,6. Outra hipótese, proposta pela CMAA, em reunião de 31 de Outubro de 1962, era "o largo a Norte da igreja Santo António no prolongamento da Rua das Pedras Negras, ou o Largo das Portas do Sol", onde "o Santo nasceu e passou a mocidade". O largo fronteiro à igreja de Santo António parecia ser então o favorito do presidente, como atesta um despacho de 10 de Janeiro de 1963.
[484] *Ata de reunião de Câmara nº 325*, de 28-02-1963, p. 18
[485] Depois da aprovação da proposta a 28-02-1963, o Presidente da CML – António Vitorino França Borges - foi confrontado com a inexistência do monumento a Santo António na cidade pelos vereadores em reunião de Câmara em 22-01-1964; 16-02-1966 e 22-02-1968.
[486] Por exemplo, a CMAA, em 27 de Janeiro de 1964, reconsiderava o seu parecer de 31 de Outubro de 1962 relativo à localização da estátua e era agora de opinião que o monumento se deveria implantar no Largo das Portas do Sol. O Presidente da CMAA, Segismundo Saldanha, propunha-se levar esta proposta a debate em Reunião de Câmara mais tarde, o que não terá acontecido. *Ata da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia nº141*, de 27-01-1964

[487] Não se especificavam orientações para a representação do Santo, mas o modo como é sempre referido deixa entrever um entendimento de uma representação figurativa do homenageado.

[488] Um despacho de 11 de março de 1966 dirigido à DSCC instava a que se prosseguissem os "preparativos necessários para abertura do concurso"; PP – 329/62 DSCC – 3ª Repartição – Acão Cultural, folha 10

[489] Tratava-se do "*20º aniversário da proclamação de Santo António como Doutor da Igreja pelas Letras Apostólicas do Papa Pio XII*", recebendo-se então em Lisboa as relíquias do Santo. Em, "As relíquias de Santo António que se encontram em Pádua estarão em Lisboa de hoje até ao dia 10", A *Ordem, Semanário Católico*, Ano LIV, Nº 2748, 04-06-1966

[490] A realização das bases do programa do concurso parece ter sido encaminhada primeiramente para a DSUO – Direção dos Serviços de Urbanização e Obras - 3ª Repartição – Obras Municipais, Ofício nº277, de 04-04-1966, da DSCC – 3ª Repartição – Acão Cultural, para Diretor Serviços Urbanização e Obras; PP – 329/62 DSCC – 3ª Repartição – Acão Cultural, folha 12. Dada a falta de elementos relativos à localização, dimensões, materiais, prazos, etc. necessários para definir um programa de concurso e alegando que essa tarefa competiria antes à DSCC, por se tratar de um concurso público para uma obra de arte e não para uma obra de construção civil, esta repartição declarou necessitar dos referidos elementos para poder elaborar programa do concurso, que só no ano seguinte teria efetivamente enviado . Essa minuta seria completada e alterada pela DSCC e pela CMAA - PP – 329/62 DSCC – 3ª Repartição – Acão Cultural, folha 25.

[491] O Decreto-lei nº 23405 de 27-12-1933, elaborado pelo MOP, diploma legal que regulava o concurso público para o Monumento ao Infante D. Henrique (nunca realizado) era submetido a despacho a 28-04-1966 para orientar a feitura das bases do concurso para o monumento a Santo António a promover pela CML, Informação da 3ª Repartição – Acão Cultural e Turismo de 24-06-1967, PP329/62, Folha 18

[492] Notas manuscritas do Presidente de 13-07-1966; PP – 329/62 DSCC – 3ª Repartição – Acão Cultural, folha 20; Ofício dirigido ao Vigário – Geral do Patriarcado de Lisboa; PP – 329/62 DSCC – 3ª Repartição – Acão Cultural, folha 16

[493] "*Os motivos ou símbolos de identificação de uma imagem ou estátua de Santo António de Lisboa costumam ser, além do hábito franciscano, o livro de Doutor da Igreja; uma cruz de pregador do Evangelho na mão direita; o Menino Jesus; em geral no braço esquerdo, assente ou não sobre o livro ou ainda o lírio e a sacola das esmolas dos pobres. Evidentemente que bastará um destes símbolos para a sua identificação. Não convém recorrer à lenda popular como fonte de inspiração e por isso não convirá mostrar Santo António como um frade muito novo e mimoso, mas pelo contrário um homem de pensamento e interior, de cultura e apostólico*" Parecer das Comissões Diocesanas de Arte Sacra e Liturgia e Música Sacra do Patriarcado, enviado a 20-07-1967 - PP – 329/62 DSCC – 3ª Repartição – Acão Cultural, folha 23

[494] Em 14 de Setembro de 1967. Era a minuta preparada pela DSUO – Direção dos Serviços de Urbanização e Obras - 3ª Repartição – Obras Municipais, Informação interna da DSCC – 4ª Repartição – Acão Cultural; PP – 329/62 DSCC – 3ª Repartição – Acão Cultural, folha 25

[495] *Ata de reunião de Câmara nº 399*, de 22 de fevereiro de 1968

[496] *Ata de reunião de Câmara nº 399*, 22-02-1968, p. 11

[497] No seu discurso de tomada de posse do cargo de Presidência da CMA, o Eng. Santos e Castro reiterava a sua visão da cidade de Lisboa e da sua determinação em manter-se aberto "*ao que seja a síntese das necessidades e da vontade duma cidade que tem de viver e de crescer, fiel, sem dúvida a um património histórico de muitos séculos, mas que igualmente merece um presente satisfatório e atual que ficará a marcar uma época urbana que vai ser julgada sem piedade dentro de duas ou três décadas*". Discurso de tomada de posse no cargo de Presidente da CML, do Engenheiro Santos e Castro, publicado na *Revista Municipal* – XXXI – Números 124/125 – 1º e 2º Trimestres de 1970

[498] Despacho de 17-03-1970; PP – 158/70 DSCC – 4ª Repartição – Acão Cultural, folha 1

[499] Informação da DSCC – 4ª Repartição – Acão Cultural, de 30-03-1970; PP – 158/70 DSCC – 4ª Repartição – Acão Cultural, folha 2,3

[500] Minuta provisória não datada do Programa do Concurso; PP – 329/62 DSCC – 3ª Repartição – Acão Cultural, folhas 26-30

[501] Em reunião de 23 de Abril de 1970 a CMAA, invocando o advérbio "*possivelmente*" no despacho presidencial e o facto de a estátua de S. Vicente ocupar então o miradouro do Largo das Portas do Sol, retomava a ideia antiga de implantar também este monumento num miradouro, para o que sugeriam miradouro de Nossa Senhora do Monte. *Ata da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia nº180,* de 23-04-1970

[502] Simultaneamente, e apesar da proposta aprovada inicialmente ser a de um concurso público, a Repartição de Acão Cultural – DSCC, 4ª, defendia ainda, em 30 de Março de 1970 a realização de um concurso particular, solicitando propostas a artistas e arquitetos (em número maior ou igual a 3) e dispensando-se a aprovação de propostas em concurso público (no termos do art. 361 nº4 do Código Administrativo).

[503] *Ata da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia nº182*, de 03-06-1970

[504] Inicialmente publicado em ata da CMAA, receberia aprovação do Presidente a 21-08-1970 e seria publicado nos Diários Municipais nº 10672 de 16-09-1970 e 10688 de 06-10-1970 e do Governo nº 288, III Série, de 1 de Outubro de 1970 com a designação "Projeto de um monumento a erigir a Santo António".

[505] Entre outros, António Duarte; Euclides Vaz; Hélder Baptista e João Fragoso assinam uma carta de 24 de Novembro de 1970 dirigida ao Presidente da CMA; PP 158/70, Folhas 49,50

[506] Uma Retificação ao programa do concurso estabelecia o programa definitivo *Diário Municipal* nº 10759, 02-01-1971

[507] "Projeto de um monumento a erigir a Santo António", *Diário Municipal* nº 10672 de 16-09-1970,

[508] Este é um procedimento formal habitual nos concursos públicos de escultura. Nos projetos não se refere diretamente o nome dos seus autores, que se identificam antes com a Divisa, palavra simbólica por eles escolhida e com que é feito um carimbo com grafismo próprio e cuidado, que identifica as peças escritas e desenhadas que se submetem à apreciação do júri. Cada projeto é acompanhado por um sobrescrito fechado e lacrado, em cujo interior estão os nomes dos autores e que no seu exterior ostenta a Divisa. Os sobrescritos abrem-se depois de feita a votação, revelando-se então os concorrentes premiados.

[509] Em substituição de escultor Carlos Amado, que não pôde comparecer. *Diário Municipal* nº 10833, 30-03-197; Despacho nº 20/71, de 30-03-1971, *Diário Municipal* nº 10839, 06-04-1971

[510] Existem nos processos privativos consultados pedidos de esclarecimentos vários por parte de artistas, Dorita Castel-Branco, Euclides Vaz; Hélder Baptista, e outros cujas obras não terão sido selecionadas para a segunda prova; PP 185/70

[511] A lista foi divulgada em *Diário Municipal* de 13 de Abril de 1971, e no Diário de Notícias, a 14 do mesmo mês.

[512] Ver Câmara, Sílvia [2009] *Abstração e escultura em Portugal: História de um encontro adiado - 1930-1972*, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, [orient. Antoni Remesar; Margarida Acciaiuoli de Brito] Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, pp. 167, 168

[513] O pagamento de 40 mil escudos aos candidatos admitidos à segunda prova teve cabimento no orçamento então em vigor - capítulo 14º, Art. 112º , autorizado por despacho presidencial de 14-04-1971. PP – 158/70 DSCC – 4ª Repartição – Acão Cultural, folha 135, 137, 139, 141

[514] Note-se que António Paiva e Soares Branco, já tinham trabalhado para Alvalade em obras de pequena dimensão.

[515] Juntamente com um orçamento pormenorizado, esta "redução plástica" constituía a Segunda Prova, de acordo com a Retificação ao Programa do Concurso publicada em *Diário Municipal* de 2 de Janeiro de 1971

[516] Os sobrescritos foram abertos a 8-4-1971

[517] Atual Museu da Cidade de Lisboa

[518] *Diário Municipal* nº10933, de 27 de Julho de 1971.

[519] O pagamento dos prémios do concurso teve cabimento - capítulo 14º, Art. 112º - "Monumentos a D. João I, a Santo António e outros".

[520] *Primeira conversa com o escultor Domingos Soares Branco*, 7 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.22

[521] Na década de 1980 este projeto seria retomando para ocupar o espaço fronteiro da Igreja de Santo António nas proximidades da Sé, curiosamente um dos locais que tinham sido insistentemente propostas pela CMAA para a primeira homenagem ao Santo.

[522] Da Memória Justificativa e Descritiva do projeto

[523] *Conversa com o arquiteto Carlos Antero Ferreira*, 20 de junho de 2006, [transcrição em anexo 1], pp. 50

[524] Da Memória Justificativa e Descritiva do projeto, p.6

[525] Tal como aparece referido na Memória Justificativa e Descritiva do projeto

[526] Da Memória Justificativa e Descritiva do projeto, p.2

[527] Os prismas de ruivina apresentavam dimensões entre 0,15x1,80x1,80 e 1,60x1,80x1,80; os cilindros de mármore de branco de Estremoz apresentavam dimensões idênticas de 0,90x1,80 de diâmetro, estando dois deles sobrepostos sobre prismas de ruivina.

[528] Da Memória Justificativa e Descritiva do projeto, p.4

529 Da Memória Justificativa e Descritiva do projeto, p.6

[530] *Conversa com o arquiteto Carlos Antero Ferreira*, 20 de junho de 2006, [transcrição em anexo 1], pp. 49

[531] Da Memória Justificativa e Descritiva do projeto, p.3

[532] Da Memória Justificativa e Descritiva do projeto, p.3

[533] Da Memória Justificativa e Descritiva do projeto, p. 4

[534] Da Memória Justificativa e Descritiva do projeto, p. 2

[535] O monumento "*tanto de dia como de noite deve oferecer um espetáculo visual de grande valor estético, na nossa cidade*", Da Memória Justificativa e Descritiva do projeto, p.4,5

[536] Outras duas declarações de voto foram feitas por parte do próprio presidente do júri, relativa às inscrições do plinto da estátua e a do cónego Moreira das Neves relativas a questões de representação do santo. Ata da segunda prova do concurso, publicada em *Diário Municipal* nº10933, de 27 de Julho de 1971

[537] Ata da segunda prova do concurso, publicada em *Diário Municipal* nº10933, de 27 de Julho de 1971.

[538]Os trabalhos de estudo, maturação e lançamento do concurso, constituição do júri e divulgação dos resultados, couberam à DSCC, com a colaboração pontuais de outros serviços.

[539] Cabia-lhe a tarefa de coordenação de todos os trabalhos relacionados com a realização do monumento, "*no seu conjunto e em todas as suas implicações*". Este técnico teria autorização para contactar diretamente com o Presidente, e passaria a ser, a partir daquele momento "um delegado da própria Presidência. Despacho do Presidente de 21-12-1971. São informadas a DSCC, a DSU, a DSO e a DSTE.

[540] Carta de António Duarte ao Diretor DSCC, de 15-11-1971

[541] O presidente da CML visitou o atelier do escultor em 10 de Janeiro de 1972 e em 20 de Junho do mesmo ano.

[542] António Duarte esforça-se por construir até 13 de Junho a estátua do taumaturgo destinada a uma praça da capital, em Época, 20-02-1972; "Santo António à espera de luz verde em Alvalade", A Capital 11-05-1972 e Diário de Lisboa, 10-05-1972

[543] Carta do escultor António Duarte ao Diretor DSCC, em 15-06-1972

[544] De acordo com um Despacho do Presidente, de 18-10-1971 que a estabelecia e instava os serviços a providenciar o que fosse necessário nesse sentido São informadas a DSCC; DSO; DSU

[545] *CML - Ata da " Primeira Visita Conjunta dos Serviços - Monumento a Santo António - CML"*, 26-06-1972

[546] Carta de António Duarte ao Diretor DSCC, de 15-11-1971

[547] *Ata da Reunião DSU – DPU*, 03-02-1972, p. 2

[548] A 17 de Abril de 1972, realizou-se uma reunião em que se comunicou a "*nova forma da placa onde se encontra o Monumento… reduzir de 50m de diâmetro para 25m aproximadamente*". Apontamento manuscrito do escultor António Duarte no ofício convocatório de 13-04-1972 para reunião de 17-04-1972.

[549] *Ata da "Terceira Visita conjunta dos Serviços - Monumento a Santo António - CML"*, 24-07-1972

[550] *Ata da "Quarta Visita conjunta dos Serviços - Monumento a Santo António - CML"*, 07-08-1972

[551] Carta do escultor António Duarte ao Diretor DSCC, em 15-06-1972

[552] "*Eu, hoje em dia, penso que esta base deveria ter sido muito mais sóbria, muito mais discreta, porque no fundo, sobretudo os dois cubos, estas duas figuras escuras, brigam – na minha visão do nosso projeto – com a própria estátua, têm um peso muito grande. Hoje seria com certeza muito mais simples*", *Conversa com o arquiteto Carlos Antero Ferreira*, 20 de junho de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.49

[553] O professor Gama Caeiro foi contactado para escolha e definição das legendas a colocar no monumento, contudo, dificuldades de comunicação atrasaram a sua resposta, tardia e sem efeitos práticos. Em 04-08-1972; 14-08-1972; 17-08-1972 enviou a CML – DSCC cartas ao professor no sentido deste fornecer as palavras a inscrever no plinto; Carta do Professor Gama Caeiro ao Chefe da 4ª Repartição da DSCC, 14-09-1972; Informação interna da DSU – DPU – 4ª Repartição, 27-09-1972

[554] "*A câmara abre um concurso público e manda executar o primeiro prémio, mas só um pedacinho. O próprio encomendante do monumento o trucidou!* (...) *A verdade é esta, é que o monumento, o projeto, foi trucidado, foi alterado, foi suprimida uma parte substancial. (...) ...parece haver aqui um contra-senso ou uma contradição porque o júri (…) com a homologação presidencial que concerteza tinha que existir, vai dar o primeiro prémio a algo, que depois destrói. Ou seja, não destrói porque não [chegou a ser feito], mas [premeia] algo que não deixou fazer depois*", *Conversa com o arquiteto Carlos Antero Ferreira*, 20 de junho de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.50, 52

[555] A alteração das condições em que se realizou o monumento refletiu-se também, por acordo dos autores, no pagamento efetuado. De acordo com programa do concurso, os classificados em primeiro lugar teriam direito a um prémio de 500 mil escudos [100 mil escudos pagos dentro de 20 dias a contar da classificação final e 400 mil escudos após entrega do modelo da estátua em gesso] e à quantia de 10% do custo de execução da obra, pagamentos feitos conjuntamente aos dois autores. Dado o abandono da realização do

projeto inicial e optando-se apenas pela realização da estátua, o arquiteto terá abdicado de receber a parte do pagamento e, juntamente com escultor, propôs outra forma de receber o pagamento. A primeira prestação do prémio (100 mil escudos) terá sido partilhada pelos dois; a segunda prestação do prémio (400 mil escudos) terá sido paga apenas ao escultor António Duarte e a última prestação (a quantia de 10% do custo de execução da obra, excluídos os trabalhos de fundações) terá sido dividida entre ambos da seguinte forma: António Duarte terá recebido a percentagem relativa aos trabalhos de fundição da estátua e o Antero Ferreira terá cabido a restante quantia, respeitante aos demais trabalhos de execução do monumento . Este pedido, submetido a aprovação superior em 16-10-1972, terá sido aprovado em 18-10-1972 . Carta dos autores do projeto à DSCC, 26-09-1972; Informação da DSCC de 16-10-1970; PP158/70

[556] De acordo com o Programa de Trabalhos previsto pelos executores da obra apresentado na Terceira "Visita conjunta dos Serviços"; 24-07-1972

[557] Como o presidente da CML – Engenheiro Santos e Castro, Patriarca de Lisboa, Embaixador de Itália, e artistas como Leopoldo de Almeida, Joaquim Correia, António Lino, Estrela Faria, etc.

[558] Discurso oficial do Prof. Gama Caeiro, em "Inauguração em Lisboa do Monumento a Santo António", *Revista Municipal*, Publicação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa, Ano XXXIII – Números 134/135 – 3º,4º Trimestres de 1972.

[559] Liceu Padre António Vieira, avenida Frei Miguel Contreiras, etc.

[560] Do grupo escolar da célula 7 em diante; "bairro das estacas", conjunto residencial da célula 8, avenida D. Rodrigo da Cunha; e posteriormente avenida dos Estados Unidos da América e de um tramo da avenida do Brasil

[561] O conjunto de edifícios do cruzamento da avenida de Roma com a avenida dos Estados Unidos da América, por exemplo, foi pomo da discórdia entre presidente da CML e vereadores nas reuniões de câmara.

[562] Como as propostas de esculturas para " logradouros", ou zonas verdes que resultam da abertura do quarteirão e da aplicação dos princípios da Carta de Atenas [no bairro das Estacas e na avenida EUA] ou de uma escultura de jardim que Stela de Albuquerque propôs para o largo Frei Heitor Pinto, reprovada pela CMAA.

[563] As intervenções artísticas existentes no espaço público de Alvalade são muito posteriores ao período estudado. Podem dar-se como exemplos, o conjunto de intervenções no topo da avenida Dom Rodrigo da Cunha; o monumento à Primeira Travessia Aérea Portugal Brasil de Lagoa Henriques na placa circular do largo Frei Heitor Pinto, ou ainda uma pequena escultura do mesmo autor na área verde próxima da urbanização dos Lagares d'El Rei.

[564] Apesar de os "entalados" serem, por vezes, associados ao despacho de 1954, e de muitas das pessoas que prestaram depoimentos referirem uma eventual obrigação, o facto é que estes relevos estão datados e precedem muitas vezes a instituição daquela norma. A única pista documental encontrada para esta suposta obrigatoriedade é a referida proposta de Vasco Regaleira. em reunião de Câmara de 15 de abril de 1946

[565] Alguns dos edifícios da avenida de Roma ainda se podem integrar no "estilo português-suave", mas situam-se nas proximidades da praça de Londres, e portanto fora do perímetro de Alvalade.

NOTAS PARTE 3 - OLIVAIS NORTE

[1] Não foi possível localizar o plano de urbanização de Olivais Norte. No entanto, a análise que se apresenta neste capítulo faz-se com base nos excertos da memória descritiva do "Estudo-base" de Olivais Norte, ainda publicados como documento de referência em 1964, ou seja, num momento em que a unidade já estava construída e habitada. Assume-se portanto que não haverá diferenças significativas entre o que se afirma naquele estudo-base e no que terá eventualmente constado da memória descritiva de um posterior plano de urbanização. "Olivais Norte - Extractos da Memória Descritiva do estudo-base de Olivais

elaborado em 1955", *Revista Arquitectura*, nº 81, Março de 1964; *Boletins GTH*, Lisboa, vol. 1, nº1 Julho, Agosto de 1964

[2] O urbanista russo Etienne De Gröer foi duas vezes contratado pela CML para a realização de planos gerais de urbanização: a primeira, em 1938, para a elaboração do nunca concluído PGUEL [Plano Geral de Urbanização e Extensão de Lisboa], e a segunda em 1947, para a elaboração do PDCL [Plano Diretor da Cidade de Lisboa], finalizado e entregue em 1948. *Anais do Município de 1948*, pp.125

[3] Carlos Nunes Silva [1994] *Política urbana em Lisboa: 1926-1974*, Livros Horizonte, Lisboa, pp.24, 104

[4] Veja-se a intervenção do vereador Aquiles Monteverde, *Ata de reunião de Câmara* nº 178, de 20 e 29-12-1951

[5] *Anais do Município*, 1953, pp. 148

[6] *Anais do Município*, 1954, pp.147. O Gabinete de Estudos de Urbanização é organizado por despacho do presidente *Diário Municipal* nº5621 de 18-01-1954; *Diário Municipal* nº5935, de 29-01-1955

[7] O GEU era dirigido pelo engenheiro Guimarães Lobato, com a participação do arquitecto Sommer Ribeiro, e do arquitecto Pedro Falcão e Cunha.

[8] Como por exemplo a opção pela construção de uma ponte sobre o Rio Tejo unindo Almada a Alcântara e não Montijo ao Poço do Bispo, como o Plano De Gröer previra…

[9] Como a Encosta do Restelo (2ª fase) ou Montes Claros

[10] Referido pelo presidente em reunião de Câmara em 18-08-1955, *Ata de reunião de Câmara nº228*

[11] Extractos da Memória Descritiva do estudo-base de Olivais elaborado em 1955, em *Revista Arquitectura*, nº 81, Março de 1964

[12] *Anais do Município* 1955, pp. 9

[13] Existe uma deliberação de câmara de 20-09-1956 aprovando o projecto de «Reconstrução de arruamentos do bairro de Olivais Norte" e um contrato, com Manuel Furtado Cabeleira, a 10-01-1957, de "Empreitada de construção dos arruamentos de Olivais Norte", Livro de Notas 197A, Vol. I, fl.12 a 15V. Este último é acompanhado de uma planta com os arruamentos da unidade na sua forma actual. A construção dos arruamentos em 1957 é também referida em *Revista Arquitectura*, nº 81, Março de 1964

[14] Em *Boletim GTH*, vol.7 nº 50/51, ano de 1986, pp. 224, *Revista municipal*, ano XXIV, nº 98, 3º trimestre de 1963, pp.24-33

[15] *Decreto-lei nº 42 454* de 18 de Agosto de 1959, Art.º1º

[16] Até ao dia 31 de Outubro de cada ano, admitiu-se excepcionalmente no primeiro ano a entrega do plano das primeiras construções até 30 de Novembro de 1959, *Decreto-lei nº 42 454* de 18 de Agosto de 1959, Art.º24º

[17] Para avaliar os referidos planos de distribuição de terrenos, previa-se a criação de uma Comissão de habitação junto da Presidência do Conselho, *Decreto-lei nº 42 454* de 18 de Agosto de 1959, Art.º7º

[18] Instituições de previdência social, o Instituto Nacional do Trabalho (Fundo de Casas Económicas) e outros serviços de interesse público que promoviam a construção de habitação para funcionários públicos do Estado e corpos administrativos, serviços sociais das Forças Armadas e ainda cooperativas de construção. Preâmbulo do *Decreto-lei nº 42454* de 18 de Agosto de 1959, Art.º2º, 3º, 4º.

[19] O primeiro plano de distribuição de terrenos subordinados às disposições do *Decreto-lei nº 42454* de 18 de Agosto de 1959 foi efectivamente apresentado pela Câmara ao governo antes 30 de Novembro de 1959. Comunicação do Presidente em reunião de câmara sobre o Plano de Urbanização da Célula de Olivais Norte, *Ata de reunião de Câmara nº283* de 17 e 29-12-1959, p.36

[20] *Decreto-lei nº 42 454* de 18 de Agosto de 1959, Art.º 22º. O director e o quadro de pessoal respectivos ficaram designados nos Diários Municipais nº 4647 e 4648, de 18 e 20 de Fevereiro de 1960, após deliberação da Câmara e aprovação do Ministro do Interior.

[21] *Boletins GTH, Lisboa*, vol. 1, nº1 Julho, Agosto de1964, pp.5

[22] *Atas de reuniões de Câmara* nº 288 de 14-4-1960 e nº 294 de 19-10-1960

[23] De uma população inicialmente prevista de 8500 habitantes, distribuídos por 1900 fogos, o plano da célula de Olivais Norte seria revisto para passar a comportar 10000 pessoas, alojadas em cerca de 2500 fogos, Hélder Tércio Guimarães e Elias Cachado Rodrigues [1986], "Olivais e Chelas, um percurso", em *Boletim do GTH*, vol. 7, nº 50/51, ano de 1986, pp.210

[24] Em "Olivais Norte - Extractos da Memória Descritiva do estudo-base de Olivais elaborado em 1955", *Revista arquitectura*, nº 81, Março de 1964

[25] *Ata da reunião de Câmara nº 300*, de 15-04-1961, p.15

[26] O *Decreto-lei nº 28797* instaurou o regime dos centenários nos processos de expropriações, que se traduzia na supressão da fase judicial.

[27] Exteriormente ao perímetro da unidade, manteve-se a Quinta dos Arcos, convertida em viveiro municipal.

[28] Contrariamente à ideia de que a aplicação dos princípios da Carta de Atenas equivale a fazer tábua rasa de toda a construção preexistente, um importante capítulo desde documento é consagrado à relação que a cidade nova mantém com o passado. Reconhecem-se os elementos arquitetónicos antigos como "*...témoins precieux du passé qui seront respectés pour leur valeur historique ou sentimentale d'abord*". Apesar de deixar claro que "*Tout ce qui est passé n'a pas, par définition, droit a la pérennité; il convient de choisir avec sagesse ce qui doit être respecté*", a Carta defende explicitamente que, em certos casos "*...certaines [constructions] seront conservées a titre documentaire*", Carta de Atenas, art. 65º e 66º. Le Corbusier [1957] *La Charte d'Athènes* [1er ed. 1941] suivi de *Entretien avec les étudiants des écoles d'Architecture*, col. Points-Civilisation, Éditions de Minuit, Paris, pp.87,88

[29] Esta conceção não se afasta, afinal, da definição de arte pública proposta por Antoni Remesar como o "*conjunto de las intervenciones estéticas que interviniendo sobre el territorio desencadenan mecanismos sociales e individuales de apropiación del espacio que contribuyen a co-producir el sentido del lugar*". Em *Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el s.XXI*

[30] Em "Olivais Norte - Extractos da Memória Descritiva do estudo-base de Olivais elaborado em 1955", *Revista arquitectura*, nº 81, Março de 1964

[31] Em "Olivais Norte - Extractos da Memória Descritiva do estudo-base de Olivais elaborado em 1955", *Revista arquitectura*, nº 81, Março de 1964

[32] Em "Olivais Norte - Extractos da Memória Descritiva do estudo-base de Olivais elaborado em 1955", *Revista arquitectura*, nº 81, Março de 1964

[33] Em "Olivais Norte - Extractos da Memória Descritiva do estudo-base de Olivais elaborado em 1955", *Revista arquitectura*, nº 81, Março de 1964

[34] Vejam-se por exemplo os artigos 32º, 35º e 37º da *Carta de Atenas*, Le Corbusier [1957] *La Charte d'Athènes* [1er ed. 1941] suivi de *Entretien avec les étudiants des écoles d'Architecture*, col. Points-Civilisation, Éditions de Minuit, Paris

[35] Art.º12º da *Carta de Atenas,* Le Corbusier [1957], *op.cit.*

[36] Em "Olivais Norte - Extractos da Memória Descritiva do estudo-base de Olivais elaborado em 1955", *Revista arquitectura*, nº 81, Março de 1964

[37] Refere-se à conhecida metodologia de análise exposta em Sola-Morales i Rubió, Manuel de [2008], *Las formas de crecimiento urbano*, Laboratori d'Urbanisme, Edicions UPC (1ªed. 1997), assente na relação entre as lógicas de *Parcelamento-Urbanização-Edificação* como explicação para forma urbana em cada momento de produção da cidade.

[38] Tal como o próprio arquitecto explica em carta dirigida ao Director Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, de 12 de Maio de 1945, a propósito das edificações escolares do bairro, em Caixa 13, Pasta "Escolas do Bairro Económico da Encarnação" Arquivo NATCE

[39] Pese embora não se ter cumprido na totalidade, o plano concebeu-se de modo a conferir à área uma relativa autonomia. Além de acolher o quartel de Sapadores Bombeiros de interesse supra-local, o plano da Encarnação previa vários edifícios de uso colectivo: equipamento escolar, de assistência social, cultural (biblioteca, cineteatro), comercial (mercados e estabelecimentos independentes), religioso (igreja), pavilhões para serviços sanitários. De todo este programa pouco se concretizou: apenas a igreja, a escola primária e, os mercados, tardiamente, depois de se pôr de parte o projecto arquitectónico de Paulino Montês e tendo em vista já a população de Olivais Norte, Paulino Montês [1958], *Lisboa – Extensão Nordeste da Cidade – Plano do Bairro da Encarnação; Plano de um Parque de Desportos; Plano de um aglomerado de habitações*, Col. Estudos de Urbanismo em Portugal, Soc. Ind. De Tipografia, Lda, Lisboa, pp.16

[40] Veja-se por exemplo Baptista, Luís Vieira [1999] *Cidade e Habitação Social - O Estado Novo e o Programa de Casas Económicas em Lisboa*, Celta Editores, Oeiras, pp.123. Esta associação faz-se geralmente apenas do ponto de vista morfológico e urbanístico, olbliterando outras dimensões económicas e sociais da proposta de Howard, como aponta Capel, Horacio [2002] *La morfología de las ciudades*, vol. I, Barcelona Ediciones del Serbal, pp.353-355, 360. Cf nota de fim Alvalade 175

[41] A simetria forçada da planta é outra das características que evidencia esse desfasamento em relação às propostas da cidade-jardim, mesmo nos seus aspetos meramente formais. Toma-se novamente Unwin " *...[the orderly arrangement of the plan] do not require exactitude of symmetry, which often could not be attained without considerable sacrifice of convenience or natural beauty. (...) it would seem foolish to pay heavily for securing a degree of symmetry only appreciable in a paper plan or from the car of a ballon.*", Raymond Unwin [1909] *Town*

Planning in Practice, An introduction to the art of designing cities and suburbs; T. Fisher Unwin, London, Leipsic, pp. 137

[42] O plano foi pensado de modo a que "*…a composição do conjunto do Bairro pudesse ser apreendida, em rápido golpe de vista, pelos passageiros dos aviões que utilizam o aeroporto próximo*", em Paulino Montês [1958], *Lisboa – Extensão Nordeste da Cidade – Plano do Bairro da Encarnação; Plano de um Parque de Desportos; Plano de um aglomerado de habitações*, Col. Estudos de Urbanismo em Portugal, Soc. Ind. De Tipografia, Lda, Lisboa, pp.14. Gerou-se a ideia, comummente referida, de que o plano do conjunto apresenta intencionalmente a forma de borboleta, embora esta referência não seja feita pelo autor.

[43] Veja-se por exemplo a intervenção do vereador Francisco Marques sobre os erros praticados no plano do Bairro da Encarnação, designadamente sobre as ruas circulares cuja entrada e saída são próximas, mas que não têm ligação com outras artérias. *Ata de reunião de Câmara nº149*, de 20-10-1949

[44] Paulino Montês [1958], *Lisboa – Extensão Nordeste da Cidade – Plano do Bairro da Encarnação; Plano de um Parque de Desportos; Plano de um aglomerado de habitações*, Col. Estudos de Urbanismo em Portugal, Soc. Ind. De Tipografia, Lda, Lisboa, pp.16

[45] Às vias mais importantes do bairro da Encarnação deram-se nomes como "Rua do Poço Coberto", "Rua do Mercado", ou "Rua dos Lojistas". Uma abordagem à toponímia como "*sistema portador de mensagens ideológicas*" e em particular à dos bairros de casas económicas pode encontrar-se em Silva, Armando Jorge [1987], "Toponímia e Ideologia (s): Lisboa 1926-1961", em AAVV, *Das Origens ao Fim da Autarcia*, ed. Fragmentos, Lisboa, p.403. O autor salienta a "*ressonância ruralista*" dos topónimos destes bairros. É interessante constatar as orientações determinantes dos topónimos atribuídos às áreas em estudo: Alvalade e uma certa temática religiosa e Olivais, ecoando claramente o início da guerra colonial: Olivais Norte, nomes de militares mortos em combate; Olivais Sul, nomes de cidades das então colónias ou "províncias ultramarinas".

[46] "Poder-se-ia apontar ainda aos Olivais Norte um excesso de fidelidade a princípios esquemáticos, excesso que, por ter conduzido a uma neutralidade dos espaços urbanos, a um esquema circulatório demasiado desvinculado dos edifícios… poderá não ajudar à constituição duma vida comunitária intensa", Leopoldo de Almeida [1964], "Olivais Norte – Nota crítica", em *Revista Arquitectura* nº81, Março de 1964

[47] Exceptua-se a Quinta dos Arcos, destinada a viveiro municipal que, nos estudos do GEU de 1955 ainda se inclui na área da célula.

[48] "Olivais Norte - Extractos da Memória Descritiva do estudo-base de Olivais elaborado em 1955", em *Revista Arquitectura*, nº 81, Março de 1964

[49] "*A segurança dos peões fora dos arruamentos principais consegue-se também pelos seguintes meios:* [...] *"c) Dando forma de beco ou impasse aos acessos, não permitindo a circulação em circuito fechado [...] h) Criando no revestimento dos pavimentos a calçada que também não convida às grandes velocidades*", em Ponce Dentinho [1964], "Arranjo dos Espaços Exteriores de Olivais Norte", em *Revista Arquitectura*, nº 81, Março de 1964, pp. 15,16

[50] "Olivais Norte - Extractos da Memória Descritiva do estudo-base de Olivais elaborado em 1955", em *Revista Arquitectura*, nº 81, Março de 1964

[51] Nos estudos para os espaços livres de Olivais Norte previa-se efectivamente uma lista de materiais específicos para cada situação. Os materiais previstos e suas aplicações eram os seguintes: Calçada de grés – calçadas e acessos ao trânsito automóvel; Tijolo – caminhos e passeios de peão de ligação aos arruamentos principais (e sob os quais deverão passar as redes de distribuição de água, gás, electricidade, baixa e alta tensão); calhau rolado sobre betonilha – barreiras psicológicas junto aos arruamentos principais; Lancis de cantaria de estacionamento na entrada dos acessos de trânsito automóvel; Lancis sobreelevados – no topo dos acessos; Calçada de vidraço à portuguesa – áreas de tratamento mais formal; Cubos de granito – parques de estacionamento. Em Dentinho; Álvaro Ponce [1964] "Olivais Norte - Arranjo dos espaços exteriores", em *Revista Arquitectura*, nº 81, Março de 1964

[52] Entre 1963 e 1965 foram vendidos vários lotes de terreno pela CML a particulares, à Federação das Caixas de Previdência e a outras entidades como a Caixa de Previdência do Ministério da Educação Nacional, o Cofre Geral dos Tribunais do Ministério da Justiça, os Serviços Sociais da GNR, ou a Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência.

[53] Hélder Tércio Guimarães e Elias Cachado Rodrigues [1986], "Olivais e Chelas, um percurso" e Fernando Rodrigues, [1986], "Habitação social, um percurso", em *Boletim do GTH*, vol. 7, nº 50/51, ano de 1986, pp.210 e pp.224

[54] Houve, relativamente ao plano de Olivais Sul, que se abordará seguidamente, uma mais concreta definição da localização, na célula, em planta, de cada edifício, informação que constava do programa

entregue aos arquitectos que conceberam os edifícios residenciais, em Torres, Helena; Portas, Catarina; Freire, Adriana [1995]: *Olivais: retrato de um bairro*; Liscenter, Lisboa, pp.65

[55] "Olivais Norte - Extractos da Memória Descritiva do estudo-base de Olivais elaborado em 1955", em *Revista Arquitectura*, nº 81, Março de 1964. Correspondia ao novo tipo de equipamentos comerciais característicos das *newtowns* e das urbanizações do pós Segunda Guerra Mundial. CF. Capel, Horacio [2002] *La morfología de las ciudades*, vol. II, Barcelona Ediciones del Serbal, pp. 471,472

[56] "Olivais Norte - Extractos da Memória Descritiva do estudo-base de Olivais elaborado em 1955", em *Revista Arquitectura*, nº 81, Março de 1964, e Boletim GTH, Vol. 3 nº 20, 1º Semestre de 1971, pp. 201

[57] Uma perspectiva do mesmo projecto surge mais tarde surge assinada também pelo arquitecto Gonzaga Bronze, em *Boletim do GTH*, Vol. 3 nº 20, 1º Semestre de 1971

[58] Apesar da importância dada pelos planeadores ao centro cívico, a sua construção não se verificou nas primeiras décadas de vida do bairro, e a lacuna só foi colmatada no regime democrático. Esta situação, comum também em Espanha, foi designada como "urbanismo remedial" por Antoni Font, citado em Remesar, Antoni [2008] "Espacio público de calidad", em AAVV [2008] *Manual de Metodologias e Boas Práticas para a Elaboração de um Plano de Mobilidade Sustentável*, Ed. CM Barreiro, Loures e Moita, pp.99

[59] Em Revista Municipal nº136/137, 1º/2º Trim. 1973, pp.75

[60] Inicialmente os mercados situar-se-iam na praça principal do bairro, nas proximidades da escola primária (construída) e de instalações de assistência social e biblioteca, em Paulino Montês [1958], *Lisboa – Extensão Nordeste da Cidade – Plano do Bairro da Encarnação; Plano de um Parque de Desportos; Plano de um aglomerado de habitações*, Col. Estudos de Urbanismo em Portugal, Soc. Ind. De Tipografia, Lda, Lisboa, pp.16

[61] Contrato para elaboração estudos e direcção superior da construção do mercado e grupos anexos do Bairro da Encarnação, com o arquitecto Paulino Montês Livro de Notas nº 81 A, Fevereiro de 1947, fls.29; Nos serviços camarários tinham-se iniciado os estudos para a realização destes mercados dois anos antes, *Anais do Município*, 1945, pp. 114. Os projectos foram aprovados em 1947. *Ata de reunião de Câmara nº115*, de 20-03-1947, pp. 18,19

[62] *Acta de reunião de Câmara nº149*, de 20-10-1949, pp. 3,4

[63] Sem manutenção estas barracas foram-se degradando, sendo descritas mais tarde como "inestéticas e horrendas barracas, a caírem quase de podres", ou "aglomerado de más barracas impropriamente denominado mercado…" Em *Acta de reunião de Câmara nº 156*, de 13-04-1950 e *Anais do Município* 1961, pp. 340, respectivamente

[64] *Actas de reunião de Câmara nº 233*, de 19-01-1956; *nº236*, de 12-04-1956; ou *nº 244*, de 27-12-1965

[65] A demolição da antiga Praça da Figueira, iniciada em 1947 de acordo com um plano geral de mercados preparado no ano anterior [*Anais do Município* 1946, pp. 227] impusera a construção dos mercados do Chão do Loureiro e Forno do Tijolo, que a substituíam. Outras áreas da cidade, como Alvalade ou Xabregas, foram beneficiadas com a construção de mercados, antes de se solucionar o problema da Encarnação.

[66] No decurso deste processo houve que realizar algumas alterações, como a introdução, não prevista inicialmente, de lojas, uma vez que muitas das instalações comerciais existentes nos pisos térreos das moradias se tinham transformado entretanto em habitações. *Anais do Município* 1962, pp. 364

[67] *Anais do Município* 1962, pp. 364

[68] Os mercados da Encarnação inauguraram-se em 20 de Dezembro de 1963, juntamente com um centro provisório de inspecção de ovos e um posto sanitário no mesmo bairro *Anais do Município* 1963 e *acta de reunião de Câmara nº 337*, de 18-12-1963, pp.9

[69] *Anais do Município* 1963, pp. 354

[70] Esta viragem é sensível comparando a evolução da construção dos mercados do Chão do Loureiro e do Forno do Tijolo, projectados em 1948. Se o primeiro se inaugurava em 1951 sem nenhuma intervenção artística a pontuá-lo; o segundo, em virtude de atrasos vários na sua construção, viria a concluir-se quatro anos mais tarde, já depois de instituída a prática de encomenda sistemática de motivos decorativos. O mercado do Forno do Tijolo foi dotado de uma série de relevos de Martinho Alves de Brito, encomendados em 1956. De aqui em diante todos os mercados mereceriam a atenção dos serviços camarários neste sentido, para Xabregas, Encarnação, Alvalade Norte, etc. encomendaram-se estudos para motivos decorativos a vários artistas, embora nem sempre se tenham concretizado.

[71] Realizaram-se estimativas das percentagens relativas de indivíduos nas faixas etárias correspondentes ao ensino primário – cerca de 10% da população – e pré-primário –cerca de 4% da população, em "Olivais Norte - Extractos da Memória Descritiva do estudo-base de Olivais elaborado em 1955", em *Revista Arquitectura*, nº 81, Março de 1964

[72] Revista municipal, ano XXIV, nº 98, 3º trimestre de 1963, pp.24-33. Esta escola técnica corresponde actualmente a Escola Secundária dos Olivais

[73] "Olivais Norte - Extractos da Memória Descritiva do estudo-base de Olivais elaborado em 1955", em *Revista Arquitectura*, nº 81, Março de 1964, e Boletim GTH, Vol. 3 nº 20, 1º Semestre de 1971, pp. 201. Em Alvalade e em Olivais Sul os raios de influência dos grupos escolares primários são muito maiores: 500m e 400m, respectivamente.

[74] Em simultâneo encomendavam-se projectos para os grupos escolares de Poço do Bispo, Cé1ula VIII de Alvalade, Madre de Deus, Rua do Saco, Santa Quitéria e Bairro das Furnas. O Grupo Escolar de Benfica, seria na mesma altura construído pelo Estado. Em *Anais do Município* 1956, pp.177

[75] Contrato de empreitada de elaboração do projecto do Grupo Escolar dos Olivais, pela importância de 92.580$00 com Joaquim Cardoso Bento de Almeida, 08-09-1956, Livro de Notas 192A, pp.26

[76] Além de projectos de arquitectura, ambos os arquitectos expuseram obras de desenho, pintura, artes decorativas e fotografia. Bento de Almeida participou com obras de arte na 5ª, 7ª, 8ª, 9ª e 10ª EGAP e Vítor Palla em todas as EGAP (exceptuando a primeira e a oitava). Palla, um dos autores de *Lisboa, cidade triste e alegre* (com Costa Martins), obra de referência na fotografia da década de 1950, foi também designer gráfico e editor, entre outras actividades.

[77] A dupla concebeu inúmeros snack-bares como o Pam-Pam; o Labirinto; o Terminus; o Tiquetaque; o Boca do Inferno; o Tridente, ou o famoso Galeto. Tostões, Ana [1997] *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*, FAUP Publicações, pp.122,123

[78] As fábricas Martini, 1955; e Kores, 1958, por exemplo, os institutos de Beleza "Bruna", "Ayer", ou ainda os escritórios da Robbialac, além de vários imóveis de habitação e uma "Fazenda experimental na (então) Guiné Portuguesa eram algumas das obras da dupla, em lista publicada em 1958, em Revista *Binário*, nº5.

[79] Como Júlio Pomar, Francisco Relógio, Rolando Sá Nogueira, etc.

[80] Cf. Revista *Binário*, nº5, Agosto de 1958

[81] Victor Palla, "Lugar do artista plástico", *Revista Arquitectura* nº25, Julho de 1948, p.7

[82] "Entrevista concedida pelo arquitecto Victor Palla, Lisboa, 5-6-2001", em Almeida, Patrícia Beirão da Veiga Bento d' [2006]*: Victor Palla e Bento d'Almeida: obras e projectos de um atelier de arquitectura, 1946-1973*; Tese mestrado em História de Arte Contemporânea, [orient. Margarida Acciaiuoli de Brito, Michel Toussaint], Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, Vol.2, pp.405

[83] Anais do Município de 1959, pp.180; Anais do Município de 1960, pp.194

[84] *Ata da reunião de Câmara* nº 361, de 21 de Julho de 1965, pp.3

[85] O grupo escolar de Olivais Norte foi comparado com algumas das realizações de Alvar Aalto. Cf. "Escola nº175", *Jornal de Arquitectos* nº207, setembro-outubro de 2002, pp.96 e seguintes

[86] *Ata da reunião de Câmara* nº 361, de 21 de Julho de 1965, pp.3

[87] Através da elevação do pé direito das salas em relação ao corredor de acesso, os arquitectos puderam abrir vãos na parte superior das paredes, garantindo assim uma ventilação transversal e uma iluminação natural, mas indirecta, em Memória descritiva do projecto do grupo escolar dos Olivais Norte, (aprovada em 1958) arquitectos Vítor Palla e Bento de Almeida, *Processo grupo escolar dos Olivais*, CML – DSUO, 3ª Repartição – Obras Municipais

[88] "Nos recintos exteriores de cada sala de aula haverá um canteiro privativo das mesmas que, em princípio, se criou para ser tratado e cuidado pelos respectivos alunos, sob a direcção superior dos professores"; em Memória descritiva do projecto do grupo escolar dos Olivais Norte, 1958 arquitectos Vítor Palla e Bento de Almeida

[89] Almeida, Patrícia Beirão da Veiga Bento d' [2006]*: Victor Palla e Bento d'Almeida: obras e projectos de um atelier de arquitectura, 1946-1973*; Tese mestrado em História de Arte Contemporânea, [orient. Margarida Acciaiuoli de Brito, Michel Toussaint], Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, pp. 44. António Alfredo terá intervindo nos referidos snack-bares Pam-Pam [1955]; Labirinto [1960]; Tiquetaque [demolido] e Galeto, e em outros projectos como a sede da firma Ciba-Geigy [actual edifício da Caixa Galicia, no cruzamento entre avenida 5 de Outubro e a avenida João Crisóstomo]

[90] Memória descritiva do projecto do grupo escolar dos Olivais Norte, arquitectos Vítor Palla e Bento de Almeida

[91] Memória descritiva do projecto do grupo escolar dos Olivais Norte, arquitectos Vítor Palla e Bento de Almeida

[92] *Anais do Município* de 1962, pp. 128

[93] Além de Olivais Norte, o plano previa a construção de piscinas municipais no Parque Florestal de Monsanto; na avenida de Roma; em Campo de Ourique; na Penha de França; no bairro da Madre de Deus e no Campo Grande (Infantil). Anais da CML, 1960, pp. 195, 196

[94] *Ata de reunião de Câmara* nº321, de 21-11-1962, pp.6

[95] Os arquitectos autores projectaram mais tarde novos balneários e ginásio. Acta de reunião de Câmara nº 353, de 16 e 29-12-1964

[96] *Anais do Município de* 1962, p.221 e *Atas de reunião de Câmara* nº 347, de 22-07-1964, e nº 353, de 16 e 29-12-1964

[97] Referem-se "*dificuldades económicas do empreiteiro*", em *Anais do Município* de 1965, pp.184. Seria contratado um novo construtor, em *Ata de reunião de Câmara* nº 382, de 21 e 29-12-1966

[98] Os arquitectos autores das piscinas dos Olivais Norte foram também autores do grupo de edifícios que engloba o hotel Lutécia, o Cinema Vox [actual King] e o Teatro Maria Matos, no bairro de Alvalade. Para este teatro voltariam a convidar a escultora ceramista Manuela Madureira.

[99] Em completo desacordo com estas soluções, afirmava Unwin: "*So long as we are confined to the endless multiplication of carefully fenced in villas, and roes of cottages toeing the same building line, each with its little garden securely railed, reminding one of a cattle-pen, the result is bound to be monotonous and devoid of beauty. It must be our effort to counteract this tendency and to prove that greater enjoyment to each householder can be secured by grouping the buildings so that they may share the outlook over a wider strip of green or garden...*" Unwin, Raymond [1909] *Town Planning in Practice, An introduction to the art of designing cities and suburbs*; T. Fisher Unwin, London, Leipsic, pp.353

[100] Montês, Paulino [1958], *Lisboa – Extensão Nordeste da Cidade – Plano do Bairro da Encarnação; Plano de um Parque de Desportos; Plano de um aglomerado de habitações*, Col. Estudos de Urbanismo em Portugal, Soc. Ind. De Tipografia, Lda, Lisboa, pp.16

[101] Foram colocados recentemente alguns bancos e outro mobiliário urbano.

[102] Revista *Arquitectura*, nº 81, Março de 1964

[103] Dentinho; Álvaro Ponce [1964] "Olivais Norte - Arranjo dos espaços exteriores", em *Revista Arquitectura*, nº 81, Março de 1964

[104] Torres, Helena; Portas, Catarina; Freire, Adriana [1995] *Olivais, Retrato de um bairro*, Edições Liscenter, Lisboa, pp. 67

[105] *ibidem*

[106] Dentinho; Álvaro Ponce [1964] "Olivais Norte - Arranjo dos espaços exteriores", em *Revista Arquitectura*, nº 81, Março de 1964

[107] Como parques de estacionamento longitudinais, caldeiras sobreelevadas a 30 cm do lado dos peões, por exemplo. Dentinho; Álvaro Ponce [1964] "Olivais Norte - Arranjo dos espaços exteriores", em *Revista Arquitectura*, nº 81, Março de 1964

[108] CF Nota 51

[109] Dentinho; Álvaro Ponce [1964] "Olivais Norte - Arranjo dos espaços exteriores", em *Revista Arquitectura*, nº 81, Março de 1964

[110] Dentinho; Álvaro Ponce [1964] "Olivais Norte - Arranjo dos espaços exteriores", em *Revista Arquitectura*, nº 81, Março de 1964

[111] Dentinho; Álvaro Ponce [1964] "Olivais Norte - Arranjo dos espaços exteriores", em *Revista Arquitectura*, nº 81, Março de 1964

[112] Em conversa recente, o engenheiro Ponce Dentinho referiu a propósito deste espaço complementar da zona central e da própria zona central, o conceito de "pares de praças", associadas à polaridade "masculino-feminino" que não desenvolveu. *Conversa com o engenheiro Álvaro Ponce Dentinho*, 30 de abril de 2009 [não transcrita]

[113] Tal como o próprio confirmou oralmente. *Conversa com o engenheiro Álvaro Ponce Dentinho*, 30 de abril de 2009 [não transcrita]

[114] Nas palavras do próprio paisagista: "*Durante a primeira infância, o raio de acção da criança é o da mãe e esta pouco dispõe de tempo, de uma maneira geral, para deslocar-se a grandes distâncias. Daqui a necessidade de prever espaços destinados a esta idade – calmos, soalheiros e, quanto possível, próximos das habitações*"; ou "*À medida que a longevidade aumenta mais necessária se torna a criação de espaços destinados aos velhos. Ainda que pouco exigentes em área, estes espaços devem proporcionar tranquilidade. Por ser crescente o número de velhos, mais longas as horas de ócio, outra vez mais curto o seu raio de acção, estes espaços devem multiplicar-se e, tanto quanto possível, junto das residências, como para os pré-escolares*", em Ponce Dentinho [com fotografias do arq. José Tudela], "Recreio urbano", *Boletim do GTH*, nº16, 1º Semestre de 1968, pp. 394 e 402, respectivamente

[115] Por exemplo, na *Revista Arquitectura* nº 81, Março de 1964 mostra-se um projecto de parque infantil de planta aproximadamente triangular para crianças em idade pré-escolar na proximidade das bandas, ao que parece nunca realizado. Sensivelmente no local existe hoje uma área delimitada por um murete, mas de planta rectangular. Os moradores inquiridos no local não se lembram de ter alguma vez existido um parque infantil naquele espaço.

[116] Na residência do Coronel de Administração Militar Marcelino Marques. Esta comemoração integrou-se num programa mais amplo de homenagens às mais importantes reuniões conspirativas daquele movimento celebradas no 25º aniversário da Revolução, em *O Referencial*, nº53 Outubro/Dezembro de 1998.

[117] Por sugestão da "Associação 25 de Abril" a CML designou o escultor Francisco Simões para conceber "com liberdade artística" uma obra para comemorar a importância daquela reunião clandestina, em *Processo Interno relativo à placa do Movimento dos Capitães*, escultor Francisco Simões. Divisão de Património Cultural da CML

[118] Na lápide pode ler-se: "*Neste local, em 5 de Fevereiro de 1974/reuniu-se clandestinamente/o Movimento dos Capitães para discutirem/o programa político a apresentar aos/portugueses/em 25 de Abril de 1974/Homenagem da Câmara Municipal de Lisboa/5 de Fevereiro de 1999*" Está assinada "F. Simões 1999".

[119] António Pinto de Freitas dedicar-se-ia mais ao urbanismo e Nuno Portas estava bastante longe da defesa da moderna síntese das artes, como o próprio Nuno Teotónio Pereira refere em conversa transcrita.

[120] *Conversa com o pintor Rogério Ribeiro*, 18 de maio de 2006 [transcrição em anexo 1], pp.30; *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de Janeiro de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.82

[121] Em Braga [1950 projecto – 1954 conclusão]; Póvoa de Santa Iria [1955 projecto – 1958 conclusão]; Trancoso [1958 projecto – 1960 conclusão]; Vila do Conde [1958-1961 projecto – 1964 conclusão]. Em "Catálogo de Obras", Ana Tostões (coord.) [2004], *Atelier Nuno Teotónio Pereira* – Arquitectura e cidadania, Quimera Editores, Lisboa [Obra publicada por ocasião da exposição patente no Centro Cultural de Belém, Lisboa, de 26 de junho a 31 de Outubro de 2004]

[122] Denunciando sistematicamente as más políticas do solo, a especulação, a hipocrisia das autoridades em processos de realojamentos, como por exemplo no "Folheto clandestino a propósito da transferência de populações do Vale de Alcântara para a Musgueira", em resultado da construção dos acessos à Ponte sobre o Tejo, 1966, compilado em Nuno Teotónio Pereira [1996], *Escritos* [1947-1996 Selecção], Edições FAUP, Porto.

[123] Em AAVV [1948]: *1º Congresso Nacional de Arquitectura: relatório da comissão executiva, teses, conclusões e votos do congresso*, (org. por Sindicato Nacional dos Arquitectos), Gráfica Santelmo, Lisboa

[124] Veja-se por exemplo "A família e as condições de habitação", em *Juventude Operária*, 1965 ou "Situação e perspectivas do cooperativismo habitacional", *Boletim cooperativista*, 1968, compilados em Nuno Teotónio Pereira [1996], *Escritos* [1947-1996 Selecção], Edições FAUP, Porto

[125] Veja-se "Catálogo de Obras", Ana Tostões (coord.) [2004], *Atelier Nuno Teotónio Pereira – Arquitectura e cidadania*, Quimera Editores, Lisboa [Obra publicada por ocasião da exposição patente no Centro Cultural de Belém, Lisboa, de 26 de junho a 31 de Outubro de 2004]

[126] Portas, Nuno [1959, 2004] *A Habitação social - Proposta para a metodologia da sua arquitectura*, FAUP Publicações, Série 3 Manual/Escola/Divulgação, 6

[127] Nuno Portas viria a participar nos primeiros governos provisórios, com papel de relevo na definição das linhas políticas para habitação social e legislação sobre urbanismo, participando também na elaboração do programa SAAL - Serviço Ambulatório de Apoio Local.

[128] Portas, Nuno [1959] "A responsabilidade de uma Novíssima Geração do Movimento Moderno em Portugal", em revista *Arquitectura*, nº66, novembro/dezembro de 1959, pp.13-14

[129] A viagem durou um mês, "com o itinerário estudado para ver todos os bairros importantes e recentes" recorda Nuno Portas, citado em Torres, Helena; Portas, Catarina; Freire, Adriana [1995] *Olivais, Retrato de um bairro*, Edições Liscenter, Lisboa, pp. 71

[130] Portas, Nuno [1959, 2004] *A Habitação social - Proposta para a metodologia da sua arquitectura*, FAUP Publicações, Série 3 Manual/Escola/Divulgação, 6, pp.71

[131] Como Pietro de Laurentis, entre outros. Ver http://www.pietrodelaurentiis.it/cartellaprincipale/targhe%20inacasa.htm

[132] "*Não prescindíamos do método dito "funcional" (sempre presente na pedagogia do NTP), mas removíamos sucessivamente e sem complexos os axiomas e figurinos estéticos que, em nome da funcionalidade e da novidade, a vulgata modernista tinha entretanto cristalizado*", Nuno Portas [2004], em "Atelier Nuno Teotónio Pereira, um testemunho também pessoal"; em Ana Tostões coord. [2004], *Atelier Nuno Teotónio Pereira – Arquitectura e cidadania*, Quimera Editores, Lisboa, pp.52

[133] *Memória Descritiva e Justificativa do projecto de arquitectura*, Julho de 1959, em Processo de Obra nº37506 [Rua General Silva Freire, nº47]

[134] Portas, Nuno [1959] *A Habitação social - Proposta para a metodologia da sua arquitectura*, FAUP Publicações, Série 3 Manual/Escola/Divulgação, 6 [2004], pp. 110-111

[135] Portas, Nuno [1959] *A Habitação social - Proposta para a metodologia da sua arquitectura*, FAUP Publicações, Série 3 Manual/Escola/Divulgação, 6 [2004], pp.105-112

[136] Nuno Portas [2004], "Atelier Nuno Teotónio Pereira, um testemunho também pessoal"; em Ana Tostões coord. [2004], *Atelier Nuno Teotónio Pereira – Arquitectura e cidadania*, Quimera Editores, Lisboa, pp.51

[137] Pedro Vieira de Almeida subdivida cada uma das categorias primárias interior e exterior em categorias secundárias nuclear e complementar. O espaço nuclear (no interior ou no exterior) corresponderia assim ao espaço refúgio, à segurança, à permanência, considerado fundamental na arquitectura orgânica, enquanto o complementar seria o espaço de circulação, de movimento, de trânsito. Veja-se Pedro Vieira de Almeida [1963], "Ensaio sobre o espaço da arquitectura – Parte II", Revista *Arquitectura*, nº80, Dezembro de 1963, pp. 6,7

[138] Esta relação seria sempre mal resolvida na arquitectura racionalista, na opinião de Pedro Vieira de Almeida. Apoiando-se quase exclusivamente na obra de Mies van der Rohe, este arquitecto condenava "não controle" da entrada de luz na arquitectura moderna, nunca referindo por exemplo a introdução dos famosos brise-soleils na arquitectura racionalista praticada nos trópicos, ou as "grelhagens" ou "cambogé" como lhes chamavam os brasileiros...

[139] Pedro Vieira de Almeida [1963], "Ensaio sobre o espaço da arquitectura – Parte II", Revista *Arquitectura*, nº80, Dezembro de 1963, pp. 6

[140] Ver Sitte, Camillo [1980], *L'art de batir les villes – l'urbanisme selon ses fondements artistiques*, L'Equerre, Paris (1ª ed.1889) pp.116. Ver também, em outro artigo citado por Pedro Vieira de Almeida "*Los extranjeros admiran el lado «pintoresco» de Italia meridional pero detrás del mismo existe una livability, una habitabilidad que la arquitectura moderna, en sus casas populares, desconoce. Resulta impossible concebir una procesión en un centro de casas populares modernas, las cuales parecen haber sido creadas especialmente para los propagandistas marxistas*." (...) "*El recinto constituye un reto para el arquitecto moderno. Tal elemento es una libre creación que incorpora la casa al patio y a la naturaleza*", pp.245, Eglo Benincasa [1955], "L'arte di abitare nel mezzogiorno: vita all'aperto", em *L'architettura*, nº2, Julho-Agosto de 1955 (El arte de habitar en el Sur de Italia, tradução em castelhano)

[141] A realização do *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* iniciado em 1955 e publicado seis anos depois, resultou do levantamento e estudo sistemáticos realizados por cerca de duzentos arquitectos da arquitectura vernácula das várias regiões do país. Esta investigação, proposta pelos arquitectos mais progressistas da década de 1950 - Keil do Amaral, em particular - respondia primeiramente à vontade de desmascarar os tiques formalistas do estilo arquitectónico patrocinado pelo regime, e evidenciava já uma intenção de revisão do formulário racionalista (tão aclamado pouco antes), no sentido de uma revalorização do local e das tradições arquitectónicas e modos de viver dos povos, aliás em paralelo aos desenvolvimentos que a mesma questão ia tendo lá fora. Cf. Tostões, Ana [1997] "Modernização e regionalismo 1948-1961", em Becker, Annette; Tostões, Ana; Wang, Wilfried (org.) [1997] *Portugal, Arquitectura do século XX*, Prestel Munchen, 48-50

[142] O mesmo Pedro Vieira de Almeida viria a lamentar mais tarde que a ausência de um método comum e a ausência de um enquadramento teórico por parte dos arquitectos que realizaram o inquérito, tenham limitado e diminuído o rigor e o alcance daquele documentos. Almeida, Pedro Vieira de; Fernandes, José Manuel "A arquitectura moderna", em AAVV [1986] *História da Arte em Portugal*, vol.14, Publicações Alfa, pp. 153

[143] AAVV [2004], *Arquitectura Popular em Portugal*, Ordem dos Arquitectos (ed.), Lisboa [1ª ed. 1961, Sindicato Nacional dos Arquitectos] vol. 1, pp.38, vol.2, pp. 284

[144] Sobre a valorização estética dos pátios na arquitectura do Algarve veja-se AAVV [2004], *Arquitectura Popular em Portugal*, Ordem dos Arquitectos (ed.), Lisboa [1ª ed. 1961, Sindicato Nacional dos Arquitectos] vol. 2, pp. 349, 352

[145] AAVV [2004], *Arquitectura Popular em Portugal*, Ordem dos Arquitectos (ed.), Lisboa [1ª ed. 1961, Sindicato Nacional dos Arquitectos] vol. 1, pp.38, vol.2, pp. 47

[146] Pedro Vieira de Almeida [1964], "Ensaio sobre o espaço da arquitectura – Parte III", Revista *Arquitectura*, nº81, Março de 1964, pp. 36

[147] Nuno Portas retomaria precisamente esta questão em "A casa em pátio como célula social", em *Revista Arquitectura*, nº 64, Janeiro-Fevereiro de 1959, p. 32-34. Neste famoso artigo o autor pugnava pela retoma

da "*célula individual introvertida*" com a importante presença do espaço *de transição*, o pátio, pela relação directa, interpenetrada com a natureza – e já não como mera apreensão visual como no bloco em altura – que favorecia e pela sua dimensão social, adequada à "*intensa vida de relação das classes populares*".

[148] Por exemplo, nos edifícios projectados pela mesma equipa em Olivais Sul, criaram-se galerias colectivas de acesso aos apartamentos e que servem de espaço de transição no seio de cada imóvel. Aí, além da definição do espaço arquitectónico, os projectistas tiveram maior margem de manobra quanto à forma e implantação dos edifícios, pelo que procuraram também ensaiar recantos e retomar o modelo da praça tradicional, já ao nível do espaço urbano.

[149] *Conversa com o arquiteto Nuno Teotónio Pereira*, 6 de Dezembro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.60,61; Cf. Torres, Helena; Portas, Catarina; Freire, Adriana [1995] Olivais, Retrato de um bairro, Edições Liscenter, Lisboa, pp. 97

[150] Formado pelas actuais ruas Alferes Barrilaro Ruas e General Silva Freire

[151] Cinco bandas, localizadas na actual Rua Alferes Barrilaro Ruas, foram construídas pelo GTH entre 1963 e 1965 para a Federação das Caixas de Previdência, já ao abrigo do Decreto-lei nº 42454; Processos de Obra nº55032; 55033; 55034; 55035; 55036; 55037; 55038; 55039. Uma outra, na Rua General Silva Freire, exclusivamente destinada a cooperativas de habitação seria alienada lote a lote com projecto aprovado. A sua edificação terá iniciado em 1961 e algumas terão terminado dois anos depois. *Processos de Obr*a nº 37506; 37644; 38626; 37511

[152] Nestes projectos, em termos de áreas, só a sala excede os limites mínimos previstos no RGEU.

[153] *Memória Descritiva e Justificativa do projecto de arquitectura*, Julho de 1959, em *Processo de Obra* nº37506 [Rua General Silva Freire, nº47]

[154] Memória Descritiva e Justificativa do projecto de arquitectura, Julho de 1959, em *Processo de Obra* nº37506 [Rua General Silva Freire, nº47]

[155] Memória Descritiva e Justificativa do projecto de arquitectura, Julho de 1959, em *Processo de Obra* nº37506 [Rua General Silva Freire, nº47]. No lado oposto os edifícios assentam directamente no plano relvado, tal como a quase totalidade dos edifícios em Olivais Norte.

[156] *Memória Descritiva e Justificativa do projecto de arquitectura*, Julho de 1959, em *Processo de Obra* nº37506 [Rua General Silva Freire, nº47]

[157] *Conversa com o arquiteto Nuno Teotónio Pereira*, 6 de Dezembro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.61

[158] Como se referiu, o traçado das vias de peões atendia também ao facto de estas acolherem subterraneamente as redes de distribuição de água, gás e electricidade.

[159] Em conversa com a autora deste estudo o arquitecto paisagista Álvaro Ponce Dentinho não quis responder directamente a perguntas sobre esta obra concreta, preferindo dar um ponto de vista geral e bastante crítico sobre o plano dos Olivais.

[160] O calcário amarelo que era usado nas bandas da Rua Alferes Barrilaro Ruas nas passadeiras ou faixas que conectam cada entrada com o impasse de acesso automóvel, é aqui usado como uma das materiais de preenchimento dos desenhos concêntricos, usando-se o branco nas referidas passadeiras de acesso às entradas dos imóveis.

[161] *Conversa com o arquiteto Nuno Teotónio Pereira*, 6 de Dezembro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.60,61

[162] A inclusão de um "motivo decorativo" é referida no projecto de arquitectura. *Desenho nº9 – Entrada e arrecadações, variante Lotes 24,25,26,27,* 18-01-1960 em Processo de Obra nº 37506 [Rua General Silva Freire, nº 47]

[163] Aqui os lotes de terreno venderam-se já com projecto de arquitectura em hasta pública a cooperativas de habitação e foram construídos individualmente.

[164] Art.º 38º do *Caderno de Encargos – Construção de edifícios de categoria II para a célula A do novo bairro dos Olivais*, 1961, em Processo de Obra nº 37511 [Rua General Silva Freire, nº 53]

[165] Como termo de comparação pode apontar-se que o custo da execução de revestimentos cerâmicos encomendada pela CML a artistas, para refeitórios de grupos escolares, rondava cerca de dez anos antes os 20000$00 (vinte mil escudos).

[166] *Conversa com o arquiteto Nuno Teotónio Pereira*, 6 de Dezembro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.66

[167] Nuno Portas salientava a importância dos parques infantis nos novos bairros, reconhecendo e elogiando o "*critério nórdico... de encomendar a artistas plásticos construções ou objectos que, simultaneamente, são decorativos e ... entretêm [as crianças]*" Portas, Nuno [1959] *A Habitação social - Proposta para a metodologia da sua arquitectura*, FAUP Publicações, Série 3 Manual/Escola/Divulgação, 6 [2004], pp. 175

[168] Nenhum dos projectos em que Nuno Teotónio Pereira voltou a recorrer à participação de artistas foi feito em parceria com António Pinto de Freitas ou com Nuno Portas. Este último descartaria a participação

de artistas inclusivamente no projecto da igreja do Sagrado Coração de Jesus. *Conversa com o arquiteto Nuno Teotónio Pereira*, 6 de Dezembro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.66

[169] Em claro confronto no debate estava o arquitecto Carlos Duarte e o escultor António Alfredo, empenhados na experiência de Olivais Sul Cf. "Colaboração entre artistas plásticos", Revista *Arquitectura*, nº 92, março-abril de 1966

[170] "*Defendendo as ciências humanas como meio de análise e expressão das necessidades e aspirações da massa de utentes (...) lançamo-nos para elas, como para uma tábua de salvação, porque verificamos que a amplitude das nossas actuais dúvidas sobre o modo de os homens viverem juntos radica não já, ou não ainda, na insuficiência técnica, mas sim na insuficiência geral da compreensão de uma sociedade de massa...*" Portas, Nuno [1966] "Humanizar a cidade", em Portas, Nuno [2005] *Os tempos das formas, vol.1: A Cidade Feita e Refeita*, Escritos 1963-2004, Edições da Universidade do Minho, Faculdade de Arquitectura , pp.150. Em 1960 Nuno Portas convidaria o sociólogo francês Chombart de Lawe para participar no I Colóquio Problemas do Habitat, ver AAVV [1960] *Programa e sumário dos temas [Texto policopiado]*, Sindicato Nacional dos Arquitectos, Lisboa

[171] *Conversa com o arquiteto Nuno Teotónio Pereira*, 6 de Dezembro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.58

[172] *Conversa com o arquiteto Nuno Teotónio Pereira*, 6 de Dezembro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.60

[173] Os processos de obra consultados apontam como datas possíveis de conclusão os anos 1965 e 1966. As obras terão sido anteriores a essa data

[174] *Conversa com o arquiteto Nuno Teotónio Pereira*, 6 de Dezembro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.58

[175] *Conversa com o arquiteto Nuno Teotónio Pereira*, 6 de Dezembro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.60

[176] *Conversa com o pintor Rogério Ribeiro*, 18 de Maio de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.31

[177] *Conversa com o arquiteto Nuno Teotónio Pereira*, 6 de Dezembro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.59

[178] Como confirmam Nuno Teotónio Pereira e Rogério Ribeiro, conversas transcrita em anexo 1, pp.60 e 31, respectivamente

[179] *Conversa com o pintor Rogério Ribeiro*, 18 de Maio de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.30

[180] *Conversa com o pintor Rogério Ribeiro*, 18 de Maio de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.30

[181] *Perguntas posteriores ao pintor Rogério Ribeiro* [em anexo 1], pp.48

[182] A construção destes edifícios terá decorrido entre 1963 e 1965 [*Processos de obra* nº 55032; 55033; 55034 e 55035], pelo que as obras de António Lino, não datadas, deverão ter sido realizadas nesta altura.

[183] Só em 1968 se assistiria à implantação de uma escultura de grande dimensão e presença pública deste autor em Lisboa. Realizada por iniciativa privada, junto ao edifício Castil, projectado pelo atelier Conceição Silva, na confluência da Rua Braancamp com a Rua Castilho, seria aliás a primeira obra de escultura abstracta de vulto num espaço público da cidade. Ver Sílvia Câmara [2009]: *Abstracção e escultura em Portugal: história de um encontro adiado 1930-1972*, Tese mestrado em História de Arte Contemporânea, [orient. Antoni Remesar, Margarida Acciaiuoli de Brito], Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, pp. 114, 170. Sensivelmente contemporâneas às intervenções de Olivais Norte são outras obras que resultam da parceria do escultor com aquele atelier de arquitectos, como os relevos em betão e varão de bronze para a Casa Naia [1963]; um friso exterior e uma escultura interior em aço inoxidável, para o Banco Nacional Ultramarino na Av. Fontes Pereira de Melo [1966]; um pilar em latão oxidado para o Banco Borges & Irmão [1966]. Ver Fernando Conduto [2000], *Conduto* edição do autor, s.l., p.245

[184] A construção destes edifícios terá decorrido entre 1963 e 1965 [Processos de obra nº 55036; 55037; 55038 e 55039], pelo que as obras de Fernando Conduto, não datadas, deverão ter sido realizadas nesta altura.

[185] Envolvendo o espaço existe também uma parede pintada com elementos geométricos. Foi aposta também uma mesa fixa sob um dos alpendres, o que atesta uma apropriação activa por parte dos moradores.

[186] O pintor foi contratado para a execução de um painel cerâmico para piscina do Campo Grande, sensivelmente nesta altura.

[187] Criticar-se-iam mais tarde as soluções encontradas, na desarticulação entre o projecto de arquitectura e a sua implantação no espaço e relativamente aos edifícios circundantes. Veja-se "Habitações em torre em Olivais Norte", *Revista Arquitectura* nº110, Julho-Agosto de 1969

[188] O projecto de arquitectura e a memória descritiva e justificativa das bandas datam de Julho de 1959 e os das torres, do mês seguinte.

[189] Cf. Portas, Nuno [1959] *A Habitação social - Proposta para a metodologia da sua arquitectura*, FAUP Publicações, Série 3 Manual/Escola/Divulgação, 6 [2004], pp. 113,114

[190] Processo de Obra nº37661, Memória Descritiva do Projecto de Arquitectura, Agosto de 1959

[191] Haveria paragens de elevador apenas nos andares ímpares, sendo os lanços de escada dos andares pares a serem considerados os locais de permanência e a merecer tratamento mais cuidado. Esta outra proposta, apresentada em ante-projecto, foi abandonada em parte por questões de economia. Processo de Obra nº37661, *Memória Descritiva do Projecto de Arquitectura*, Agosto de 1959; Cf. Pereira, Nuno Teotónio; Freitas, António Pinto de; Portas, Nuno [1958] *Ante-projecto Olivais - Célula A - Categoria II*, Caixa UR.OB-PU/10/313/09, PT/AMLSB/AL, Pasta fls. 1-17

[192] Como recorda Nuno Teotónio Pereira, citado em Torres, Helena; Portas, Catarina; Freire, Adriana [1995] *Olivais, Retrato de um bairro*, Edições Liscenter, Lisboa, pp. 96

[193] Cf. Portas, Nuno [1959] *A Habitação social - Proposta para a metodologia da sua arquitectura*, FAUP Publicações, Série 3 Manual/Escola/Divulgação, 6 [2004], pp. 107

[194] A questão dos jardins espontâneos como forma de apropriação do espaço foi abordada em Remesar, Antoni [2005] "O efémero na arte e o jardim urbano", *Seminário Internacional Bloom - arte e jardins efémeros*, 8-13 julho de 2005, Fábrica da Pólvora de Barcarena, Oeiras [comunicação]

[195] *Conversa com o arquiteto Nuno Teotónio Pereira*, 6 de Dezembro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.64

[196] Processo de Obra nº37661, Memória Descritiva do Projecto de Arquitectura, Agosto de 1959

[197] Processo de Obra nº37661, Memória Descritiva do Projecto de Arquitectura, Agosto de 1959

[198] Processo de Obra nº37661, Projecto de Arquitectura, Desenho nº9 - Corte parcial CD, 25-01-1960

[199] Cofragem em madeira, enchimento a betão e acabamento com tinta petrificante, em Processo de Obra nº37661, Memória Descritiva do Projecto de Arquitectura, Agosto de 1959

[200] *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de Janeiro de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.82

[201] Veja-se por exemplo a Igreja de Santo António de Moscavide, de Freitas Leal e Medeiros de Almeida de 1953-56, a Fábrica Kores, de Victor Palla e Bento d'Almeida, de 1958 ou a Loja Hélio, de Conceição Silva 1958-59, exemplos coligidos em Carlos Antero Ferreira [1972], *Betão aparente em Portugal* Ed. Associação Técnica da Indústria do Cimento, Lisboa

[202] O uso do betão aparente seria recorrente na obra do atelier de Nuno Teotónio Pereira – como na Igreja Sagrado Coração de Jesus, 1970 – e na de muitos outros arquitectos defensores da "verdade do material" e como signo de modernidade e de outra sensibilidade estética – como a sede e museu da Fundação Calouste Gulbenkian, de Alberto Pessoa, Ruy Athouguia e Pedro Cid, 1969; o Palácio da Justiça de Lisboa, Edifício dos Tribunais Cíveis, dos arquitectos João Andresen e Januário Godinho, 1970; ou, mais tarde, em todo o programa de concepção dos novos estabelecimentos de ensino do Ciclo Preparatório e escolas de Área Aberta, depois dos projectos-piloto dos arquitectos Augusto Brandão, e Maria do Carmo Matos, para a JCTS – Junta das Construções para o Ensino Técnico e Secundário

[203] Veja-se por exemplo "Realizações recentes em betão aparente", *Revista Binário* nº161, Fevereiro 1972

[204] É certo que nos "entalados" que pontuavam os prédios de rendimento da cidade já se tinha recorrido ao uso de cimento, por razões de economia. Contudo, este era vazado em moldes de gesso e, seguindo as técnicas tradicionais da escultura, dissimulavam-se as linhas de junção no molde desenformado, descartando portanto a própria textura da descofragem.

[205] A inclusão de relevos nas cofragens das paredes reapareceria em obras de Nuno Teotónio Pereira. São exemplos a igreja paroquial de Almada, projectada em colaboração com o arquitecto Luís Almeida Moreira em 1963, para cujos interiores e exteriores José Nuno da Câmara Pereira criou relevos; ou o edifício Franjinhas, de 1965, de Nuno Teotónio Pereira e Braula Reis, onde se inscrevem os labirintos relevados de Eduardo Nery. Veja-se Nuno Teotónio Pereira [2004*] Intervenção de artistas plásticos na obra do atelier de Nuno Teotónio Pereira*, Ed. Museu Jorge Vieira, Casa das Artes, Beja [Obra publicada por ocasião da exposição patente no Museu Jorge Vieira, Casa das Artes, Beja, de 15 de Maio a 27 de Junho de 2004].

[206] Ambos colaboraram na igreja de Águas [1949-57]: António Paiva tinha então realizado os painéis da Via-sacra e Jorge Vieira criara um Cristo crucificado em bronze. Este último realizara também seis relevos em pedra para o bloco das Águas Livres [1953-1956].

[207] *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de Janeiro de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.82

[208] Os relevos de António Alfredo, por exemplo, aparecem em fase de conclusão na Revista *Arquitectura*, nº 81, de Março de 1964 e os de Querubim Lapa surgem, concluídos no número 110 da mesma revista, de Julho-Agosto de 1969

[209] A descrição feita neste estudo é feita com base na observação directa dos painéis existentes, uma vez que foi impossível aceder aos projectos artísticos originais.

[210] *Conversa com o arquiteto Nuno Teotónio Pereira*, 6 de Dezembro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.60

[211] Como recorda Nuno Teotónio Pereira, citado em Helena; Portas, Catarina; Freire, Adriana [1995] *Olivais, Retrato de um bairro*, Edições Liscenter, Lisboa, pp.97

[212] António Alfredo realizaria outras obras em betão como por exemplo alto-relevo em betão pintado e envernizado na escada para a cave do Restaurante *Galeto*, a convite dos arquitectos Vítor Palla e Bento d'Almeida, em 1966, os mesmos que o haviam escolhido para realizar o motivo decorativo do grupo escolar de Olivais Norte, como se referiu.
[213] As telas finais deste edifício datam de 1968, pelo que os painéis devem ser anteriores a essa data. É propriedade da Sociedade Nacional de Fomento Imobiliário, em Processo de obra nº 37661 [Rua Alferes Barrilaro Ruas, nº50 (antigo lote 92)]
[214] A Revista Arquitectura nº110, Julho/Agosto de 1969 mostra, realizado, um dos painéis de Querubim Lapa.
[215] *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de Janeiro de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.83
[216] *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de Janeiro de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.82
[217] *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de Janeiro de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.82
[218] *Conversa com o pintor Rogério Ribeiro*, 18 de Maio de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.30
[219] *Conversa com o arquiteto Nuno Teotónio Pereira*, 6 de Dezembro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.65
[220] O júri do prémio Valmor era constituído por José Augusto de Magalhães [CML]; Luís Cristino da Silva [ANBA] e José Leopoldo Leal [SNA]. Foram presentes a concurso 392 projectos de arquitectura. *Acta do Prémio Valmor de 1967*, em Pasta ANBA, Colecção Cristino da Silva. FCG
[221] Anais do Município 1968, pp.131. Foi premiada a torre situada na Rua General Silva Freire, 55, 55-A, propriedade da Sociedade Cooperativa "O Lar Familiar", Processo de Obra nº 39793. Trata-se da torre em que figuram as intervenções do escultor Jorge Vieira.
[222] Tal como esclarecia Nuno Teotónio Pereira em "Os arquitectos Nuno Teotónio Pereira e António Pinto de Freitas conquistaram o Prémio Valmor 1967", Diário de Lisboa, 10 de Agosto de 19681
[223] Veja-se "Prémio Valmor", *A Propriedade Urbana*, nº 173, Novembro de 1968; "Os arquitectos Nuno Teotónio Pereira e António Pinto de Freitas conquistaram o Prémio Valmor 1967", *Diário de Lisboa*, 10 de Agosto de 1968
[224] Este prémio considera-se integrado num "o terceiro ciclo dos prémios Valmor", em Pedreirinho, José Manuel [2003], *100 anos – Prémio Valmor*, Pandora, Lisboa, p.197
[225] "Os arquitectos Nuno Teotónio Pereira e António Pinto de Freitas conquistaram o Prémio Valmor 1967", *Diário de Lisboa*, 10 de Agosto de 1968
[226] Memória descritiva do projecto do grupo escolar dos Olivais Norte, arquitectos Vítor Palla e Bento de Almeida
[227] Anais da CML, 1962, pp. 128
[228] Está transcrito em anexo 1.
[229] José Laranjeira Santos foi preso no dia 4-12-1963, em Rodrigues, Luísa Alexandra [2004], *Uma identidade construída em terrenos artísticos: o escultor Laranjeira Santos: um estudo de caso*, Tese de mestrado em Teorias da Arte, FBAUL, Lisboa, p.64. Terá estado preso durante cerca de dois meses, *Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.4

[230] Os mercados da Encarnação inauguraram-se em 20 de Dezembro de 1963, *Anais do Município* de 1963 e *Acta de reunião de Câmara nº 337*, de 18-12-1963, pp.9
[231] *Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.3
[232] *Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.12
[233] *Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.13
[234] *Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.6
[235] O programa de estatuária do estádio universitário de Lisboa foi confiado a alunos talentosos da E[S]BAL, graças à intervenção directa de Leopoldo de Almeida junto do ministro das Obras Públicas. Terá sido um trabalho relativamente "mal pago". *Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.6 No estádio universitário figuram obras semelhantes, em bronze, de Hélder Baptista [O Atleta, 1958]; Maria Helena Matos [O Jogador de Râguebi e o Lançador de Disco, 1958]; Stela de Albuquerque [O corredor, 1958]; Gabriela [A Esquiadora, 1958]; Manuel Borges [O Lançador de Martelo, 1959] e Daniel Luzia da Silva [O Salto, 1964], ver Maya, Maria José [2004]; Escultura e desporto em Portugal, Inapa, Lisboa; pp.99, 135,139,142,143,145,163, e Ferreira, Rafael Laborde e Vieira, Vítor Manuel Lopes [1985]; *Estatuária de Lisboa*; Amigos do Livro, Lisboa, pp.154,159,168,181,195,197,198,215; Carvalho, Jorge Ramos de (coord.) e Câmara, Sílvia [2005]; *Arte Pública: estatuária e escultura de Lisboa: roteiro*; Lisboa, Câmara Municipal. Divisão de Património Cultural

[236] A sua *tese* (obra realizada no fim de curso de escultura) tinha sido também adquirida pela Câmara Municipal da Figueira da Foz e estava num jardim público dessa cidade. Em Lisboa só em 1972 veria realizada a obra vencedora do concurso para o monumento à Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul [1970]

[237] O escultor refere ter sido um "júri" a pedir e a acompanhar o trabalho. No entanto tratar-se-ia provavelmente da CMAA, de que fazia parte o escultor Martins Correia, referenciado no depoimento oral.

[238] *Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.12

[239] *Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.3

[240] Veja-se por exemplo, Luís Chaves [1964]: "Os 'oleados' ornamentados das vendedeiras de peixe pelas ruas"- Nota Etnográfica de Lisboa, em *Revista Municipal* nº100, 1º Trim, 1964

[241] Jorge Vieira, com a obra da avenida Infante Santo, ou com a varina que apresentara à Exposição Gulbenkian. Lagoa Henriques, com o famoso par de varinas no hotel Rex.

[242] *Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.6,13

[243] Veja-se por exemplo os mercados do Forno do Tijolo e de Xabregas, ambos concluídos em 1955, imediatamente anteriores a estes, acolhem relevos de Martinho Alves de Brito e de José Farinha, respectivamente. O mercado de São Domingos de Benfica, um dos que se concluiu seguidamente, em 1967, foi assinalado com relevos de Valadas Coriel.

[244] *Revista Municipal* nº122/123, 3º/4º Trim, 1969. Existiria uma escultura de Stela de Albuquerque no interior da Quinta dos Arcos, CF. Oliveira, A. Lopes de [1976], *Stela Albuquerque*, Ed. Pax, Braga, s.p.

[245] *Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.5

[246] O escultor tinha estado em Itália onde frequentara, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, a *Accademia di Belle Arti* de Roma [anos lectivos de 1960/1961 e 1961/1962], estudando escultura com Pericle Fazzini e o Goffredo Verginelli. Esta estadia em Roma permitiu a Laranjeira Santos, aprofundar a bagagem de conhecimentos adquiridos em na ESBAL e amadurecer a prática escultórica, em contacto com a vitalidade da moderna escultura italiana, onde pontificavam nomes como Marino Marini ou Giacomo Manzú. A escultura enquanto elemento integrado na arquitetura estava no entanto ausente do programa do curso que frequentou: Pericle Fazzini, por exemplo, entendia a escultura em absoluta autonomia, rejeitando a tradicional ideia da sua integração na arquitectura, ou da complementaridade entre ambas. Liberta da servidão figurativa a escultura contemporânea, aberta à abstracção, competia agora no mesmo plano do que a arquitectura, não tendo nada a acrescentar-lhe, em Fazzini, Pericle [1957]: "Uno scultore guidica l'architettura", em *L'Architettura, Cronache e storia*, ano III, nº21, Julho 1957, p.202

[247] A maqueta apresentada à comissão foi destruída (intencionalmente?) pelo escultor. *Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.5

[248] *Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.3

[249] *Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.5

[250] *As artes ao serviço da nação*, catálogo da exposição realizada no 40º aniversário da Revolução Nacional, Museu de Arte Popular, Lisboa, 1966

[251] *Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.5

[252] *Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.12

[253] *Anais do Município* 1963, pp.111, 112; *Anais do Município* 1964, pp.93,95; *Anais do Município* 1965, pp.96, 112

[254] *Segunda conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.13

[255] *Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.4

[256] *Anais do Município* 1967, pp.111

[257] *Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.5; *Segunda conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.13

[258] *Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de fevereiro de 2006, [transcrição em anexo 1], pp.4, 5

[259] José-Augusto França destaca o papel censório de Raul Lino na proibição superior de projectos modernizantes na CML, na CMAA de que fez parte desde 1935 até actualidade (1961), em França, José Augusto [1985]: *A arte em Portugal no século XX, 1911-1961*, 2ª edição, Bertrand, Venda Nova, pp.226

[260] Anais do Município 1964, pp.93; *Anais do Município* 1965, pp.96, 98; Anais do Município 1966, pp.112

[261] *Excertos transcritos da conversa com a escultora Maria Manuela Madureira*, 22 de Janeiro de 2009, [transcrição em anexo 1], pp.129

[262] *Excertos transcritos da conversa com a escultora Maria Manuela Madureira*, 22 de Janeiro de 2009, [transcrição em anexo 1], pp.130

[263] Depois de Comércio, Mercúrio e Indústria, grupo escultórico em bronze para o antigo Banco Nacional Ultramarino em Maputo [1963]; *Cerveja e café*, painel cerâmico na Cervejaria Galão, Lisboa, Largo do Calvário e os frisos cerâmicos nos vãos das salas de banquetes, restaurante e sala de estar, designados Mistérios do Fundo do Mar e painel de azulejo na entrada do Bar do Hotel Estoril-Sol, Cascais [1963] - cujo autor era o arq. Raul Tojal, e o decorador, José Espinho. Outros artistas com obras naquele hotel de luxo eram Manuel Lapa, Fred Kradolfer; Euclides Vaz, Cecília de Sousa, Oskar Pinto Lobo, Lino António, Maria Keil, Júlio Santos, em "A decoração interior do Hotel Estoril-Sol", *Revista Binário*, nº75, Dezembro de 1964. O hotel foi demolido em 2007. Veja-se, a propósito da obra da artista, Suraya Burlamaqui [1996] *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea – Azulejos, Placas e Relevos*, Quetzal Editores, Lisboa, pp.76-79

[264] *Anais do Município* 1965, pp.96, 98; *Anais do Município* 1966, pp.110; *Anais do Município* 1967, pp.109

[265] *Excertos transcritos da conversa com a escultora Maria Manuela Madureira*, 22 de Janeiro de 2009, [transcrição em anexo 1], pp.129

[266] *Anais do Município* 1967, pp.110

[267] Salvo a Rua Sargento Armando Monteiro Ferreira, que tem uma aparência relativamente próxima da cidade tradicional.

[268] O estudo-base de Olivais Norte previa também a existência de uma "Garagem pública" e uma "Garagem com estação de serviço", que não se consideraram no presente estudo.

NOTAS PARTE 4 - OLIVAIS SUL

[1] Na totalidade, os programas urbanísticos de Olivais e Chelas, com uma superfície total cerca de 740 hectares, deveriam albergar cerca de 120 000 pessoas. Boletim GTH – Lisboa – vol. 1- nº1- – Jul/Ago -1964, pp. 5. O Plano de Chelas seria aprovado em 1964.

[2] Graças às facilidades legais nos processos de expropriação introduzidos por Duarte Pacheco com o decreto-lei nº28797 de 1 de julho de 1938.

[3] Como recorda o arquiteto José Rafael Botelho, que viria a coordenar, nos primeiros anos, Olivais Sul. Citado em Torres, Helena; Portas, Catarina; Freire, Adriana [1995] *Olivais, Retrato de um bairro*, Edições Liscenter, Lisboa, pp. 59

[4] Organizava-se então o Plano Diretor da cidade de Lisboa e esperava-se a conclusão das grandes artérias da cidade, bem como a futura ponte sobre o Tejo.

[5] Nunes, João Pedro Silva [2007], *À Escala Humana, Planeamento urbano e arquitetura de habitação em Olivais Sul – 1959-1969*, Colecção Lisboa: arquitetura e urbanismo, edição CML – Direcção Municipal de Cultura, Departamento de Património Cultural, Lisboa, pp.48

[6] O decreto-lei estipulava como possíveis entidades promotoras da construção de habitação as Instituições de Previdência Social, o Instituto Nacional de Trabalho (fundo de Casas Económicas); Serviços e Instituições de Interesse Público designados pelo Ministério das Finanças interessados na promoção de habitações para funcionários do Estado e de corpos administrativos; Serviços Sociais das Forças Armadas, etc. Nos vários acordos a celebrar com as instituições de previdência social, salvaguardavam-se ainda percentagens para realojamento de famílias atingidas por obras de urbanização. Decreto-lei nº 42 454 e Boletim GTH – Lisboa – v. 1- nº1- – Jul/Ago -1964, pp. 4

[7] Decreto-lei nº 42 454, preâmbulo

[8] O referido decreto-lei previa a concessão de 40% das novas habitações para a categoria I (rendas entre 200$00 e 300$00); 30% para a categoria II (rendas entre 400$00 e 600$00); 20% para a categoria III (rendas entre 700$00 e 900$00) e 10% para a categoria IV (rendas até 1.500$00). A iniciativa privada apenas podia construir para as categorias II, III, IV, Decreto-lei nº 42 454, Art.º 4º

[9] Decreto-lei nº 42 454, preâmbulo

[10] Uma vez que se propunha satisfazer "*as necessidades atuais da população e as resultantes do seu desenvolvimento, em ordem especialmente à proteção dos agregados familiares de menores recursos*", substituir

gradualmente "*os chamados bairros de lata por habitações adequadas e de renda módica*" e realojar as "*famílias atingidas por obras de urbanização ou vivendo em partes de casa e quartos arrendados ou outras formas de habitação social e moralmente inconvenientes*", Decreto-lei nº 42 454, Art.º1º

[11] Veja-se a este respeito João Pedro Silva Nunes [2007], *op.cit.*, pp.53

[12] Decreto-lei nº 42 454, preâmbulo

[13] Decreto-lei nº 42 454, Art.º2º§1º Para avaliar os referidos planos de distribuição de terrenos, previa-se a criação de uma Comissão de habitação junto da Presidência do Conselho, que os homologava, Decreto-lei nº 42 454, Art.º 6º, 7º.

[14] *Conversa com engenheiro Jorge Carvalho de Mesquita*, 7 de Junho de 2007, [não transcrita]

[15] O engenheiro Jorge Mesquita já tinha trabalhado nos serviços camarários em meados da década de 1940, mas o facto de ser "*desafeto à situação*" tê-lo-á impedido de progredir na carreira, o que fez com que abandonasse a função pública durante vários anos. O seu regresso à CML fez-se por ocasião deste convite. *Conversa com engenheiro Jorge Carvalho de Mesquita*, 7 de Junho de 2007, [não transcrita]

[16] *Conversa com engenheiro Jorge Carvalho de Mesquita*, 7 de Junho de 2007, [não transcrita]

[17] *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.89

[18] *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.89, 90

[19] O GTH compunha-se de um Serviço de Administração Técnica incumbido da aquisição e alienação dos terrenos e da preparação dos planos anuais de distribuição de lotes; de um Serviço de Investigação, que se ocupava de vários estudos de apoio aos trabalhos em curso; de um Serviço de Planeamento, encarregue da urbanização das novas zonas, preparação e apreciação dos projetos de arquitetura e de todos os estudos relativos ao equipamento urbano, arruamentos, etc.; de um Serviço de Obras, que preparava e fiscalizava as empreitadas de construção; de um Secretariado e de Serviços de Expediente e Contabilidade. Em virtude da variedade e complexidade das atividades o GTH viria a sofrer posteriores reestruturações dentro do período que este estudo abrange. Em 1963 o Serviço de Planeamento estava subdividido em 5 secções de trabalho: Análise Técnica de Projectos; Planos Gerais de Urbanização; Planos Habitacionais; Equipamento Técnico e Equipamento Urbano, competindo a esta última a pormenorização do Plano de Olivais Sul, os projetos dos espaços livres e de áreas especiais, os projetos das escolas e a programação do equipamento cívico-comercial. Esta última secção manter-se-ia em nova reestruturação no ano seguinte, quando se criaram no Serviço de Planeamento, três equipas de trabalho agora vinculadas às áreas em estudo – Chelas, Olivais Sul e Sítio dos Olivais, em *Anais do Município 1963*, pp.444 e *Anais do Município 1964*, pp. 438

[20] Em regime de "prestação eventual de serviço", ao abrigo do art.º23º. do Decreto-lei nº 42 454

[21] Duarte, Carlos [2002], *"Memória de Olivais-Sul"*, em Jornal Arquitectos - Publicação Ordem dos Arquitectos, nº 204, Janeiro-Fevereiro de 2002, pp. 54

[22] Nos anos 1960 e 1961, por exemplo, foram convidadas mais de vinte equipas de projetistas – mais de cem técnicos das diversas especialidades - para estudarem e desenvolverem projetos de infraestruturas, habitação e equipamento em geral. Fernando Rodrigues [1986], "Habitação social – Um percurso", Boletim GTH – Lisboa – vol. 7, nº 50-51, 1986, pp. 225

[23] Referido pelo engenheiro Jorge Carvalho de Mesquita. *Conversa com engenheiro Jorge Carvalho de Mesquita*, 7 de Junho de 2007, [não transcrita]

[24] Citado em Torres, Helena; Portas, Catarina; Freire, Adriana [1995] *Olivais, Retrato de um bairro*, Edições Liscenter, Lisboa, pp. 63

[25] *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.90 Como também recorda José Augusto França, em conversa informal não transcrita "*Olivais Sul é Estado Novo. O GTH era um foyer da oposição mas a CML tinha de ter gente a trabalhar. Eram bons profissionais, eram poucos e a CML precisava deles...*" Conversa telefónica com José Augusto França 16 de fevereiro de 2009. Cf. Torres, Helena; Portas, Catarina; Freire, Adriana [1995]: *Olivais: retrato de um bairro*; Liscenter, Lisboa, pp.65

[26] *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.95

[27] *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.90,91

[28] José Rafael Botelho, citado em Torres, Helena; Portas, Catarina; Freire, Adriana [1995] *Olivais, Retrato de um bairro*, Edições Liscenter, Lisboa, pp. 6p

[29] Duarte, Carlos [1965]"Habitação e equipamento coletivo na Suécia", *Boletim do GTH* nº4, Vol. 1, janeiro fevereiro de 1965

[30] Esta era a primeira grande intervenção planeada na sua quase totalidade pelo GTH, uma vez que na anterior experiência de Olivais Norte, como se referiu, apenas se fizeram algumas adaptações ao plano do GEU.

[31] *Anais do Município 1961*, pp.403
[32] *Anais do Município 1961*, pp.403
[33] Boletim GTH – Lisboa – v. 1- nº1- – Jul/Ago -1964, pp. 5
[34] Veja-se a atividade realizada no âmbito da sociologia da habitação pela 4ª Repartição do GTH - o referido Serviço de Investigação (que também abordava áreas como a economia da construção ou como a estatística das construções) em *Boletim do GTH*, vol.7, nº50/51, 1986, pp328-331. Podem ler-se títulos como por exemplo "Sobre a substituição gradual dos chamados 'bairros de lata' por habitações adequadas de renda módica", de 1960; "Inquérito habitacional aos 'bairros de lata' e construções abarracadas existentes na área administrativa da região de Lisboa", de 1961, ou "Inquérito sobre as necessidades habitacionais dos chefes do agregado familiar, serventuários em exercício na Câmara Municipal de Lisboa", de 1963.
[35] Boletim GTH, Lisboa, vol. 1, nº1 Julho, Agosto de 1964, pp.5
[36] *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.92
[37] *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.88
[38] Duarte, Carlos [2002], *op.cit.*, pp.55
[39] Compare-se por exemplo a descrição do plano em GTH/CML [1962/63] *Urbanização da malha de Olivais Sul - Decreto-lei nº42454* - [Memória Descritiva] e em "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964
[40] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.13
[41] Apesar da diferença de escalas, pode estabelecer-se um paralelismo com o Plano Comarcal de Barcelona de 1953, que procurou, através de um processo de zonamento, ordenar as zonas de transição entre o espaço urbano e solo rústico expectante nas periferias. Cf. Sola-Morales, Manuel [1993] *Les Formes de Creixement Urbá*; Edicions UPC; Barcelona, pp.56
[42] Veja-se, por exemplo, Carlos Worm, et alli [1986], "Equipamento urbano", em Boletim GTH – Lisboa – vol. 7, nº 50-51, 1986, pp. 267, cf
[43] Inscritos na Carta de Atenas artigos 75; 86, mas também na na Declaração de La Sarraz. Le Corbusier [1957] *La Charte d'Athènes* [1er ed. 1941] suivi de *Entretien avec les étudiants des écoles d'Architecture*, col. Points-Civilisation, Éditions de Minuit, Paris
[44] Designadamente na *Reaffirmation of the aims of CIAM*, redigida no CIAM 6, Bridgwater 1947. Definia-se então como objetivo principal *"To work for the creation of a physical environment that will satisfy man's emotional and material needs and stimulate his spiritual growth*". Giedion, Sigfried (ed.) [1951] *CIAM 6: A Decade of New Architecture*, [Zurich: Editions Girsberger, 1951], Nendeln: Kraus Reprint
[45] Seguem-se como documentos de referência relativamente ao plano de urbanização da "malha" de Olivais Sul: GTH/CML [1962/63] *Urbanização da malha de Olivais Sul - Decreto-lei nº42454* - [Memória Descritiva] e "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964
[46] Boletins GTH, Lisboa, vol. 1, nº1 Julho, Agosto de1964, pp.11
[47] Um outro estudo para o local, também de carácter eminentemente residencial, fora feito por Paulino Montês, depois do plano do Bairro da Encarnação, o "Plano de Urbanização da Zona da Cidade situada ente a Portela e Olivais e destinada à construção de moradias económicas (classe média)", em Carlos Nunes da Silva [1994], *Política Urbana em Lisboa, 1926-1974*, Livros Horizonte, Lisboa, pp.124
[48] O GEU foi, como se referiu, o conjunto de técnicos especializados criado a título eventual na DSUO, em 1954, com o objetivo principal de rever e atualizar o projeto de Plano Diretor da Urbanização de Lisboa, e levar a cabo outros estudos de urbanização no município lisboeta, como o de Olivais Norte. *Anais do Município*, 1954, pp.147
[49] GTH/CML [1962/63] *Urbanização da malha de Olivais Sul - Decreto-lei nº42454* - [Memória Descritiva], pp.3
[50] Sobre ajustamentos entre estudo-base e plano ver GTH/CML [1962/63] *Urbanização da malha de Olivais Sul - Decreto-lei nº42454* - [Memória Descritiva], pp.3, 4. Cf. "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.13, Helena Torres et alli [1995] *Olivais - Retrato de um Bairro*, pp.70
[51] Eram referidas como particularmente perigosas as indústrias de transformação química como a Sacor, a Petroquímica, a Sociedade Nacional de Fósforos, Sociedade Nacional de Sabões, a Fábrica de Gás da Matinha. Boletins GTH, Lisboa, vol. 1, nº1 Julho, Agosto de1964, pp.12
[52] Boletins GTH, Lisboa, vol. 1, nº1 Julho, Agosto de1964, pp.13
[53] GTH/CML [1962/63] *Urbanização da malha de Olivais Sul - Decreto-lei nº42454* - [Memória Descritiva], pp.4

[54] Esta área abrange uma área de cerca de 2 hectares com uma profundidade média de 85 m. Veja-se *Agrupamento de Casas Económicas de Olivais Sul*, DGEMN-DSC, Serviço de Construção de Casas Económicas, s.d.

[55] Boletim GTH – Lisboa – v. 1- nº1- – Jul/Ago -1964, pp. 11

[56] Carlos Duarte, "Memória de Olivais-Sul", em *Jornal Arquitectos* - Ordem dos Arquitectos, nº 204, Janeiro-Fevereiro de 2002, pp. 56-58

[57] Como se referiu, em Alvalade a unidade de vizinhança definia uma célula. A unidade de vizinhança era composta também por cerca de 5000 habitantes, a população estimada para a frequência de cada estabelecimento escolar.

[58] Na prática, a designação de "célula" acabou por ser adotada por simplificação, mais definida pelo traçado viário do que pelo número de habitantes. Apesar de serem designadas como tal, as células D e E apresentam um número de habitantes correspondentes a meras unidades de vizinhança. Apenas as células B [9413 hab.] e C [11242 hab.] se enquadram no escalonamento habitacional preestabelecido e correspondem na prática à designação teórica de "célula".

[59] "Olivais Sul", *Revista Municipal*, Ano XXIV – Número 97, 2º Trimestre de 1963, pp. 70-101

[60] Para Chelas previam-se instalações de interesse geral da cidade. "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.15

[61] Através da 4ª Repartição do GTH - Investigação, como se referiu.

[62] João Pedro Silva Nunes [2007], *À Escala Humana, Planeamento urbano e arquitetura de habitação em Olivais Sul – 1959-1969*, Colecção Lisboa: arquitetura e urbanismo, edição CML – Direcção Municipal de Cultura, Departamento de Património Cultural, Lisboa, pp.99,100

[63] João Pedro Silva Nunes [2007], *À Escala Humana, Planeamento urbano e arquitetura de habitação em Olivais Sul – 1959-1969*, Colecção Lisboa: arquitetura e urbanismo, edição CML – Direcção Municipal de Cultura, Departamento de Património Cultural, Lisboa, pp.114-117, 171

[64] João Pedro Silva Nunes [2007], *op.cit*, pp.104.105

[65] No total da área de Olivais Sul reservou-se 47,86% para habitação; 20,48% para arruamentos; 5,12% para estabelecimentos escolares; 2,99% para centros cívico-comerciais; 0,46% para equipamento religioso; 18,50% para os espaços verdes principais e 4,63% como áreas de reserva "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.16

[66] Veja-se artigo 15º da Carta de Atenas, Le Corbusier [1957] *La Charte d'Athènes* [1er ed. 1941] suivi de *Entretien avec les étudiants des écoles d'Architecture*, col. Points-Civilisation, Éditions de Minuit, Paris

[67] Também nesta célula se localiza uma área verde de proteção à zona industrial, bem como um pequeno núcleo de realojamento.

[68] *Anais do Município 1960*, pp.339

[69] Veja-se artigo 62º da Carta de Atenas, Le Corbusier [1957] *La Charte d'Athènes* [1er ed. 1941] suivi de *Entretien avec les étudiants des écoles d'Architecture*, col. Points-Civilisation, Éditions de Minuit, Paris

[70] Esta avenida ligava o aeroporto da Portela ao aeroporto fluvial existente na Doca dos Olivais. A designação avenida de Berlim foi fixada em Edital Municipal de 28 de dezembro de 1964

[71] No texto de apresentação do plano de urbanização, quer em peças desenhadas até pelo menos 1966, referia-se esta artéria como parte da 2ª Circular, então em construção

[72] No texto de apresentação do plano de urbanização referia-se esta artéria como Estrada de Sacavém.

[73] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.13

[74] GTH/CML [1962/63] *Urbanização da malha de Olivais Sul - Decreto-lei nº42454 -* [Memória Descritiva], pp.6

[75] No conjunto do sistema viário de Olivais Sul estabeleceram-se quatro perfis tipo, com base no módulo de 2,5 m por faixa de rodagem. As vias de circulação local – 1 faixa de 6,50 m; as circulares interiores das células – 1 faixa de 9,75 m; as envolventes de centros comerciais – 1 faixa de 13 m; as principais vias de penetração na unidade – 2 faixas de 7,50 m separadas por uma zona verde de 2,50m "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.17? cf

[76] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.14

[77] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.14

[78] Num total de 7996 fogos (para uma população aproximada de 38250 habitantes), 6458 fogos seriam projetados e construídos ao abrigo do Decreto-lei nº42454, 188 fogos seriam construídos pela Companhia

de Águas de Lisboa, 88 fogos destinados a realojamento, havendo ainda 248 fogos destinados à iniciativa privada. "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.16, 17

[79] Rua Cidade de Nova Lisboa e rua Cidade de Benguela, de construção particular.

[80] Ruas Cidade de Bafatá, rua Cidade de Margão e rua Cidade da Praia, nos loteamentos do MOP.

[81] Por exemplo, para a categoria II foram encomendados projetos de moradias de dois pisos, torres de 7 e 8 pisos. "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.16,17

[82] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.16

[83] Uma das primeiras plantas previa ainda um estabelecimento de ensino secundário na célula F, embora essa indicação desapareça em estudos posteriores. GTH/CML [1959] *Plano de Urbanização da zona de Olivais Sul - Construção de habitação ao abrigo do decreto-lei nº42454, de 18-8-1959 - Esquema geral de Urbanização,* Desenho nº12023; Duas escolas técnicas e um liceu em Olivais Norte e uma escola técnica elementar, uma escola técnica profissional e um liceu em Chelas. "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.18; Boletim GTH, Vol. 3 nº 20, 1º Semestre de 1971, pp.213

[84] As escolas pré-primárias, para crianças dos 5 aos 7 anos, teriam como raio máximo de serventia os 200 m e as escolas primárias, destinadas a crianças de idade compreendida entre os 7 e os 12 anos, teriam como raio de influência, os 400 m (embora os planeadores referissem que na prática não excederiam os 300m) . Em Alvalade, considerava-se como distância considerada máxima a percorrer pelas crianças, 500m; e em Olivais Norte - embora em contradição com o próprio plano, que só previu um grupo escolar para toda a unidade - essa distância seria de apenas 250 metros.

[85] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.18

[86] As escolas primárias, com um número de salas variável, deviam comportar entre 300 a 600 alunos e as pré-primárias destinavam-se a 100-150 crianças.

[87] Carlos dos Santos Duarte, Aquilino Ribeiro Machado [1964] "As novas construções escolares nas zonas abrangidas pelo Decreto-lei nº42454", em Boletim GTH vol.1, nº1, Julho/Agosto de 1964, pp.29

[88] Os estudos relativos à distribuição do equipamento comercial iniciaram-se em 1961, *Anais do Município 1961*, pp. 405

[89] Em alguns locais "*por razões de vária ordem*" foram também permitidos estabelecimentos comerciais isolados.

[90] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.20

[91] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.20

[92] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.20; *Anais do Município 1962*, pp. 434

[93] O projeto de urbanização do centro cívico-comercial da Célula B realizou-se em 1963, *Anais do Município 1963*, pp. 448

[94] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.22

[95] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.22

[96] GTH/CML [1962/63] *Urbanização da malha de Olivais Sul - Decreto-lei nº42454 -* [Memória Descritiva]

[97] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.20

[98] Boletim GTH, Vol. 7, Nº 50-51, Ano 1986, pp. 272

[99] Como recorda o arquiteto José Rafael Botelho em Torres, Helena; Portas, Catarina; Freire, Adriana [1995] *Olivais, Retrato de um bairro*, Edições Liscenter, Lisboa, pp.69,70

[100] *Ibidem*

[101] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.22

[102] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.22

[103] Na Carta de Atenas o termo "*prolongamento da habitação*" contempla, não apenas espaços verdes, mas equipamentos de interesse coletivo. Ver, por exemplo, os artigos 18º,24º, 35º ou 37º da Carta. Le Corbusier [1957] *La Charte d'Athènes* [1er ed. 1941] suivi de *Entretien avec les étudiants des écoles d'Architecture*, col. Points-Civilisation, Éditions de Minuit, Paris

[104] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.22

[105] Ou muito menos, como no caso das células D e E, que apresentam um número de habitantes correspondentes a meras unidades de vizinhança.

[106] Boletim GTH – Lisboa – v. 1- nº1- – Jul/Ago -1964, pp. 22

[107] Os parques "Robinson Crusoe" eram a designação dada na Suíça, e em Portugal, aos parques de aventura ou "Skrammellegeplad", postos em prática pela primeira vez em 1943, no parque de Emdrup, Copenhaga, Dinamarca, por C.Th. Sorensen, arquiteto paisagista que já havia enunciado a ideia doze anos antes, no seu livro *Open Spaces for Town and Country*. Tornaram-se muito comuns países escandinavos, na Alemanha, na Inglaterra e na Suíça do pós-guerra. Bengtsson, Arvid [1972] *Adventure Paygrounds*, Crosby Lockwood ed., London, pp.15

[108] O arquiteto Carlos Duarte e o arquiteto Eduardo de Medeiros realizaram uma viagem de estudo a França, Inglaterra, Dinamarca, Alemanha Federal, Suíça e Itália para tomar contacto com os novos conjuntos habitacionais daqueles países. "*O objetivo principal...residia na observação de um certo número de realizações de equipamento coletivo nesses conjuntos (centros cívico-comerciais, instalações de recreio ao ar livre, escolas primárias), com vista à criação de instalações similares nas zonas da cidade de Lisboa sujeitas ao Decreto-lei nº 42 454*" Duarte, Carlos [1965]"Habitação e equipamento coletivo na Suécia", *Boletim do GTH* nº4, Vol. 1, janeiro fevereiro de 1965,

[109] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.22,23

[110] Carlos Duarte - juntamente com o arquiteto e pintor Carlos Calvet - já se haviam pronunciado sobre estes recantos da cidade tradicional, designadamente sobre as características do mobiliário urbano que o pontuam em Lisboa. Calvet, Carlos; Duarte, Carlos [1957] "Arte urbana - banco de jardim", *Revista Arquitectura*, nº57-58, janeiro-fevereiro de 1957

[111] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.14

[112] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.20

[113] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.11

[114] Como então se referiu esta atitude de preservação de alguns elementos isolados enquadrava-se plenamente nos pressupostos da Carta de Atenas, relativamente ao "património histórico das cidades" Carta de Atenas, art. 65º e 66º. Le Corbusier [1957] *La Charte d'Athènes [1er ed. 1941] suivi de Entretien avec les étudiants des écoles d'Architecture*, col. Points-Civilisation, Éditions de Minuit, Paris, pp.87,88.

[115] Informação dada pelo arquiteto José Rafael Botelho, autor do plano de urbanização de Olivais Sul, em conversa telefónica informal (não transcrita) em 5 de Junho de 2009.

[116] A área de espaço verde por habitante tem um valor de cerca de 15 m2, em Maria João Ferreira [1986], "Espaços Verdes, espaços de recreio", Boletim GTH, Vol. 7, Nº 50-51, Ano 1986, pp. 322. Chegou-se, por outro lado, à conclusão que a área verde dos Olivais Sul equivale à de todos os jardins públicos da cidade. Cf. Torres, Helena; Portas, Catarina; Freire, Adriana [1995] *Olivais, Retrato de um bairro*, Edições Liscenter, Lisboa, pp.89

[117] Boletim GTH – Lisboa – v. 1- nº1- – Jul/Ago -1964, pp. 23

[118] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.23

[119] Estas preexistências chegaram mesmo a condicionar algumas implantações de edifícios, como a banda de edifícios de 8 pisos na célula B, de Costa Martins, Hernâni Gandra, Coutinho Raposo e Neves Galhoz. Os autores lamentariam que depois essa mesma azinhaga tenha sido destruída pouco depois "*sem se saber porquê*". "Bloco habitacional em Olivais Sul" *Revista Arquitectura*, nº 97, maio-junho de 1967; Cf *Boletim do GTH* nº 20, 1º Semestre de 1971

[120] *Anais do Município de 1962*, pp.447,449

[121] *Anais do Município de 1961*, pp.405

[122] *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, [transcrição em anexo 1], pp. 96

[123] Olivais Sul corresponde o modelo de polígono, exposto por Sola-Morales i Rubió, Manuel de [2008], *Las formas de crecimiento urbano*, Laboratori d'Urbanisme, Edicions UPC (1ªed. 1997)
[124] Como se refere em "Projectos e realidades", *Boletim GTH*, Vol. 7, nº 50-51, pp. 219
[125] Duarte, Carlos [2002], *op.cit.*, pp. 54
[126]*Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.96
[127] *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.96
[128] Informação corroborada pelo engenheiro Jorge Mesquita "*Os Olivais foram divididos em zonas e em parcelas e cada parcela era entregue a um grupo de arquitetos. Depois vinham as soluções vinham ao acordo, ao "ámen" do gabinete e depois seguia-se para a frente*" *Conversa com engenheiro Jorge Carvalho de Mesquita*, 7 de Junho de 2007, [não transcrita]
[129] Excetuando o ano de 1964, em que não foi possível entregar o respetivo plano anual, que dizia já respeito à área de Chelas, em *Anais do Município 1964*.
[130] Ver, por exemplo, *Ata de reunião de câmara* nº 287, de 16-03-1960
[131] Outras entidades se incumbiram da edificação de Olivais Sul. Os edifícios do II Plano (1960) foram confiados através de acordos e vendas em hasta pública a entidades como a Federação das Caixas de Previdência, a Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência, a Caixa de Previdência do Ministério da Educação Nacional, a Caixa de Previdência do Ministério das Finanças, os Serviços Sociais da PSP, o Montepio da PSP; a Fundação Cardeal Cerejeira; os edifícios do III Plano (1961) Federação das Caixas de Previdência, a Caixa Geral de Depósitos, a Caixa de Previdência do Ministério da Educação Nacional, os Serviços Sociais da PSP, o Montepio da PSP, *Anais do Município de 1962*, pp.441,442; *Anais do Município de 1963*, pp.439
; a Caixa de Previdência do Ministério da Educação Nacional; o Cofre Geral dos Tribunais do Ministério da Justiça, ou dos Serviços Sociais da GNR.
[132] Vejam-se os edifícios em construção indicados em *Anais do Município de 1962,* pp.449; *Anais do Município de 1963*, pp.451; *Anais do Município de 1964*, pp. 450
[133] *Anais do Município de 1966*, pp.477, mas também *Anais do Município de 1966*, pp.485; *Anais do Município de 1967*, pp.489, 500; *Ata de reunião de Câmara nº 300*, de 15-04-1961
[134] *Ata de reunião de câmara nº 360*, de 16-06-1965, *Anais do Município de 1966*, pp. 477 e *de 1967*, pp.489
[135] Como se refere em "Projectos e realidades", *Boletim GTH*, Vol. 7, nº 50-51, pp. 219
[136] Por exemplo, para a categoria II foram encomendados projetos de moradias de dois pisos, torres de 7 e 8 pisos, embora a título excecional e com uma intenção deliberadamente experimental. "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.16
[137] Foi a oportunidade de introdução de elementos inovadores como o famoso "passa-pratos" – o pequeno vão que permitia a ligação entre a sala e a cozinha. No espaço exterior, nas fachadas dos edifícios eram inovação as grelhas que ocultavam os estendais de roupa.
[138] Carlos Duarte [2002], *op.cit.*, pp.54
[139] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.14
[140] "*Os resultados finais são... largamente sacáveis ao espírito de colaboração entre a equipa interna do GTH e os arquitetos, que, embora trabalhando no exterior, não foram menos solidários nesta tarefa comum*", "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.17
[141] Veja-se por exemplo "Arquitecturas Marginadas em Portugal", em Cuadernos Summa-Nueva Visión. Buenos Aires, Nº49, Tendências de la arquitetura atual, Abril 1970, pp.6-4 Nuno Portas [2005], *Arquitectura(s), História e Crítica, Ensino e Profissão*, Publicações Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Colecção Escritos, Nuno Portas III, Pp.42
[142] Torres, Helena; Portas, Catarina; Freire, Adriana [1995] *Olivais, Retrato de um bairro*, Edições Liscenter, Lisboa, pp. 76
[143] Nuno Portas, "Do Astro à Nebulosa, do Nó à Malha, da Malha aos Nós", em Nuno Portas [2005] *Arquitectura(s), Teoria e Desenho, Investigação e Projecto*, col. Escritos - Nuno Portas, Publicações Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, pp. 77
[144] Veiculados por revistas como Metron e Casabella
[145] Como recorda o arquiteto Nuno Portas, em Torres, Helena; Portas, Catarina; Freire, Adriana [1995] *Olivais, Retrato de um bairro*, Edições Liscenter, Lisboa, pp.72

[146] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.22

[147] Cerejeiro, Raul e Eusa Freire [1986], "Equipamento escolar", *Boletim GTH*, Vol. 7, nº 50-51, pp.296

[148] Trata-se da reforma pedagógica do ministro Leite Pinto, instituída pelo Decreto-lei nº 42 994, de 28 de Maio de 1960. O programa preparado pelo grupo de trabalho das construções escolares do GTH realizou-se em 1961 e 1962, em *Anais do Município 1961*, pp.405, e *Anais do Município 1962*, pp.435

[149] Boletim GTH – Lisboa – v. 1- nº1- – Jul/Ago -1964, pp. 20.

[150] "*Ainda assim contemplava a participação mais activa dos alunos na compreensão e retenção dos conhecimentos. Além disso, dava orientações para que as atividades escolares valorizassem os aspetos práticos e a componente lúdica*". Beja, Filomena; Serra, Júlia [2010] *Muitos anos de escolas (Volume 3) Edifícios para o ensino infantil e primário da Escola Piloto à Área Aberta - Casos Especiais*, Edição da Secretaria do Ministério da Educação, pp.33

[151] Seguindo teorias de Montessori, Freynet e Decroly. Raul Cerejeiro; Eusa R. Freire [1986] "Equipamento escolar", Boletim GTH, VOL 7, Nº 50-51, Ano 1986, pp 296

[152] A Carta das construções escolares da UIA, de 1959, seria publicada na revista *Binário*, nº77, de Fevereiro de 1965

[153] Carlos dos Santos Duarte, Aquilino Ribeiro Machado [1964] "As novas construções escolares nas zonas abrangidas pelo Decreto-lei nº42454", em Boletim GTH vol.1, nº1, Julho/Agosto de 1964, pp.34,35

[154] Aqui ganhavam destaque os trabalhos do MOE Development Group [equipa de estudos experimentais criada em 1948 no Ministério da Educação britânico], do grupo de estudo do Condado de Hertfordshire dirigido pelo arquiteto Aslin [que fomentava a colaboração entre arquitetos e professores, pedagogos, industriais, propondo novos métodos construtivos assentes na pré-fabricação], Veja-se Vasco Croft [2001], *Arquitectura e humanismo – O papel do arquiteto, hoje, em Portugal*, Terramar, Lisboa

[155] *Segunda conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 9 de maio de 2007, [transcrição em anexo 1],pp.104. Cf. Duarte, Carlos [1964] "A arquitetura inglesa de hoje", *Colóquio - Revista de Artes e Letras*, nº27, fevereiro de 1964, pp.15,16

[156] Carlos Duarte [1971], "Escola primária em Olivais-Sul", em *Revista Arquitectura*, nº120 Março/Abril de 1971, pp.60 e *Segunda conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 9 de maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.104

[157] Na definição dos espaços interiores seguiram-se as recomendações da UIA, "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.19

[158] Carlos dos Santos Duarte, Aquilino Ribeiro Machado [1964], *op.cit*, pp.29 e seguintes

[159] *Anais do Município 1962*, pp.435

[160] *Anais do Município 1965*, pp. 453

[161] *Anais do Município 1964*, pp. 446

[162] Nos trabalhos do MOE Development Group e do LCC. Carlos Duarte [1971], *op.cit.*, pp.60

[163] Carlos Duarte [1971], "Escola primária em Olivais-Sul", em *Revista Arquitectura*, nº120 Março/Abril de 1971, pp.59

[164] *Segunda conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 9 de maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.103

[165] *Anais do Município 1963*, pp.447

[166] Carlos Duarte [1971]"Escola primária em Olivais-Sul", em *Revista Arquitectura*, nº120 Março/Abril de 1971,pp.60

[167] Carlos dos Santos Duarte, Aquilino Ribeiro Machado [1964] "As novas construções escolares nas zonas abrangidas pelo Decreto-lei nº42454", em Boletim GTH vol.1, nº1, Julho/Agosto de 1964, pp.33; *Anais do Município de 1964*, pp.446; *Anais do Município de 1965*, pp.452

[168] *Segunda conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 9 de maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp. 104

[169] *Anais do Município 1964*, pp. 446 e *Anais do Município 1965*, pp. 452

[170] *Segunda conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 9 de maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp. 104

[171] Tal como refere o arquiteto José Rafael Botelho em, Helena Torres, Helena; Portas, Catarina; Freire, Adriana [1995] *Olivais, Retrato de um bairro*, Edições Liscenter, Lisboa, pp.70

[172] Célula B, zona Sul – Francisco Figueira, 1968 [projeto], 1972 [conclusão]; Célula B, zona Norte – Manuel Tainha, 1965 [projeto], 1971 [conclusão]; Célula E – António Abrantes, 1967 [projeto], 1972 [conclusão], em Boletim GTH, nº 50/51, pp.300

[173] Cf. *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.92

[174] *Anais do Município de 1965*, pp.452

[175] O GTH realizou contudo o projeto da escola desmontável da célula G e deu assistência à sua construção. *Anais do Município 1964*, pp.446

[176] http://www.joaodeus.com/associacao/Inauguracoes_seminarios_etc.pdf. Os estudos para a localização da escola já se vinham fazendo desde 1966, *Anais do Município de 1966*, pp. 480; *Anais do Município de 1967*, pp. 493

[177] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.20

[178] Veja-se António Alfredo [1964] "Alguns arranjos de espaços livres em Olivais Sul", em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº2, Setembro – Outubro de 1964 , pp.76-79

[179] *Anais do Município 1965*, pp.359, *Anais do Município de 1967*, pp. 493

[180] Em 1986 permaneciam ainda de pé os mercados provisórios, realizava-se então o projeto do mercado da célula B, revendo-se o da célula E. Boletim GTH, Vol. 7, Nº 50-51, Ano 1986

[181] *Anais do Município de 1967*, pp. 493, 497. Estudou-se também a implantação de uma clínica na unidade e destinou-se um lote de terreno ao INAT - Instituto Nacional de Assistência aos Tuberculosos.

[182] *Anais do Município de 1962,* pp. 434; *Anais do Município de 1965,* pp. 453; *Anais do Município de 1967*, pp. 496, 497

[183] Um projeto de urbanização do centro cívico-comercial da Célula B realizou-se em 1963, *Anais do Município 1963*, pp. 448

[184] Boletim GTH, Vol. 7, Nº 50-51, Ano 1986, pp.270

[185] GTH - Serviço de Planeamento - Estudo da Zona Central de Olivais Sul, Projeto nº116/SP/S; PP1282/GTH/P/66. *Anais do Município de 1966*, pp.483

[186] Um concurso de ideias para esta zona tinha sido também proposto aos alunos da cadeira de Composição de Arquitectura, 5º Ano, por Nuno Portas, então professor da instituição. Cf. "Ideias para a zona central de Olivais, Lisboa - Trabalhos de alunos da Escola de Belas Artes de Lisboa no ano letivo de 1966-67" *Revista Arquitectura* nº103, maio-junho de 1968

[187] GTH - Serviço de Planeamento - Estudo da Zona Central de Olivais Sul, Projeto nº116/SP/S; PP1282/GTH/P/66, pp.1

[188] GTH - Serviço de Planeamento - Estudo da Zona Central de Olivais Sul, Projeto nº116/SP/S; PP1282/GTH/P/66, pp.2

[189] GTH - Serviço de Planeamento - Estudo da Zona Central de Olivais Sul, Projeto nº116/SP/S; PP1282/GTH/P/66, pp.2

[190] GTH - Serviço de Planeamento - Estudo da Zona Central de Olivais Sul, Projeto nº116/SP/S; PP1282/GTH/P/66, pp.2

[191] GTH - Serviço de Planeamento - Estudo da Zona Central de Olivais Sul, Projeto nº116/SP/S; PP1282/GTH/P/66, pp.2

[192] GTH - Serviço de Planeamento - Estudo da Zona Central de Olivais Sul, Projeto nº116/SP/S; PP1282/GTH/P/66, pp.2

[193] Carlos Duarte refere o termo "*urbaquitectura, significando com isto um programa complexo de implicações urbanísticas, traduzido espacial e plasticamente na intencionalidade de uma composição arquitetónica. (...) A solução presente é pois um todo, em que os aspetos puramente funcionais se traduzem na poética de uma conceção tridimensional*." GTH - Serviço de Planeamento - Estudo da Zona Central de Olivais Sul, Projeto nº116/SP/S; PP1282/GTH/P/66, pp.4

[194] *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.92

[195] O GTH realizou contudo o projeto da escola desmontável da célula G e deu assistência à sua construção. *Anais do Município 1964*, pp.446

[196] Ver *Atas de reunião de câmara nº 349*, de 16-09-1964, pp.4,5; e *nº 357*, de 21-04-1965, pp. 14; *Anais do Município de 1965*, pp. 448; *Anais do Município de 1966*, pp. 480, *Anais do Município de 1967*, pp.492

[197] Ainda em construção em 1986, Boletim GTH, Vol. 7, Nº 50-51, Ano 1986, pp 271

[198] Boletim GTH, Vol. 7, Nº 50-51, Ano 1986, pp 271

[199] Boletim GTH, Vol. 7, Nº 50-51, Ano 1986, pp. 272

[200] *Anais do Município de 1962*, pp. 434; *Anais do Município de 1967*, pp. 497

[201] O grupo musical "O pobrezinho", na célula E - zona poente-norte. *Anais do Município de 1967*, pp. 497

[202] *Anais do Município de 1961*, pp.406

[203] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.18

[204] *Anais do Município de 1962*, pp.434

[205] *Anais do Município de 1962*, pp.434

[206] *Anais do Município de 1963*, pp.447

[207] O grupo de trabalho era dirigido pelo arquiteto Carlos S. Duarte e dele fizeram parte os arquitetos Luís Vassalo-Rosa; Eduardo G: Medeiros, Francisco Figueira, Carlos Worm, Joel Santana, Joaquim Castro; Engs. J. M. Pereira Gomes e João Guterres; o arquiteto paisagista/engenheiro agrónomo Joaquim Rodrigo, entre outros. Dela faziam parte ainda o escultor Jorge Vieira e o pintor António Alfredo. A partir de 1964 o grupo passa a estar integrado no serviço "Equipamentos Urbanos"

[208] Tal como confirmado pelo próprio arquiteto a 5 de Junho de 2009 (conversa telefónica não transcrita)

[209] Designadamente no plano de 1961, relativo às células D, E e F, *Anais do Município 1961*, pp.405. Um dos professores do INEF terá também apoiado a reconversão de instalações desportivas preexistentes na célula E, *Anais do Município 1962*, pp.434

[210] Decreto-lei nº 42 454, preâmbulo

[211] Duarte, Carlos [1965]"Habitação e equipamento coletivo na Suécia", *Boletim do GTH* nº4, Vol. 1, janeiro fevereiro de 1965, pp.23

[212] *Anais do Município 1966*, pp. 484

[213] Embora objeto de estudo em 1966. *Anais do Município de 1966*, pp.483

[214] Os projetos de arranjo de espaços livres da unidade parecem ter iniciado pelas células B e C, avançando-se depois para as células D e E. Ver, por exemplo, propostas do presidente em *Ata de reunião de câmara nº 367*, de 22 e 29-12-1965, pp.26; *Anais do Município de 1966*, pp.483; *Anais do Município de 1967*, pp.497

[215] Com a seguinte inscrição "*A Câmara Municipal de Lisboa, visando o bem estar social da população da cidade empreendeu, à sua custa, esta grandiosa obra de urbanização a partir do ano de 1960 nos terrenos de Olivais Norte e Sul, a que seguirá a urbanização de Chelas. Assim se permitiu que as várias entidades oficiais e particulares, com a cooperação do Município e subordinadas ao seu planeamento, realizassem a vasta e bela obra presente aos olhos de todos. O Município construiu neste bairro, até hoje para alojamento de famílias de fracos recursos 1330 fogos, o que se regista com esta lápide no 40º aniversário da Revolução Nacional. 18-12-1966*".

[216] Costa Martins tinha sido, juntamente com Vítor Palla, um dos autores de Lisboa, Cidade Triste e Alegre, livro que reunia fotografias realizadas entre 1956 e 1959 pelos dois arquitetos-fotógrafos nos bairros antigos e degradados da cidade de Lisboa. Nele é captado o quotidiano das pessoas de fracos recursos e a sua relação com a cidade. Algumas fotografias evidenciam a fluidez entre o interior da casa e espaço da rua, já apontada em Olivais Norte, a propósito do conceito de *espaços de transição* e reportando-se aos exemplos italianos. Martins, Costa; Palla, Vítor [1959] *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, com poemas inéditos de Armindo Rodrigues; David Mourão-Ferreira; Eugénio de Andrade; Jorge de Sena; José Gomes Ferreira e um texto de Rodrigues Miguéis, Ed. Círculo do Livro

[217] Um dos autores do conjunto da avenida Infante Santo

[218] Autor do grupo escolar da célula 4 de Alvalade

[219] Os edifícios, destinavam-se à categoria I, tipos 3 e 4, integraram o plano do GTH de 1960 para a célula B de Olivais Sul "Bloco habitacional em Olivais Sul", *Revista Arquitectura*, nº 97, maio-junho de 1967, pp.113

[220] Os edifícios, destinavam-se à categoria I, tipos 3 e 4, r integraram o plano do GTH de 1960 para a célula B de Olivais Sul "Bloco habitacional em Olivais Sul", *Revista Arquitectura*, nº 97, maio-junho de 1967, pp.115

[221] "Bloco habitacional em Olivais Sul", *Revista Arquitectura*, nº 97, maio-junho de 1967, pp.113

[222] Como aponta José-Augusto França, referindo-se genericamente à obra do autor, França, José-Augusto [1991], *A Arte em Portugal no século XX*, Bertrand Editora, Venda Nova, pp.409

[223] Francisco Relógio foi expositor na 9ª, 10ª EGAP. Nesta última edição expuseram também dois dos arquitetos da equipa: Hernâni Gandra [participante nas 1ª; 3ª; 5ª, 7ª, 8ª, 9ª e 10ª EGAP] e Manuel Raposo [participante nas 1ª; 4ª; 5ª, 7ª e 10ª EGAP]

[224] Os edifícios, destinavam-se à categoria I, tipos 3 e 4, integraram o II plano do GTH (1960) para a célula B "Bloco habitacional em Olivais Sul", *Revista Arquitectura*, nº 97, maio-junho de 1967, pp.115

[225] Rua Cidade de Malange, nº 1 e 3

[226] Memória descritiva do projeto de arquitetura, de 1962. *Processo de Obra* nº55079, fl. 62. Edifício terminado em 1967

[227] Rua Cidade de Bolama

[228] Memória descritiva do projeto tipo de arquitetura, de Fernando Torres, Cândido Palma de Melo, Artur Pires Martins, Matos Gomes, *Processo de Obra* nº54872, Processo 34596/1966, Fl. 16

[229] Memória descritiva do projeto tipo de arquitetura, de Fernando Torres, Cândido Palma de Melo, Artur Pires Martins, Matos Gomes, *Processo de Obra* nº54872, Processo 34596/1966, Fl. 25

[230] Pelo engenheiro Jorge Carvalho de Mesquita. *Conversa com engenheiro Jorge Carvalho de Mesquita*, 7 de Junho de 2007, [não transcrita]

[231] Joaquim Rodrigo fora contratado como adjunto do Chefe de Repartição da DSUO - Direcção de Serviços de Urbanização e Obras - 6ª Repartição – Arborização e Jardinagem, em 1938. Durante a experiência de Olivais Sul estava enquadrado na DSTE - Direcção de Serviços Técnico Especiais como "Engenheiro Silvicultor de 1ª Categoria", Processo individual nº1668, CML

[232] Pontualmente haveria uma certa sobreposição de atividades. Joaquim Rodrigo expôs e foi premiado no 1º e 2º Salão dos Funcionários da CML, em 1961 e 1962

[233] António Alfredo participou nas EGAP desde 1950 [5ª EGAP] até 1956 [10ª e última EGAP]. Jorge Vieira participou nas EGAP em 1947 [2ª EGAP] e 1951 [6ª EGAP]

[234] "Jorge Vieira premiado num concurso internacional de escultura", Revista *Arquitectura* nº 47, junho de 1953, pp.27; Ver Abreu, José Guilherme [2006] *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998) - Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Tese de Doutoramento, [orient. Margarida Acciaiuoli de Brito] Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, pp. 175 e seguintes; Cf. Câmara, Sílvia [2009] *Abstracção e escultura em Portugal: História de um encontro adiado - 1930-1972*, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, [orient. Antoni Remesar; Margarida Acciaiuoli de Brito] Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa; pp. 42, 43, 141,142

[235] Como o grupo escultórico em bronze para o Instituto de Beleza Madame Campos [1957], dos arquitetos Conceição Silva e Santa Rita, ou, mais tarde, os relevos parietais na Tabacaria Havaneza e na sucursal do Banco Burnay no Chiado [1961], dos arquitetos Jules Francis Leon e António Azevedo Gomes.

[236] António Alfredo trabalhou em publicidade em agências como a PAC, ou a OVIC, com Eduardo Calvet de Magalhães, Orlando Costa, Lima de Freitas ou Artur Portela, como referiram os arquitetos Augusto Sobral e Leonor Sena. *Conversa com o arquiteto Augusto Sobral*, 16 de junho de 2007, [não transcrita]; *Conversa com a arquiteta Leonor Sena*, 13 de junho de 2007, [não transcrita]

[237] Com Luzia Maria Martins, Bocage, Maria Lalande, Eunice Muñoz, Artur Ramos. *Conversa com o arquiteto Augusto Sobral*, 16 de junho de 2007, [não transcrita]; *Conversa com a arquiteta Leonor Sena*, 13 de junho de 2007, [não transcrita]

[238] António Alfredo produziu obras variadas, como os murais do hotel Florida (projeto de Eduardo de Medeiros?) ou o elemento de bronze numa peça de mobiliário no Ritz (projeto de Pardal Monteiro); murais para a Gelataria Veneziana (projeto de Sena da Silva), além de outras obras para os snack bares e restaurantes da dupla Vítor Palla e Bento de Almeida, como o Pam Pam, ou o Galeto. Terá trabalhado também nos interiores do Paquete Infante D. Henrique, entre várias outras intervenções. Informações dadas por Augusto Sobral e Leonor Sena. *Conversa com o arquiteto Augusto Sobral*, 16 de junho de 2007, [não transcrita]; *Conversa com a arquiteta Leonor Sena*, 13 de junho de 2007, [não transcrita]

[239] Justamente o vencedor do referido concurso ao monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido, de 1953, onde Jorge Vieira fora contemplado com uma Menção Honrosa.

[240] Tratava-se de um concurso sobre Hans Christian Andersen, promovido pela agência SAS. António Alfredo trabalhava na agência PAC. *Conversa com a arquiteta Leonor Sena*, 13 de junho de 2007, [não transcrita].

[241] Como recorda a arquiteta Leonor Sena, com quem António Alfredo havia casado recentemente, e que o acompanhou na referida viagem. *Conversa com a arquiteta Leonor Sena*, 13 de junho de 2007, [não transcrita]

[242] "Valorização plástica do maciço de amarração norte da ponte sobre o Tejo", Revista Binário nº67, Abril de 1964, pp.217 e seguintes; França, José-Augusto [1964] "Concurso para a valorização plástica do maciço Norte da Ponte sobre o Tejo", *Colóquio - Revista de Artes e Letras*, nº 28, abril de 1964, pp. 48, 49; Ver Abreu, José Guilherme [2006] *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998) - Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Tese de Doutoramento, [orient. Margarida Acciaiuoli de Brito] Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, pp.518 e seguintes; Cf. Câmara, Sílvia [2009] *Abstracção e escultura em Portugal: História de um encontro adiado - 1930-1972*, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, [orient. Antoni Remesar; Margarida Acciaiuoli de Brito] Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, pp. 161-165

[243] Revista *Arquitectura*, nº 88, Julho 1965

[244] *Conversa com a arquiteta Leonor Sena*, 13 de junho de 2007, [não transcrita]

[245] Revista *Arquitectura*, nº 84, Novembro de 1964

[246] *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.89

[247] *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.92

[248] *Segunda conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 9 de maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.100. O outro autor do plano de urbanização criticaria mais tarde o tratamento dado aos espaços livres - "*Os*

espaços exteriores não foram devidamente tratados. Deviam ser menos visuais e mais funcionais, para serem vividos, mas adequados à prática de jogos, de brincadeiras". José Rafael Botelho citado em Torres, Helena; Portas, Catarina; Freire, Adriana [1995] Olivais, Retrato de um bairro, Edições Liscenter, Lisboa, pp. 85

[249] Skapinakis, Nikias [1960] "A decoração do hotel Ritz : o sempiterno problema da conjugação das artes", revista *Arquitectura*, nº 67, Abril 1960, pp. 51-52; Cf. *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.88,91

[250] Cf. Carlos Duarte [1974] "Editorial", revista *Arquitectura*, nº 130, maio de 1974

[251] Carlos Duarte, "Habitação e equipamento coletivo na Suécia", em *Boletim do GTH* nº4, Vol. 1

[252] Naquela discussão que teve lugar na SNBA - Sociedade Nacional de Belas Artes, participaram personalidades tão variadas como os arquitetos Francisco Conceição Silva, Pedro Vieira de Almeida, Leopoldo C. de Almeida e o próprio Carlos Duarte; os críticos de arte José-Augusto França, Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves e o crítico brasileiro Mário Pedrosa e os artistas António Alfredo e Fernando de Azevedo. O tema da colaboração entre artistas e arquitetos foi perspetivado de várias formas, discordando-se por vezes da sua própria pertinência. Cf. "Colaboração entre artistas plásticos", Revista *Arquitectura*, nº 92, março-abril de 1966

[253] Como já se apontou, uma sensibilidade particular ao desenho do espaço urbano e, no fundo, a pormenores de *urban design* já tinha sido manifestada em Calvet, Carlos; Duarte, Carlos [1957] "Arte urbana - banco de jardim", *Revista Arquitectura*, nº57-58, janeiro-fevereiro de 1957

[254] "Colaboração entre artistas plásticos", Revista *Arquitectura*, nº 92, março-abril de 1966, pp.54,55

[255] "Colaboração entre artistas plásticos", Revista *Arquitectura*, nº 92, março-abril de 1966, pp.57, 58

[256] "Colaboração entre artistas plásticos", Revista *Arquitectura*, nº 92, março-abril de 1966, pp.57

[257] Duarte, Carlos [1965]"Habitação e equipamento coletivo na Suécia", *Boletim do GTH* nº4, Vol. 1, janeiro fevereiro de 1965, pp.24

[258] "Colaboração entre artistas plásticos", Revista *Arquitectura*, nº 92, março-abril de 1966, pp.50, 51

[259] "Colaboração entre artistas plásticos", Revista *Arquitectura*, nº 92, março-abril de 1966, pp. 51

[260] "Colaboração entre artistas plásticos", Revista *Arquitectura*, nº 92, março-abril de 1966, pp. 51

[261] *Primeira e segunda conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, 9 de Maio de 2007 [transcrição em anexo 1]

[262] *Segunda conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 9 de maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.101

[263] *Segunda conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 9 de maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.101

[264] *Segunda conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 9 de maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp. 97

[265] *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.91

[266] Uma situação talvez aparentada foi referida pelo arquiteto Augusto Brandão relativamente à canalização de verbas para a execução de "motivos decorativos" para instalações do ensino técnico e liceal: por vezes, em resultado do próprio processo de colaboração entre arquiteto e artista, a contribuição deste último deixava de ser a execução de uma "obra", mas por exemplo os estudos de policromia. A Escola Agrícola de Mirandela é dada como exemplo. Cf. *Conversa com o arquiteto Augusto Brandão*, 23 de Maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.106, 107

[267] *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.93

[268] *Segunda conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 9 de maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.98

[269] Informação dada pelo engenheiro Jorge Mesquita. *Conversa com o engenheiro Jorge Carvalho de Mesquita*, 7 de Junho de 2007, [não transcrita]

[270] *Ibidem*

[271] Jorge Vieira foi contratado na categoria de "escultor", mas com a tarefa de "organização, coordenação e catalogação de todo o material de estudo de apoio aos Planos Habitacionais estabelecidos pelo Decreto-lei nº 42454". Processo Individual de Jorge Vieira, processo nº 98, GTH

[272] Joaquim Rodrigo estava à data integrado na DSTE - Direcção de Serviços Técnico Especiais, Processo individual nº1668, CML

[273] Ao abrigo do disposto no art.º 23º do Decreto-lei nº 42454

[274] Aceite no GTH por Despacho de França Borges de 12-12-1962. A sua remuneração mensal era de 6.500$00, Processo Individual de Jorge Vieira, processo nº 98, GTH

[275] Luísa Soares de Oliveira [2007], *Jorge Vieira – o escultor solar*, Caminhos da arte portuguesa no século XX, Caminho, Lisboa, s.p., Noémia Cruz referiu como motivo para a saída do GTH, a recusa de Jorge Vieira em realizar um estudo para letras da futura ponte Salazar, tarefa que lhe tinha sido atribuída no gabinete. *Conversa informal com a escultora Noémia Cruz*, novembro de 2008, [não transcrita] No seu processo

individual consta que trabalhou apenas até ao fim de 1963. Contudo, existem desenhos assinados pelo escultor ainda em Agosto de 1965.

[276] Após despacho favorável de França Borges de 29-01-1963, escritura de 1-3-1963, Livro 28P Fls 82V, A remuneração mensal de António Alfredo era de 5.400$00, Processo Individual de António Alfredo, processo nº 119, GTH

[277] *Conversas com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, 9 de maio de 2007, [transcrição em anexo 1]

[278] *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.88

[279] *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, [transcrição em anexo 1], pp. 93

[280] António Alfredo [1964],"Acerca da arte integrada", Palestra proferida em 18 de Maio de 1964 integrada num ciclo de palestras organizado pela Associação Académica dos alunos da Escola Superior de Belas Artes, subordinado ao tema a "A integração das artes plásticas", *Arquitectura – Revista de Arte e construção*, nº82, Junho de 1964, pp.75

[281] *Segunda conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 9 de maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.97

[282] A realização de maquetes de barro era um método de trabalho muito do agrado de António Alfredo, pela sua versatilidade. Recorda Leonor Sena, reportando-se a um outro projeto (sé de Bragança) "*Ele fazia muitas maquetas em barro, que eram uma coisa extremamente "mexida"", Conversa com a arquiteta Leonor Sena,* 13 de junho de 2007, [não transcrita]

[283] *Segunda conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 9 de maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.97

[284] *Segunda conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 9 de maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.97

[285] *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, [transcrição em anexo 1], pp. 93

[286] Plano de Urbanização de Chelas, Zona I, 2ª Parte

[287] Veja-se por exemplo o artigo do próprio António Alfredo [1964] "Alguns arranjos de espaços livres em Olivais Sul", *Boletim GTH*, Vol. 1, Nº 2, Setembro – Outubro de 1964, pp. 76-79

[288] *Segunda conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 9 de maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.100

[289] *Conversa com a arquiteta Leonor Sena*, 13 de junho de 2007, [não transcrita]

[290] Alfredo, António [1964] "Alguns arranjos de espaços livres em Olivais Sul", em Boletins do GTH; Alfredo, António [1964] "Acerca da arte integrada" (palestra proferida em 18 de Maio de 1964), *Arquitectura – Revista de Arte e construção*, nº82, Junho de 1964, pp.74-81 e a sua intervenção na "Mesa redonda sobre a colaboração entre artistas plásticos", *Arquitectura – Revista de Arte e construção*, nº 92, Março-Abril, 1966

[291] Note-se o curioso paralelismo de termos com Ildefonso Cerdá, e com a sua *Teoría General de la Urbanización*, http://www.anycerda.org/web/es/arxiu-cerda/fitxa/teoria-general-de-la-urbanizacion/115

[292] António Alfredo [1964],"Acerca da arte integrada", Palestra proferida em 18 de Maio de 1964 integrada num ciclo de palestras organizado pela Associação Académica dos alunos da Escola Superior de Belas Artes, subordinado ao tema a "A integração das artes plásticas", *Arquitectura – Revista de Arte e construção*, nº82, Junho de 1964, pp. 80, 81

[293] António Alfredo em "Colaboração entre artistas plásticos", *Revista Arquitectura*, nº 92, março-abril de 1966, pp. 54

[294] António Alfredo em "Colaboração entre artistas plásticos", *Revista Arquitectura*, nº 92, março-abril de 1966, pp. 56

[295] António Alfredo em "Colaboração entre artistas plásticos", *Revista Arquitectura*, nº 92, março-abril de 1966, pp. 58,59

[296] Não parece que os artistas tenham trabalhado nas áreas confiadas ao MOP, que ocupavam parcialmente as células E, D e B.

[297] António Alfredo [1964],"Acerca da arte integrada", Palestra proferida em 18 de Maio de 1964 integrada num ciclo de palestras organizado pela Associação Académica dos alunos da Escola Superior de Belas Artes, subordinado ao tema a "A integração das artes plásticas", *Arquitectura – Revista de Arte e construção*, nº82, Junho de 1964, pp. 80, 81

[298] *Segunda conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 9 de maio de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.97

[299] Informação dada pelo arquiteto José Rafael Botelho, coautor do plano de urbanização de Olivais Sul. *Conversa informal com o arquiteto José Rafael Botelho,* 5 de Junho de 2009, [não transcrita]

[300] *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.92

[301] *Primeira conversa com o arquiteto Carlos Duarte*, 24 de abril de 2007, [transcrição em anexo 1], pp.92

[302] Célula B – Zona Sul – Espaço atualmente delimitado por Rua Cidade da Beira; Rua Cidade de Nampula e Rua Cidade de Quelimane. O arquiteto Francisco Figueira assina a maior parte das peças desenhadas

relativas aos arranjos dos espaços livres, englobando pormenores de transições entre espaços desnivelados, escadas, caldeiras de árvores, Desenhos nº 13111 a 13133, GTH, Julho a Novembro de 1963

[303] Planta geral de Divisão Celular – Serviço de Planeamento; "Olivais Sul", *Revista Municipal*, Ano XXIV – Número 97, 2º Trimestre de 1963, pp. 70-101

[304] *Anais do Município de 1964*, pp.445

[305] "Conjunto de habitações económicas em Olivais Sul", Revista arquitetura nº 110, julho-agosto de 1969

[306] Desenhos nº 14225, 14226, 14227, 14227, 14228, 14229, GTH, DPP

[307] Desenho nº 13127, GTH, DPP

[308] Desenho nº 14226

[309] António Alfredo, "Alguns arranjos de espaços livres em Olivais Sul"; *Boletim do GTH*, v. 1, nº2, Setembro- Outubro de 1964 pp. 76-79

[310] Informação colhida junto de residentes no local.

[311] Desenhos nº 14253 a 14262, de 25 e 24-8-1965; 14386 a 14399, de 24-8-1965

[312] Prevista no GTH/CML [1959] Plano de Urbanização da zona de Olivais Sul - Construção de habitação ao abrigo do decreto-lei nº42454, de 18-8-1959 - Esquema geral de Urbanização, Desenho nº1202; os estudos de arranjos de espaços livres da zona – com detalhes cuidados nos espaços de transição, remates de escadas com canteiros, etc. – contemplando as áreas envolventes da praça foram realizados pelo arquiteto Francisco Figueira, Desenhos GTH nº14392 a 14399 de 24-8-1965.

[313] A planta de localização – 14254 – considera aliás o tratamento das artérias envolventes, trechos das atuais ruas da Cidade de Moçâmedes, da Cidade de Carmona.

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

[315] *Anais do Município de 1965*, pp. 451

[316] Uma escultura dedicada a Fernando Pessoa.

[317] António Alfredo, "Alguns arranjos de espaços livres em Olivais Sul"; Boletim do GTH, v. 1, nº2, Setembro- Outubro de 1964 pp. 78,79

[318] Planta de Implantação Desenho nº 14527

[319] A finalidade de alguns dos espaços comerciais era predeterminada pelo gabinete, como parece ter sido o caso.

[320] O desenho parece apresentar algumas semelhanças com os do centro da cidade sueca de Vallingby. Planta de pavimentos, Desenho GTH nº 14257

[321] Perspetiva, Desenho GTH nº14255

[322] António Alfredo, "Alguns arranjos de espaços livres em Olivais Sul"; Boletim do GTH, v. 1, nº2, Setembro- Outubro de 1964 pp. 78,79

[323] António Alfredo [1964],"Acerca da arte integrada", Palestra proferida em 18 de Maio de 1964 integrada num ciclo de palestras organizado pela Associação Académica dos alunos da Escola Superior de Belas Artes, subordinado ao tema a "A integração das artes plásticas", *Arquitectura – Revista de Arte e construção*, nº82, Junho de 1964, pp. 76

[324] Desenhos GTH nº 14320 a 14327

[325] *Anais do Município de 1965*, pp. 451

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

[327] Desenhos GTH nº 14322, 14323

[328] Projeto de arranjo de espaços livres, Desenhos GTH nº 14323, 14324

[329] Perspetiva geral desenhada à mão levantada. Desenho GTH nº14322

[330] "Urbanização de Olivais Sul" - Serviço de Planeamento em Boletim do GTH – Lisboa – v.1 – nº1, Julho – Agosto de 1964 , pp.22,23

[331] Desenhos GTH nº 14332-14342 e 14603-14613

[332] *Anais do Município de 1965*, pp. 451

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

[334] António Alfredo [1964], "Alguns arranjos de espaços livres em Olivais Sul"; Boletim do GTH, v. 1, nº2, Setembro- Outubro de 1964 pp. 78,79

[335] Perspetiva, Desenho GTH nº 14334

[336] António Alfredo [1964], *op.cit.*, pp. 78,79

[337] Perspetiva geral e planta de pavimentos. Desenhos GTH nº 14336, 14334

[338] António Alfredo, "Alguns arranjos de espaços livres em Olivais Sul"; Boletim do GTH, v. 1, nº2, Setembro- Outubro de 1964 pp. 78,79
[339] Boletim do GTH, nº20
[340] António Alfredo, "Alguns arranjos de espaços livres em Olivais Sul"; Boletim do GTH, v. 1, nº2, Setembro- Outubro de 1964 pp. 78,79
[341] Desenhos GTH nº 14279 a 14287; 14489 a 14602
[342] As assinaturas de Jorge Vieira foram conferida com Noémia Cruz, viúva do escultor. *Conversa informal com a escultora Noémia Cruz,* novembro de 2008, [não transcrita]
[343] Cf. André, Paula [2004] "Mobiliário urbano em Olivais Sul: do desenho às realizações", *Arte Teoria,* Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, nº5
[344] Previsto como zona de parque e jardim GTH/CML [1959] Plano de Urbanização da zona de Olivais Sul - Construção de habitação ao abrigo do decreto-lei nº42454, de 18-8-1959 - Esquema geral de Urbanização, Desenho nº1202. O anterior arranjo espaços livres desta zona foi realizado pelo arquiteto Francisco Figueira. Desenhos GTH nº 13340 - 13352 de Janeiro de 1964
[345] *Anais do Município de 1964*, pp.445
[346] Desenhos GTH nº 14281, 14283, 14494
[347] Os canais teriam uma largura variável entre 0,80 a 1,30 metros. Desenho GTH nº 14496
[348] O lago teria 80 cm de profundidade. Desenho GTH nº 14496
[349] Desenho GTH nº 14282
[350] Em desenhos posteriores a caixa de areia simples parece ter dado lugar a um campo de jogos. Desenho GTH nº 14491
[351] Desenhos GTH nº 14279, 14287
[352] Tal como se refere em "Bloco habitacional em Olivais Sul", Revista Arquitectura, nº 97, maio-junho de 1967, pp.113
[353] Como se referiu, a assinatura de Jorge Vieira foi conferida com Noémia Cruz. *Conversa informal com a escultora Noémia Cruz,* novembro de 2008, [não transcrita]
[354] Marques, Inês [2007]"Criando memórias para espaços públicos. Intervenções artísticas em bairros de habitação social construídos durante o período do Estado Novo, *On the w@terfront*, nº 9, maio de 2007, pp. 69-87 http://www.ub.es/escult/Water/water09/water09.pdf
[355] Marques, Inês [2007]"Criando memórias para espaços públicos. Intervenções artísticas em bairros de habitação social construídos durante o período do Estado Novo, *On the w@terfront*, nº 9, maio de 2007, pp. 69-87 http://www.ub.es/escult/Water/water09/water09.pdf
[356] Sousa, Cecília de [2005] *A minha segunda casa - Obra cerâmica 1954-2004*, Museu Nacional do Azulejo (ed.)., pp.22. No interior da estação, com projeto do arquiteto Rui Cardim, há também intervenções de Nuno de Siqueira, http://www.metrolisboa.pt/Default.aspx?tabid=467

NOTAS - SÍNTESE FINAL

[1] Como se desenvolverá adiante, é recorrente nos testemunhos recolhidos a ideia de que, a determinada altura, a obra de arte era "obrigatória" nos edifícios residenciais da cidade de Lisboa. Não se encontrou qualquer prova documental dessa obrigação e, embora o despacho de março de 1954 que instituía a norma de inclusão de um motivo decorativo nos edifícios promovidos pela CML, previsse a sua extensão à construção de habitação particular, não é certo que as intervenções referidas neste estudo correspondam ao cumprimento desse despacho. A única excepção a esta regra será o conjunto de intervenções da avenida Infante Santo.
[2] Pedro Vieira de Almeida subdivida cada uma das categorias primárias interior e exterior em categorias secundárias nuclear e complementar. O espaço nuclear (no interior ou no exterior) corresponderia assim ao espaço refúgio, à segurança, à permanência, considerado fundamental na arquitectura orgânica, enquanto o complementar seria o espaço de circulação, de movimento, de trânsito. Veja-se Pedro Vieira de

Almeida [1963], "Ensaio sobre o espaço da arquitectura – Parte II", *Revista Arquitectura*, nº80, Dezembro de 1963, pp. 6,7

[3] Esta relação entre arte e arquitectura moderna "orgânica" terá eventualmente os seus melhores exemplos nas igrejas projectadas por Nuno Teotónio Pereira, no âmbito do MRAR - Movimento de Renovação da Arte Religiosa

[4] "Bloco habitacional em Olivais Sul", Revista Arquitectura nº97, maio-junho de 1967, pp.113,115

[5] Embora já ensaiados em Almada, com os painéis de Gargaleiro em 1956.

[6] Veja-se Elias, Helena Catarina [2006] *Arte Pública e Instituições do Estado Novo*; Tese de doutoramento em Espaço Público e Regeneração Urbana [orient. Antoni Remesar], Faculdade de Belas Artes, Universidade de Barcelona

[7] Despacho de 20 de Março de 1954 , do presidente da CML, Álvaro de Salvação Barreto, Processo CMLnº 5446/954

[8] De algum modo as três representações do "Pelicano alimentando os filhos" existentes em dois conjuntos residenciais de Alvalade, podem considerar-se também escudos da instituição proprietária dos imóveis, o Montepio.

[9] Além destas realizações, existem ainda registos de muitas outras propostas artísticas para equipamentos municipais em várias áreas da cidade que não tiveram seguimento, provavelmente reprovadas pela CMAA. Entre as obras não realizadas para os equipamentos das áreas estudadas estão: o pequeno grupo escultórico proposto por Martins Correia e o painel cerâmico exterior de Menez para os grupos escolares das células 6 e 8 de Alvalade, respectivamente; um relevo de Manuel Bom para o mercado de Alvalade Norte ou ainda uma intervenção de António Alfredo no grupo escolar de Olivais Norte.

[10] Palla, Víctor [1948] "Lugar do artista plástico", *Revista Arquitectura*, nº 25, Julho 1948; Pomar, Júlio [1949] "Decorativo, apenas?", *Revista Arquitectura*, nº30, Abril-Maio 1949 "Entrevista com os escultores Maria Barreira e Vasco da Conceição", em *Revista Arquitectura*, nº47, Junho de 1953

[11] Tendo em conta declarações posteriores de Maria Barreira e Nikias Skapinakis em "A propósito da X Exposição Geral de Artes Plásticas – Arquitectos, pintores e escultores procuram resolver em conjunto problemas que lhes são comuns", em *Diário de Lisboa*, de 6 de Julho 1956

[12] Raul Lino em "As grandes realizações municipais – Decorações educativas e artísticas nas escolas primárias", em *Revista Municipal* nº67, 4º Trim, 1955, pp.32

[13] Raul Lino em "As grandes realizações municipais – Decorações educativas e artísticas nas escolas primárias", em *Revista Municipal* nº67, 4º Trim, 1955, pp.32

[14] Já em 1918 o arquitecto Raul Lino concebera pequenos painéis de azulejo com motivos regionalistas para os refeitórios da escola da Calçada da Tapada, como se referiu.

[15] *Conversa com o pintor Querubim Lapa*, 31 de Janeiro de 2007, transcrita, Anexo 1, pp.79

[16] *Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos*, 4 de Fevereiro de 2006, transcrita, Anexo 1, pp.8

[17] AAVV [1953] *Troisième Congrès de l'Union des Architectes, sous le patronage de Son Excellence le President de la République Portugaise : rapport final* – Lisbonne : Librairie Portugal, art. º 2º ; 3º

[18] AAVV [1953] *Troisième Congrès de l'Union des Architectes, sous le patronage de Son Excellence le President de la République Portugaise : rapport final* – Lisbonne : Librairie Portugal, art. º 5º

[19] Processo nº5446/954, CML, fls.12

[20] Palla, Víctor [1948] "Lugar do artista plástico", *Revista Arquitectura*, nº 25, Julho 1948; Pomar, Júlio [1949] "Decorativo, apenas?", *Revista Arquitectura*, nº30, Abril-Maio 1949

[21] *Revista Arquitectura*, 2ª Série, nº 53, Novembro-Dezembro de 1954; *Anais do Município de 1968*, pp.121

[22] No sentido eminentemente *interdisciplinar* que lhe é dado por Pedro Brandão, ou seja "*não como área de acção de uma única profissão (...) mas como resultante de uma lógica de colaboração na acção de várias 'profissões do desenho'*", transcendendo em muito "*a clássica cooperação entre as artes ou a clássica coordenação das especialidades (como numa edificação)*", em Brandão, Pedro [2011] *O sentido da cidade, Ensaios sobres o mito da imagem como arquitectura*, Livros Horizonte, pp.159, 182, respectivamente. Ver também, por exemplo, Brandão, Pedro [2000] "Profecias e profissões de fé sobre o design urbano, em Brandão, Pedro; Remesar, Antoni [2000] *Espaço público e a interdisciplinaridade*, edições Centro Português de Design

[23] Como se referiu, esta relação entre arte e arquitectura moderna "orgânica" é melhor exemplificada na arquitectura religiosa produzida no âmbito do MRAR - Movimento de Renovação da Arte Religiosa.

[24] A leitura que Ana Tostões faz relativamente à evolução da ideia de "integração" das artes em *Os verdes anos...*, apontando essencialmente como exemplos as intervenções escultóricas de Jorge Vieira na loja Rampa ou no Instituto Madame Campos ou a escultura de Lagoa Henriques para o tribunal de Rio Maior, é a de uma progressiva autonomização do elemento artístico relativamente ao suporte arquitetónico. Ana

Tostões enfatiza, num momento seguinte, o predomínio de uma ideia de "decoração" que constitui uma ruptura com a ortodoxia moderna, e que supostamente é incompatível com a ideia de "integração das artes". Tostões, Ana [1997] *Os verdes anos na arquitetura portuguesa dos anos 50*, Porto, FAUP Publicações, pp. 148-150 Também José Guilherme Abreu, apoiando-se agora na crítica que Nikias Skapinakis faz ao Hotel Ritz - realização de luxo onde a obra de arte tem um carácter essencialmente sumptuário - considera que o otimismo da "conjugação das três artes" se dissipa em 1960, e reafirma o caminho da autonomização da obra de arte. Abreu, José Guilherme [2006] *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998) - Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Tese de Doutoramento, [orient. Margarida Acciaiuoli de Brito] Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, pp.44. As conclusões da presente tese vão em sentido contrário relativamente a estes dois autores. A ideia de obra artística enquanto elemento que impregna o espaço - arquitetónico ou mesmo urbano - acentua-se com o passar do tempo, acompanhando uma lógica de qualificação dos espaços interiores e exteriores e miscigenar-se-á inclusivamente com essa mesma ideia de "decoração". Efetivamente, o artista, ou é simultaneamente "decorador" abrindo caminho ao que viria a ser o design de interiores, ou trabalha paralelamente aos decoradores, exemplos fáceis de encontrar em edifícios comerciais ou culturais das décadas de 1950 ou 1960 - vejam-se as intervenções de António Alfredo nas obras da dupla Vítor Palla, Bento de Almeida (por exemplo n'O Galeto); nas intervenções de Querubim Lapa na Casa da Sorte do arquiteto Conceição Silva, ou ainda nas obras produzidas por Manuela Madureira e por outros artistas para o complexo multifuncional teatro, hotel e cinema em Alvalade, para apenas citar alguns exemplos. Como esta tese dá conta, apesar do seu carácter experimental é ainda extremamente relevante o exemplo de Olivais Sul, em que o artista chega mesmo a ser integrado em equipas interdisciplinares de desenho do espaço espaço urbano público. Outros exemplos poderiam ainda encontrar-se no desenvolvimento da arte Op a partir de meados da década de 1960, expressão artística que evolui continuamente integrada nos suportes arquitetónicos e urbano, como demonstram obras públicas de Artur Rosa ou Eduardo Nery. CF. Alegria, Pedro [2008] *A Arte Op na arte pública em Portugal*, Tese de mestrado em Estudos Curatoriais – temas de arte contemporânea [orient. Cristina Tavares] Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa

anexos

anexo 1 - Conversas transcritas com escultores, pintores, arquitectos e outros...

PRIMEIRA CONVERSA COM O ESCULTOR LARANJEIRA SANTOS **3**
4 de Fevereiro de 2006 3
Local – Casa do escultor, Magoito 3
Duração da gravação – 55 min. 3
SEGUNDA CONVERSA COM O ESCULTOR LARANJEIRA SANTOS **12**
12 de Fevereiro de 2006 12
Local – Casa do escultor, Magoito 12
Duração da gravação – 60 min. 12
PRIMEIRA CONVERSA COM O ESCULTOR DOMINGOS SOARES BRANCO **16**
7 de Fevereiro de 2006 16
Local – Atelier do escultor – Coruchéus, Lisboa 16
Duração da gravação – 73 min. 16
EXCERTOS DE UMA SEGUNDA CONVERSA COM O ESCULTOR DOMINGOS SOARES BRANCO **24**
14 de Fevereiro de 2006 24
Local – em várias ruas de Lisboa, de carro com o escultor 24
Duração da gravação – 10 min. Com várias interrupções 24
CONVERSA COM O FORMADOR VENÂNCIO NEVES **25**
17 de Maio de 2006 25
Local – Casa da Cerca, Almada 25
Duração da gravação – 1h19m 25
CONVERSA COM O PINTOR ROGÉRIO RIBEIRO [VERSÃO CORRIGIDA E ANOTADA PELO PRÓPRIO] **30**
18 de Maio de 2006 30
Local – Casa da Cerca, Almada 30
Duração da gravação – 1h 10min. 30
PERGUNTAS POSTERIORES AO PINTOR ROGÉRIO RIBEIRO **42**
CONVERSA COM O ARQUITECTO CARLOS ANTERO FERREIRA **49**
20 de Junho de 2006 49
Local – Casa do arquitecto, Monte Estoril 49
Duração da gravação – 2h26m 49
CONVERSA COM O ARQUITECTO NUNO TEOTÓNIO PEREIRA [VERSÃO CORRIGIDA E ANOTADA PELO PRÓPRIO] **58**
6 de Dezembro de 2006 58
Local – Atelier do arquitecto na Rua da Alegria. 58
Duração da gravação – 1h36m 58
CONVERSA COM O PINTOR QUERUBIM LAPA **71**

31 de Janeiro de 2007 71
Local – Atelier/Fábrica do artista, Cruz Quebrada 71
Duração da gravação – 2h58m 71
PRIMEIRA CONVERSA COM O ARQUITECTO CARLOS DUARTE 88
24 de Abril de 2007 88
Local – residência do arquitecto 88
Duração da gravação: 46m 88
SEGUNDA CONVERSA COM O ARQUITECTO CARLOS DUARTE 97
9 de Maio de 2007 97
Local – residência do arquitecto 97
Duração da gravação: 1h04m 97
CONVERSA COM O ARQUITECTO AUGUSTO BRANDÃO 105
23 de Maio de 2007 105
Local - Academia Nacional e Belas Artes 105
Duração da gravação: 36m 105
CONVERSA COM O ESCULTOR LAGOA HENRIQUES 112
10 de Julho de 2007 112
Local – Atelier do escultor, Belém 112
Duração da gravação – 2h26m 112
EXCERTOS TRANSCRITOS DA CONVERSA COM A ESCULTORA MARIA MANUELA MADUREIRA 129
22 de Janeiro de 2009 129
Local – Atelier da escultora – Coruchéus, Lisboa 129

Primeira conversa com o escultor Laranjeira Santos

4 de Fevereiro de 2006
Local – Casa do escultor, Magoito
Duração da gravação – 55 min.

Quem encomendou as obras para os mercados da Encarnação?
Bem, aquilo não foi bem propriamente uma encomenda. Aquilo foi um concurso, foi até um concurso muito singelo, aberto pela Câmara Municipal de Lisboa. Foi numa altura em que a Câmara teve um rasgozinho de generosidade e lembrou-se que havia escultores jovens que precisavam de trabalho… Quem estava metido nessa comissão era o Martins Correia, escultor, e estava também um senhor que gostava muito de arte que era o Dom Segismundo Saldanha, que era Vice Presidente da Câmara Municipal de Lisboa[1]. Eles fizeram um concurso, uma coisa assim muito aligeirada e eu na altura concorri com um trabalho, ou com dois, já não me lembro bem. Parece que foi dois, não me lembro. Eu tinha estado preso e tinha acabado de sair uns dias antes… de modo que foi um período muito conturbado da minha vida.
Não sabia que tinha estado preso.
Estive preso. Não matei ninguém nem roubei, mas foi por questões políticas… por causa do comunismo. Bem, e de modo que fez-se um concurso. Havia mais dois escultores ou três que concorreram e eles gostaram da minha [escultura]. Nem foi bem assim, eu concorri com um escultura muito mais moderna, mais autêntica, mais daquele tempo e eles não [aceitaram]. Aconselharam-me… deram-me mais um prazo para fazer outra assim mais… mais àquela maneira… A escultura daquele tempo – sobretudo a escultura encomendada pelo Estado – era toda daquele género. De modo que depois tive uns dias e apresentei então aquela maqueta, que eu tinha uma [a primeira], lembro-me perfeitamente, que era diferente, muito mais moderna. Bem, a outra [a escultura adossada], aprovaram-ma logo, a que está assim sentada, a que chamo "À espera do mar". O marido foi para a pesca e ela está na areia à espera. É nazarena, está no mar à espera que [o marido] venha. "À sombra do mar", é assim que ela se chama. E de modo que lá fiz esta segunda, porque também deram oportunidade a outro escultor de fazer [uma nova versão] que também tinha tido [uma primeira proposta] bastante moderna. E eles gostaram da minha, que era mais delicodoce talvez, não sei, e lá foi aprovada. Depois fez-se, foi tudo a seguir.
E esse concurso foi lançado só para o Mercado da Encarnação ou era para vários edifícios da Câmara?
Não, não. Foi só para aqueles, para os mercados da Encarnação.
E os escultores concorriam com obras que já estavam feitas, ou…?
Não, as que quisessem. Eu fiz para lá.
E era muito comum haver esse tipo de concurso para outros mercados?
Isto era assim: quando eu andava a estudar havia um naipe de escultores, que eram o Martins Correia, o Leopoldo de Almeida, o António Duarte, o Barata Feyo… Era um grupo grande de escultores e as esculturas quando eram distribuídas, se havia esculturas por distribuir, era quase sempre a essa gente. Os novos estavam a começar e lá apanhavam uma cabecinha ou outra coisa qualquer assim pequenina para adoçar a boca, mas o grosso de toda a estatuária [era realizado pelos mais velhos]. Portanto se reparar nenhum escultor do meu tempo tem estatuária em Lisboa. E o que eu tenho também é muito pouco ou nada, não é? Mas de facto era sempre… "esta é para o Leopoldo, aquela para o António Duarte" e todos eles tinham imenso trabalho e tinham imenso pessoal, o que é óbvio. E então esse Segismundo, que era uma pessoa excelente e de quem eu gostava imenso e o Martins Correia, de quem eu também gostava imenso, resolveram então fazer assim porque no caderno de encargos dos mercados havia [a referência à

[1] E presidente da Comissão Consultiva Municipal de Arte e Arqueologia - CMAA

obra de arte]. O arquitecto tinha idealizado logo uma escultura para ali e outra para ali e portanto eles abriram o concurso.
E era-vos fornecido um caderno de encargos que tinha, por exemplo, os projectos de arquitectura, o sítio para onde ia a escultura, etc.?
Sim, exacto, aquilo foi tudo feito para aquele sítio. Quer dizer, não foi pegar numa escultura já feita e posta lá no sítio.
E o arquitecto? Fazia parte do júri?
Não.
O arquitecto teve alguma palavra a dizer?
Não me lembro, não conheço as pessoas. Até é assim: eu estive preso em 1964 e isto foi em 1963, no final de 1963, porque quando eu fui preso… eu fui preso em 4 de Dezembro e… entretanto mudei de casa, para os Olivais – é, porque eu não tinha atelier nessa altura e isso para um escultor, sabe como é… – E eu lembro-me que eu tinha mudado de casa exactamente quando fui preso… é uma confusão. Eu fui preso no dia 4 de Dezembro e tinha mudado no dia 3 de Dezembro para uma casa nos Olivais. E pronto, a PIDE andou louca julgando que eu andava fugido e foi-me buscar a casa e eu estive preso ainda dois meses. E quando saí deu-se logo o tal concurso nesta minha casa, por isso é que eu me lembro bem. [O júri] eram para aí umas cinco ou seis pessoas, não me lembro já de pormenores. Lembro-me que era o Martins Correia e lembro-me que era o Segismundo… e lembro-me de outra pessoa, estou a ver bem a cara dele, mas não sei quem era, e havia mais duas pessoas, talvez, que não sei quem eram.
(… …)
As obras foram sujeitas a alguma avaliação depois, no decurso do processo de execução?
O Martins Correia acompanhou, o Martins Correia. Lembro-me também porque eu entretanto fui morar para os Olivais e aluguei uma garagem porque não tinha atelier. Aluguei uma garagem no Bairro da Encarnação, numa daquelas vivendinhas e fiquei ali muito perto. De modo que o atelier, nessa altura, foi essa garagem. Foi aí que eu fiz os trabalhos. Entretanto, [19]63… fiquei aí até [19]69, quando se fez os Coruchéus e eu passei para os Coruchéus. Mas esses dois trabalhos foram feitos, de facto, ali no Bairro da Encarnação, numa garagem.
São em bronze, não é?
São, são…
Como é que foi o processo de obra? Foi feito em gesso… e depois …
Bom, eles disseram-me "Pronto, faça…" (*imita voz de membro do júri*) e eu comecei a fazer e de vez em quando o Martins Correia ia ver e lá dava a sua opinião. Depois lá ia embora, e pronto. Acabou de ser feito o barro e veio então a mesma comissão. Veio ver e gostaram e depois passou-se a gesso… e foi até – conhece com certeza – o Venâncio. Conhece o Venâncio? É o homem que faz os moldes, o formador…
Não conheço, não.
Ah, vi-a tão conhecida nos escultores (*sorriso*)… De modo que veio o Venâncio e passou aquilo a gesso.
Ah, esse senhor era um técnico da passagem a gesso, fazia os moldes.
Exactamente, fez em gesso e foi para o Porto. Depois no Porto, no prazo que lá se combinou, lá vieram as peças e foram colocadas.
Era a Câmara que depois tratava desse processo de mandar para o Porto?
Não, não. Foi sempre por minha conta. Pagaram logo e resolveu-se tudo muito bem.
E quanto tempo terá levado o processo?
Acho que foi rápido, acho que num ano ou dois se resolveu tudo. Foi rápido, foi.
E em relação ao plinto, ao soco… foi a Câmara?
O plinto… não me lembro se já foi o arquitecto que tinha desenhado o plinto. O plinto é um cubo. Não sei se fui eu que mandei fazer o cubo. Talvez tivesse, porque entretanto havia um canteiro lá nos Olivais e esse canteiro é que me montou a escultura ["À Sombra do Mar"] na parede, que eu estava com tanto medo, nunca tinha tido um trabalho grande. Está a ver, um

rapaz novo e uma parede de tijolo… parece que estou a ver o homem a acalmar-me (*imita voz do canteiro*) "Não se preocupe, deixe lá…" e realmente nunca caiu nada, está lá bem. Era um susto muito grande, de vez em quando, de noite, ia ver se aquilo tinha caído (*risos*), depois passou-me… Está a ver, não tinha experiência nenhuma de trabalho, de modo que foi esse homem, foi o Possante, que montou e deve ter sido ele então que fez a pedra, acho eu. Tem lógica, mas não me lembro assim de pormenor…

(… …)

Houve cerimónia de inauguração?

Não, não.

Os mercados já estavam concluídos…

Já, já. Já estavam a funcionar… houve festa foi quando foi a [inauguração do monumento] da Travessia Aérea. Aí é que houve festa, uma festa oficial, com representação da Presidência da República do Brasil…

Uma cerimónia diferente e um monumento também com outro alcance…

Pois, aquilo não era bem um monumento, era uma alegoria à Varina.

Porquê a Varina e porquê a Mulher da Nazaré?

Bem, a Varina, porque era Varina é que era a mulher de Lisboa e porque eu depois fui-me inspirar em postais de varinas. Naquele tempo ainda havia varinas, peixeiras. A [primeira] Varina que eu tinha, tinha até, em vez de uma canastra, um estrado muito grande com um rabo que saía. Era assim uma coisa toda para o modernaço (*sorriso*). Naquela altura eu gostava, achava que era mais… Depois fiz então uma Varina com o xaile dobrado à cintura e com a saia… e descalça (acho que é descalça) e eles gostaram imenso dela. A outra, da Nazaré, eu fiz a partir, de facto, daquelas figuras nazarenas, mas enquadrava-se perfeitamente ali no mercado.

E, por acaso não tem fotografias nem desenhos dessa primeira Varina, da primeira versão que a comissão rejeitou…

Sabe porque é que foi? Ela partiu-se quando foi a mudança para os Coruchéus. Eu tenho ideia [de que] ela até estava pintada em encarnado. E eu depois acabei por deitá-la fora… naquela altura eu ia lá pensar que aquilo [era importante]…

(… …)

Claro, isso tinha muito interesse, até para perceber o que é que tinha sido rejeitado. Não ficou com nenhuma fotografia do atelier onde possa estar [essa maqueta]?

Nada, não, não. Daquele atelier não. Deste atelier [Coruchéus] já tenho, mas daquele lá do Bairro da Encarnação, não. Está a ver, aquilo era uma garagem daquelas vivendas em que um carro entra e não se pode lá estar à vontade. Aquilo era um gelo… até tinha uma salamandra para o frio do Inverno.

Na altura fez memórias descritivas? Entregou para o concurso um processo com obra, com memória descritiva?

Sim, sim. Eles queriam memória descritiva.

Também já não tem nada disso…

Não. Sou capaz de ter, mas não sei onde, que eu tenho muita papelada. Mas lembro-me de ter feito. Normalmente faz-se sempre uma memória descritiva com processos de pagamento e verba, e os prazos, e como é que se processa primeiro pagamento… o segundo, o terceiro… mas não sei se tenho, não devo ter.

Na altura ficou satisfeito com o resultado?

Bem, eu tive pena de não ter feito a outra, que eu achava que era muito mais… estava mais de acordo comigo e com o tempo. Aquela era uma coisa já que não me dizia assim [muito]… Pronto, fez-se. Era um retrato quase de época, embora eu tivesse ali feito muita coisa … simplificado muito. Eu fiz superfícies muito lisas, alisei (?) as formas e estilizei e poli… Mas eu gostava muito mais da outra. Por eles não gostarem eu apanhei (?) uma veneta e parti-a! (*risos*)

E falou com o arquitecto sobre a obra? Alguma vez conheceu o arquitecto, o autor?...

Conheci, mas não me lembro quem era.

Chama-se Fernando Costa Belém…
Ah, é o Belém, exactamente! Era, era!
(… …)
Falou com o arquitecto sobre a escultura?
Sobre a minha peça, não. Foi lá ver as colocações e isso, mas depois nunca mais… Nem sei se ainda é vivo. O que é feito do arquitecto, não sabe?
Não faço ideia.
Mas como é que sabe que era o Belém?
Porque tenho andado a investigar isto (*sorriso*)…
Consegui encontrar notícias da inauguração dos mercados, mas não consegui encontrar da [colocação das esculturas]…
Não deve ter visto, porque o mercado foi inaugurado e a escultura é que foi posta mais tarde.
A comissão, a tal comissão seria a Comissão Municipal de Arte e Arqueologia? Uma comissão que avaliava…
…os trabalhos. É, é. Não foram só os nossos, foram todos. Era o Segismundo Saldanha, o Martins Correia… estes dois eram de certeza… e acho que era também um Manuel… (*tenta recordar apelido*)… não me recordo do nome. Era um dos engenheiros da Câmara… De certeza que era o Martins Correia e o Segismundo Saldanha, que até era Vice-Presidente da Câmara…
(… …)
Porque acontecia uma coisa semelhante… e isto já foi depois de eu estar formado, de eu já ser escultor. Eu sei muito bem isto por causa deste paralelismo da prisão e da minha casa, que eu fui estrear. Mas, muito antes disso, o Leopoldo de Almeida também fez uma coisa engraçada: quando eu estava ainda a acabar o curso, foi em [19]55, talvez… Ele pegou nos escultores que já estavam na fase final e sobretudo nos que ele entendeu que eram os melhores – não sei bem qual era o critério, mas deve ter sido esse – e então sugeriu, no Ministério da Educação, quando se fez a Cidade Universitária, que essas esculturas que lá estão, que fossem feitas por jovens escultores. Foi muito mal pago. Naquela altura, ainda me lembro, custou 30 contos, o que nos pagaram…
Aquelas do Estádio Universitário?
Pois, mas naturalmente a do Leopoldo não levava trinta contos, mas sim uma brutalidade de massa… (*risos*). E então, foi logo, ele fez a proposta e aquilo foi logo aceite. E então fui eu, fomos vários, que fizemos então aquelas esculturas.
São aquelas que estão no Estádio Universitário?
Sim, são…
Tem o halterofilista.
O halterofilista, pois foi. Pronto, era uma coisa semelhante. Na altura era o Arantes de Oliveira, o Ministro [das Obras Públicas] e também se fez entretanto uma comissão que eu também não me lembro. Mas depois [isto] acabou, nunca mais se fez, nem agora se faz.
(… …)
Ainda em relação à Varina e à outra obra, "À sombra do mar", foi um trabalho bem pago na altura?
Lembro-me que fiquei assim mais ou menos satisfeito, mas não me lembro quanto foi. Deve ter sido o normal.
Havia muitos concorrentes?
Éramos quatro ou cinco, cinco ou seis, talvez…
Lembra-se de quem eram os outros?
Não, não sei. Nunca cheguei a ver os trabalhos.
(… …)
E agora aqui uma coisa, já agora. Um aparte que não tem nada a ver com isso: o mercado tem a peixeirinha, não é? Sabe que aquela zona ali é onde as pessoas marcam encontros… (*imita voz de*

moradores do bairro) "Então pronto, espera por mim na peixeirinha"(*sorriso*) "A que horas?..." Eu, quando me contaram isso, achei muita graça (*sorrisos*), sabia?

Por acaso não sabia.

Mas acho muito engraçado e foi uma pessoa de lá que me disse… (*imita voz do morador do bairro*) "Ai é sua? Ai que engraçado, a peixeirinha e tal…"(*sorrisos*)

Como é que as pessoas reagiram à colocação da obra? Acompanhou?

Acho que bem. Sim, sim. De uma maneira geral as pessoas manifestam-se sempre com agrado, mesmo quando foi agora das esculturas, quando foi assim das esculturas mais actuais [esculturas recentes, expostas em espaços públicos na Amadora] já não deixaram [retirar as obras]. A Câmara queria tirar e já se tinham habituado… as pessoas também se vão habituando.

(… …)

E também quando fiz aquela coisa do monumento de Belém, isso tenho aqui ou tenho em Lisboa, não sei se a Luísa[2] fez referência, tenho até postais e cartas de pessoas que escreveram a felicitar, porque acharam que aquilo foi assim um pontapé de saída para a escultura moderna. Porque até aí era o soco e a estátua em cima.

Exactamente, foi uma proposta completamente diferente…

E as pessoas gostaram muito, finalmente, sair daquele marasmo, e tal…

E isso foi logo naquela altura quando foi colocado no fim dos anos 60 e 70?

Foi, foi, e até mesmo no dicionário [De Escultores Portugueses] se fala nisso…

Pois fala…

(… …)

[Monumento Travessia Aérea]

[Obras recentes destinadas a espaços públicos da cidade de Lisboa, a adquirir por uma empresa privada ao abrigo da lei do mecenato e durante presidência de João Soares, cuja aquisição não se concretizou.]

[Obras para Aeroporto de Lisboa, encomendadas pela empresa Ana]

(… …)

E outras obras que tenha produzido para o Estado, por exemplo, para os tribunais?

Fiz uma [obra] para Reguengos, para o tribunal de Reguengos e fiz outra para o tribunal, aquele ao pé da Areia Branca, Lourinhã.

E como é que era o processo de encomenda? Também era por concurso?

Não, este aqui não foi por concurso, foi por encomenda, chamaram-me. Mas aí o Ministério da Justiça, justiça lhes seja feita, eles faziam: davam a um, depois davam a outro, depois davam a outro, depois davam a outro, até que chegou a minha vez. É, era simpático, isso.

Então era diferente…

Era, era, não tinha nada a ver com concursos, nem cunhas, nem nada disso. O Ministério da Justiça distribuía… todos os Palácios tinham sempre obras de arte e eles chamavam num instante os pintores e os escultores e, se reparar, poucos são os que têm repetições.

(… …)

E quais eram então as diferenças entre trabalhar para o Ministério da Justiça e para a Câmara?

Era igual, não levantavam problemas. No aspecto de levantar problemas, havia um respeito já pela nossa [obra]. Por exemplo, o Martins Correia, quando foi o da Varina, aí, de facto, levantaram esse problema, porque achavam que era demasiado moderno, que era muito avançado e depois podiam não gostar, mas na Justiça, de uma maneira geral, tudo o que se fez na Justiça até essa data era tudo coisas mais ou menos como a [segunda] Varina, de modo que eu, para a Lourinhã fiz uma figura alada que era a 'Liberdade' e depois fiz outra que era a 'Justiça' e depois fiz outra com a espada. Portanto estava dentro do critério, e até mesmo a

[2] Autora de uma tese de mestrado sobre a obra do escultor [FBAUL]. Rodrigues, Luísa Alexandra [2004]: Uma identidade construída em terrenos artísticos: o escultor Laranjeira Santos: um estudo de caso; Tese de mestrado em Teorias da Arte, [orient. Hugo Ferrão; co-orient. Cristina Azevedo Tavares] Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa

expressão das peças. Para Reguengos de Monsaraz, isto até foi uma sugestão lá do ministro, um era um trabalhador do campo, outro era uma ceifeira, outro era um pastor e outro era uma família.

Havia, então, orientações específicas na encomenda, portanto.

Diziam-nos, mas saía em conversa com os arquitectos. Entabulava conversa com os arquitectos, depois fazíamos um desenho e em conversa [as ideias surgiam]…

Então falavam com os arquitectos no caso dos Palácios da Justiça…

Pois.

Então havia uma interacção maior?

Não, não havia muita interacção, mas o primeiro contacto… o arquitecto dava lá a sua opinião também, não é? E de modo que… pronto, depois a gente fazia a maqueta, depois entregava a maqueta, depois eles diziam "Está bem", de uma maneira geral diziam "Está bem, está aprovado". Depois recebíamos logo a primeira parte, pagavam logo, aquilo era logo, pagavam logo a primeira parcela da adjudicação e depois fazia-se a segunda parte e vinha a comissão e em geral, ou era o Ministro ou era lá um representante do Ministro e via "Sim, senhor, está aprovado" (*imitando voz do ministro*) e acabava-se e ia a fundir. Eu acho que era muito mais facilitado do que é agora, pelo menos comigo foi.

(… …)

E agora saltando para outro tema, li numa biografia sua que estudou em Itália durante dois anos e trabalhou e estudou com dois escultores…

O Pericle Fazzini e o Goffredo Verginelli.

Exactamente, e que tipo de trabalho faziam eles? Foram importantes para si, na sua carreira?

Esse Goffredo não tanto, porque era um escultor que não me dizia nada, e o Fazzini naquela altura era uma figura de certo relevo na Itália. Era um escultor académico quase, mas um académico moderno. A Fundação [Calouste Gulbenkian] deu-me uma bolsa de estudo. A Fundação tinha-se acabado de formar e eu tinha tido uma nota boa e eles entenderam dar-me uma bolsa de estudo. Aliás, disseram-me se eu não queria uma bolsa de estudo e depois eu fiz aquela história toda do pedido e depois fui lá saber o que é que tinha de fazer. E então a minha ideia… havia um escultor que eu gostava muito, que era o Emílio Greco, – não sei se conhece, agora já passou – era um homem de uma perfeição de escultura, uma coisa! (*acentua com ênfase*) … mas muito fininho, muito esguio, que eu gostava muito naquela altura. E eu então no concurso falei que gostava de ir para lá, e tal, trabalhar com fulano e beltrano e gostava muito também de estudar a escultura policromada religiosa. Pronto, eles deram-me logo a bolsa. Simplesmente, chego a Itália e comecei a ficar saturado de… não fazer nada: era ir aos museus, andar pela rua, ir às igrejas, exposições…

A bolsa era para estar lá ou para frequentar aulas?

A bolsa era seis meses, mas eu, ao fim do primeiro, já estava enjoadíssimo de não fazer nada e, está a ver, a certa altura ir ver igrejas e museus e exposições e não sei que mais … é uma saturação e, nessa altura o Jorge Peixinho, de quem eu era muito amigo. Ele estava lá e eu disse-lhe isto "É pá, estou tão chateado que a minha vontade é interromper a bolsa e ir embora para Portugal…" e ele disse (*simula voz de Jorge Peixinho*) "Eh, que disparate, estás cá!…" – eu até ia muito a concertos com ele exactamente por causa disso – e então eu quis trabalhar então com o Emílio Greco, como eu tinha sugerido na petição e fui à procura do Emílio Greco a Nápoles e estava o homem muito mal e nem me pôde receber… e depois então ele é que aconselhou (*simula a voz de Emílio Greco*): "Mas porque é que você não vai trabalhar para a Accademia di Belle Arti di Roma: está lá Verginelli, molto buono, tem barro e tem sala, tem tudo… tem estúdio…" e eu achei engraçada a ideia e fui à secretaria com o Peixinho, porque eu não falava italiano nessa altura. Fui com o Peixinho, e o Peixinho lá viu se havia lugar e eu inscrevi-me, mas inscrevi-me para entrar para o primeiro ano. Bem, vou prestar umas provas, porque tinha de fazer provas, fiz umas provas em escultura e desenho e não sei que mais e em vez de me

porem no primeiro ano, colocaram-me no terceiro ano! Pronto, já fui então para o estúdio de todos os bolseiros do mundo!

Isso é que deve ter sido uma experiência…

Foi, foi. Estava gente de todo o lado. E lá estive com aquela gente toda a trabalhar… e entretanto acabou o ano e o Verginelli era assistente do outro, raramente lá ia, mas não adiantava muito... e entretanto acabou a bolsa e eu fiz o relatório como a Fundação queria: o que é que eu fiz, não fiz e contei-lhe esta história toda, mais ou menos. Vim em Agosto e em Dezembro recebo uma carta da Fundação quase a obrigar-me a ir acabar o curso! (*acentua com ênfase*) Eu fiz do 3º para o 4º [ano] e deixar o 4º em branco…"Você vai fazer o resto do curso e vai acabar, e não sei quê…" e eu achei graça e fui. Então fui fazer o 4º ano, por isso é que eu estive lá dois anos e tal, quase três. Depois fiz tese, fiz tudo como um italiano! E também tive a classificação máxima lá deles e depois convidaram-me para assistente da academia. Mas eu achava que fazia falta cá no meu país e tive saudades do céu azul e do caldo verde e dessas coisas, de modo que vim, mas mais tarde arrependi-me muito. Sabe, era casado, com um bebé e, bem… eu não gostava de ser emigrante. Mas se fosse hoje eu tinha ficado, ou se fosse solteiro tinha ficado. A gente tem sempre assim estas ilusões. Não é que a vida não me tivesse corrido bem, que tem corrido mais ou menos bem: faço o que quero e o que gosto e o que me apetece e não tenho problemas, mas de facto eu tenho a impressão que – isto agora sem vaidades – também eu era capaz de ter uma posição lá fora e gostava.

(… …)

E depois acabou por ser preso.

Depois fui preso. E fui preso por ter estado em Itália, penso eu, porque entretanto estava lá com comunas, artistas comunas… ia àquelas sessões e conheci lá várias pessoas… eu conheci o Mário Soares, embora nunca tivesse falado com ele cá, mas falei com ele e deve ter sido a partir daí que eu cheguei e fui logo preso… em 63, Agosto… não, em 64, Agosto e em Dezembro estava a ser preso…

Pois, vinha com muitas ideias….

Não, eu até fui uma pessoa sempre muito pacífica… e… deve ter sido qualquer coisa assim…

Só uma pergunta, lá, os escultores que conheceu e o ensino que teve lá em Itália tinha a ver com a estatuária pública, portanto…

Não, não.

Não tinha nada a ver, não o influenciaram por aí.

Não, não.

Como é que era o meio?

Era, aqueles cursos eram um bocado, embora feitos à vontade mas eram muito rijos… aquilo não era assim tipo "abaldado" como era aqui na escola [de Belas Artes] Lá era a sério, mas com liberdade.

E era muito diferente o ensino?

Não, até o nosso curso de Belas Artes até parecia uma fotocópia… uma fotocópia daquilo lá de Itália, ou vice-versa, não é? Era, era muito parecido: era o Desenho, era a História da Arte, era a Anatomia, era aquelas coisas todas… (?)

E havia, lembra-se, enquanto esteve lá de colocarem estatuária pública, ou de ser falada.

Não, não. Nós íamos a exposições, em particular a exposições como alunos.

(… …)

E agora, uma pergunta completamente diferente: que outros escultores, assim na escultura, no geral sente que são referências para si… falou-me há bocadinho no Henri Moore.

Ah, sim. Eu, desde miúdo que eu pegava no barro da lama das ruas e fazia bonecos. Os meus pais – isto já foi já há setenta anos – uma coisa que o meu pai gostava muito era de artesanato. O meu pai adorava artesanato e antigamente havia muito artesanato de barro e havia os barristas e havia as coisas em chapa e as coisas em madeira… E o meu pai ia muito a feiras ver bonecos de barro… e eu via os homens a fazer bonecos de barro, aqui na Feira da Luz, que era sempre

uma feira deliciosa. E quando me perguntavam o que é que eu queria ser quando homem, eu era o homem dos bonecos de barro. Eu tive sempre a mania do barro, barro, barro, barro, depois… qual era a pergunta, desculpe? (*risos*)

Era se havia outros escultores que tenha por referência (*risos*)…

Ah, depois comecei-me a dar com um primo meu mais velho que era médico, que era uma pessoa com uma cultura vastíssima. Ele também queria ser escultor, mas foi médico. Tinha uma cultura vastíssima e com livros belíssimos. Naquele tempo não havia livros [de escultura] cá em Portugal, mas ele tinha porque ia muito ao estrangeiro e trazia e eu comecei-me a fascinar por livros. Entretanto fui crescendo… quinze anos… e depois quando vi o [Aristide] Maillol, foi o meu primeiro fascínio. Porquê o Maillol? E não estou ligado ao Maillol, porque aquela simplicidade do Maillol… Depois abandonei o Maillol e era o Brancusi, depois foi por aí fora… Depois veio o Henri Moore, já estava no final do curso, então fui a Inglaterra e fiquei desvairado com aquelas coisas, sobretudo com a concepção e a forma (?)

(… …)

[Problemas de gravação]

[Mostra livros e várias fotografias de obras suas para ilustrar semelhança entre seu trabalho e o do escultor inglês, antes de conhecer a sua obra. Um dos livros é *Public Art – New Directions*, de Louis G. Redstone e Ruth R. Redstone; também um numero da Revista Arte Teoria]

Estávamos a falar dos escultores que sente serem uma referência para si…

O Henri Moore não é bem uma referência, pronto, era uma afinidade muito grande que eu tinha com ele, mas como já lhe disse, não posso dizer a ninguém porque as pessoas não acreditam, não é?... mas já havia assim [afinidades nas obras]

[Mostra mais exemplos de fotografias de obras, que procura em livros e noutros documentos da década de 50, que realizou antes de conhecer a obra de Henri Moore]

E depois foi o Brancusi, por causa dos "limpinhos". Primeiro, o fascínio foi o Maillol. Foi a primeira pessoa, de rapaz, que eu descobri. O Maillol era a mulher, era aquela pujança toda, mas depois, é engraçado, passados uns anos quando fui a Paris, já não gostei tanto dele… já estava mais evoluído.

E, última pergunta, o escultor ocupou o atelier municipal dos Coruchéus durante bastante tempo…

Ainda estou e fui estrear na altura.

Havia alguma ligação, por exemplo… a Câmara trabalhava ou recorria àqueles escultores dos ateliês?

Não, não.

Não havia ligação nenhuma… era só… entre encomendas… eu digo, se calhar, por ironia do destino, não é?... a sua peça acabou por ir lá parar a Alvalade…

Mas isso não foi por causa de estar ali. O Soares Branco também teve algumas encomendas ali para aquela zona…

Teve aqueles relevos…

Teve aqueles entalados, ou não sei quantos, mas não foi pelo facto de ser dos Coruchéus, nem ninguém! Agora, os escultores são: eu, o Soares Branco, é a [Manuela] Madureira que também nunca teve, é o Barroco que também nunca teve, e é o João Duarte que também nunca teve encomendas por causa de ser utente dos Coruchéus para a zona [de Alvalade]

(… …)

Os Coruchéus têm uma coisa muito engraçada, que é a seguinte: na altura todos nós, quando saíamos das escolas, ninguém trabalhava porque não tinha onde. Eu cheguei a trabalhar numa cave que uma porteira me emprestou – me emprestou não, que me alugou – e não tinha janela, era uma arrecadação, era um espaço muito pequeno. Não tinha água, não tinha janela, não tinha nada… era à luz do petróleo e tinha de ter a porta aberta por causa do cheiro… e fiz lá imensas coisas… porque nós era sempre o problema era os ateliês... E um dia, quando o França Borges era presidente na altura da Câmara [Municipal de Lisboa], nós fomos falar com ele. Um grupo

foi falar com ele a ver se nos arranjava armazéns a coisas velhas para a gente trabalhar e o França Borges então saiu-se com esta: (*simula voz do presidente*)"Ah, sim, sim… vocês querem ateliês e é para trabalhar? Porque é que vocês não se organizam e estudam um local para a Câmara fazer uns ateliês?" Pronto, aquilo ficou logo ali no ar. Entretanto um rapaz que morava na Avenida de Roma - conhece os Coruchéus, não conhece? - morava na Avenida de Roma, as traseiras davam ali para os Coruchéus… não havia ali os Coruchéus, não havia os edifícios, aquilo era tudo terreno de interior e havia aquele palacete que era… o depositário dos carrinhos de mão e das vassouras e de lixo e aquelas pessoas, tudo ali à volta, deitava o lixo pela janela fora para ali… aquilo era uma imundície muito grande… e o rapaz viu mesmo "É pá, está ali um espaço muito bom…" e fez-se a proposta então à Câmara, que havia ali um espaço.

Olhe, o França Borges agarrou naquilo, foi logo fazer projecto, fazer desenho, começou-se a construir, em 1969/70 estava a ser feito. Eu também pertenci a essa comissão, se os Coruchéus lá estão não me devem a mim, claro, mas participei e o França Borges fez logo ali cinquenta ateliês.

Pois, aquilo foi muito bom…

Pois foi e faria mais se lá estivesse ainda, porque ele era realmente uma pessoa. Eu gostei imenso dele, do contacto que tive com ele, porque era uma pessoa compreensiva e amigo… de tal maneira que se fez isto, não é?... e nunca mais se fez.

Pois, depois fez-se aqueles nos Olivais, mas são muito menos…

Mas estes já foi mais tarde e nem sei porque é que eles se fizeram… mas de facto foi o França Borges, se aquilo existe, eu farto-me de contar esta história porque ninguém sabe e ninguém dá valor ao França Borges, ainda são capazes de censurar o França Borges. Pode ter sido mau presidente, mas que fez aquilo, fez… e são ateliês muito bons e com condições excelentes.

E pronto, por hoje ficamos por aqui, está bem?… muito obrigada!

Segunda conversa com o escultor Laranjeira Santos

12 de Fevereiro de 2006
Local – Casa do escultor, Magoito
Duração da gravação – 60 min.

(… …)

Isto foi assim, a CML abriu este concurso e eu concorri com os dois trabalhos e este, por acaso, já tinha feito, por que eu estive, numas férias, em Peniche e naquela altura havia muitos pescadores e os homens iam para a pesca e as mulheres ficavam ali em Peniche à espera que eles viessem do mar com o peixe. E então havia atitudes muito giras de peixeiras. Umas que se punham assim de joelhos e estavam ali assim. Eu já tinha feito isto, uma esculturinha pequenina e quando foi o concurso apresentei e eles deliraram com isto e foi por esse motivo que se fez. E quanto à peixeira, eles quiseram uma varina e então eu tinha feito uma muito diferente, já não me lembro muito bem. Era assim como esta mas com uma canastra à cabeça, mas tudo moderno… uma linguagem mais moderna e eles não gostaram "Ai isto é muito moderno" e depois então fiz esta e foi logo aprovadíssima.

Mas recorda-se de eles terem pedido especificamente uma varina?

Foi, foi. Aqui foi, pediram. Ali não, por isso é que também está aí uma família…

[mostram-se projectos de arquitectura]

No outro projecto, para onde foi feita a varina, o que está previsto pelo arquitecto foi, nos lados, um relevo aqui e outro ali…

Não se falou de nada, nem se falou nisso

Alguém deve ter decidido mudar a proposta depois do projecto de arquitectura

Ou então talvez tivesse algum elemento para aqui, não me lembro, mas como falaram em varina eu devo ter feito a figura em maquete e apresentado, eles são capazes de ter gostado e ter decidido assim, não me lembro em pormenor. Às vezes o arquitecto marca o espaço com uma escultura e faz assim um bonequinho qualquer, não quer dizer que…

(… …)

Sabe que havia antigamente – agora acho que isso já acabou – era mesmo uma lei que ninguém cumpria que era todos os edifícios oficiais e privados, a partir de um determinado montante de dinheiro, eram obrigados a inserir obras de arte. Até estava estabelecido ser 3% para obras de arte, que ninguém cumpria. Era uma lei.

(… …)

E então havia essas verbas. Eu penso que estas aqui foram contempladas por isso. Assim como aquelas esculturas que estão na avenida de Roma, metidas entre, também acho que eram… são verbas que eram retiradas do montante do prédio.

(… …)

E foi assim, eles falaram numa varina e eu fiz aquela, mas realmente foi um sucesso muito grande porque eles acharam que era moderna demais para a época. Era tudo assim: a escultura, naquele tempo, era o mais clássico possível. E aconteceu a mesma coisa com aquele monumento ao Gago Coutinho, também acharam que era demasiado… mas depois lá fizeram.

(… …)

Tenho várias figuras relacionadas com o peixe…tenho várias, um homem feito a dormitar na areia…até porque aquelas estão relacionadas com o peixe, com as… eu fiz muitas coisas relacionadas com o peixe e com pescadores e também era uma moda… mostra linóleos, pescador a consertar as redes… tudo 1950 e tal, 1960…

Tudo ligado mais ou menos ao mar...

(… …)

Recapitulando, esta realização das obras de arte para mercados foi um concurso ou foi uma encomenda directa?

Eu acho que foi concurso. Quer dizer, não foi assim um concurso…eles chamaram cinco ou seis escultores.
Ah, aqueles concursos com um grupo limitado. Há uma figura assim…
Era, era.
Era um concurso por convite.
Exactamente, por convite. Depois as pessoas apresentaram os seus trabalhos. Eu nessa altura nem tinha atelier, eu tinha mudado para uma casa nova e exactamente no dia seguinte a me ter mudado eles foram lá ver a maquete. (…) E o júri foi até lá a casa, ver…
(… …)
Mas faziam assim, nem se foram 5 ou 6, se foi menos, se foi 3 (*silêncio*) … convidavam fulano, sicrano e beltrano, cada um apresentava o seu trabalho e depois eles escolhiam e os meus foram logo aceites.
Uma das pessoas que acompanhou muito de perto foi o Martins Correia, foi várias vezes ver…
Foi ver, foi, acompanhou. E depois então nessa altura eu estava a morar nos Olivais e aluguei então uma garagem de propósito para fazer esta estátua perto de minha casa. Era no bairro em frente, na Encarnação, e então ele foi lá várias vezes, acompanhar a obra.
(… …)
O arquitecto Costa Belém chegou a ver a obra?
Não me lembro de ele ter…
Chegou a falar com ele?
Falei, isso falei. Acho que ele foi foi à inauguração, quando foi para colocar, para colocação e para a inauguração…
Houve inauguração?
Houve… Bem, inauguração, ia o presidente da Câmara na altura… – quem era? Não me lembro…era o França Borges – não era uma inauguração assim excelente. [O presidente] chegava lá e pronto, está inaugurado. Mas, assim mais pormenores, não me recordo.
(… …)
Recorda-se desta legislação que incluía obras de arte na arquitectura?
Sim, sim. Mas isso é uma coisa que todos nós sabemos, qualquer escultor sabe.
Recorda-se dos documentos que lhe foram fornecidos para fazer esta obra?
Não me lembro se isso foi [convite] "de boca", aquilo era tão informal… sabe porquê? Porque esse vice-presidente era uma pessoa maravilhosa e era uma pessoa assim toda "prafrentex"…
Ainda é vivo esse senhor?
Não, morreu logo a seguir ao 25 de Abril… E ele era tudo facilidades, facilitava tudo. Mesmo o presidente na altura, que era o França Borges, também facilitava muito, não havia cá essas escritas. Não tenho ideia, mas acho que não. Acho que foi assim "de boca", foi…
(… …)
Esta obra na seu trabalho como artista sua carreira foi muito importante?
Isso era… está a ver eu queria ter feito uma coisa muito mais moderna e não foi possível. Não quer dizer que fosse "cortar pernas", mas de facto eu teria tido muito mais prazer a fazer uma coisa criada por mim – se bem que esta também foi criada, mas esta é quase um retrato de uma figura que já existia…
(… …)
Para um escultor nesta altura, este tipo de encomenda era uma coisa…
Era uma coisa que a gente só fazia de gosto porque devíamos ganhar dinheiro, não era assim uma coisa que nos desse… bem, nós ficávamos contentes. Porque o grosso dessas coisas todas ia parar àqueles escultores mais velhos…
Aos consagrados… havia uma grande hierarquia
Era, era. Toda a escultura civil, se reparar em Lisboa, toda a escultura de grandes dimensões era dada ao Leopoldo de Almeida, ao António Duarte, ao Barata Feyo, enfim. De modo que nós apanhámos assim quase umas "raspinhas". Se bem que a do Halterófilo, essa foi mesmo dada

para nós porque foi o professor que conseguiu. De vez em quando lá apanhávamos um busto, um baixo-relevo, mas era assim… coisinhas assim.
O Halterófilo era um trabalho de fim de curso?
Não, não. Aquilo foi mesmo um trabalho encomendado para aquele destino.
Mas não havia aquele costume de o trabalho do fim de curso de escultura…
Isso era a tese.
…e a possibilidade de colocar a obra de alguns alunos num espaço público.
Sim, para quem pagasse. A minha foi para a Figueira da Foz
(… …)
A minha, por acaso, foi para a Figueira da Foz porque o meu sogro era da Figueira da Foz e achou que era pena destruir e a Câmara adquiriu. E foi lá parar, porque senão, de maneira geral, eram destruídas, no meu tempo. Agora nem sei se é assim.
Então esse trabalho do Estádio Universitário foi uma coisa pontual…
Pois foi. Isso do Estádio Universitário era preciso pôr lá esculturas e então o Leopoldo de Almeida, como era nosso professor e, no fundo, era todo da situação… e então pediu ao ministro das obras públicas com que se dava muito bem, que era o Arantes de Oliveira, que todos os trabalhos que estavam [no estádio] da Cidade fossem feitos por alunos. E [foi] baratíssimo, mas nós ficámos todos contentes. Aí, no Halterófilo, já houve mais liberdade de criação, embora seja o retrato de uma figura humana… mas pago assim pouquíssimo, mas nós ficámos contentes. Estávamos ainda na escola e não tinha a ver nem com classificação nem nada. Ele lá chamava os alunos que entendia e dava-lhes esses trabalhos.
Acha que esta relação da arquitectura com a obra de arte. Acha que havia alguma influencia estrangeira nisto?
Eu acho que era uma coisa mais de Lisboa, embora nós em qualquer cidade vejamos escultura, mas assim… como por exemplo essas figurinhas de baixos-relevos vê-se pouco em qualquer parte do mundo. Acho que é uma coisa portuguesa.
(… …)
Como é que chegavam cá as influências do exterior, naqueles anos 1950 e 1960?
Muito mal e pouquíssimo. Aliás, livros de arte vinham pouquíssimos e quase só de encomenda, porque eram caros e ninguém comprava e de escultura então nem havia. Agora, havia o SNI. O SNI fazia muita divulgação de arte vinda de fora, mas isso não era suficiente para nós ficarmos com uma ideia. Era as nossas idas lá fora e de alguns livros que nos apareciam. O SNI fez muitas exposições com muito interesse de grandes artistas cá em Portugal.
E isso era relevante como forma de divulgação…
Eu acho que sim. Divulgavam. Há pessoas que não gostam que se diga isto, mas é verdade, havia uma grande aproximação do SNI — com os artistas, desde o ballet, a música, as orquestras e a escultura e faziam-se muitas exposições. Sempre, sempre… fazia-se muito.
(… …)
Até mesmo eu, ainda como aluno, fiz lá uma exposição. E depois fiz parte da Missão estética de férias na Figueira da Foz e a exposição foi lá feita. E não havia cá apadrinhamentos. Era toda a gente, de uma maneira geral, que queria... Eu por acaso acho que o SNI foi uma coisa muito boa.
Por acaso recorda-se da exposição "As artes ao serviço da nação"? A sua peixeira estava lá…
Era. Estava a peixeira em maquete e a escultura que deu origem ao bronze. E está lá também o Halterófilo. Era os quarenta anos da arte ao serviço da nação. E está lá então o meu Halterófilo, a maquete e estava a peixeira, na galeria.
E lembro-me perfeitamente, estava a maquete, o estudo, e estava aquela, em grande, mas em gesso, que deu origem àquela [à definitiva].
(… …)
terá desaparecido a maqueta num incêndio de uma galeria em Belém que não sabe situar no tempo
não apanhou cadeira conjugação das três artes.

(… …)
Não se recorda de exposições conjuntas entre arquitectos e artistas
A sociedade tinha uma actividade muito grande em geral, não só com coisas de arte…
António Vítor Guerra
(… …)
A relação entre artistas e arquitectos como era? Os arquitectos convidavam artistas para trabalhar para projectos seus?
Só muito pontualmente. Nós tínhamos uma relação muito boa com arquitectos, enquanto estudantes, e com pintores e com escultores, mas depois, à medida em que as pessoas iam saindo dos seus cursos, essas ligações iam morrendo. Por exemplo eu nunca fui chamado por um arquitecto para fazer qualquer trabalho.
No seu caso, nunca houve esse…
Não, não. Nós até lamentávamos muito que os arquitectos, havendo essa tal lei, não nos chamassem para fazer obra. Era capaz de haver isso era com os mais velhos, o Martins Correia, o Leopoldo de Almeida. Esses, tinham sempre, sempre, sempre trabalho. Acabava um, começava outro.
E entre os escultores?
Nós dávamo-nos sempre bem, ainda hoje
Mas havia uma hierarquia, entre os mais velhos, que tinham sempre trabalho, e os mais novos…
Os mais velhos, que eram muito mais velhos. Era o Leopoldo que era muitíssimo mais velho que eu, era o Martins Correia que era muito mais velho e era o António Duarte, que morreu com 90 anos. Eram todos muito mais velhos e até lhes chamávamos a todos os "escultores do Estado". Eram eles que faziam tudo (…) Mas eu não me posso queixar muito, que fui depois também um bocadinho contemplado, depois também fiz um trabalho para um Palácio da Justiça e essas coisas assim e de vez em quando lá aparecia um busto. Mas houve muitos colegas meus que foram para o ensino e perderam-se por causa disso, muito trabalho...
Uma pergunta para terminar, a tal legislação, a dos 3% quem é que financiava?
Fazia parte do caderno de encargos da obra. Por exemplo um Palácio da Justiça, havia um montante e desse montante, 3% era para obras de arte. Não necessariamente escultura, era pintura, cerâmica tapeçaria, etc., o que o arquitecto entendesse. E fazia parte do caderno de encargos, por exemplo num Palácio da Justiça, era pago pelo Estado, se fosse um particular, era o particular que pagava.
E consegue localizar mais ou menos no tempo
Eu acho que nos anos 1960 ou 70 isso ainda existia…

Primeira conversa com o escultor Domingos Soares Branco

7 de Fevereiro de 2006
Local – Atelier do escultor – Coruchéus, Lisboa
Duração da gravação – 73 min.

[Gostava que me falasse sobre] os relevos que tem nos edifícios
Então, vamos lá ver, na Avenida da Roma eu tenho, salvo erro, sete: tenho quatro ali ao pé do antigo cinema Alvalade, as quatro estações do ano – é que a pessoa ia ao encontro [da encomenda e], como eram quatro, meti as quatro estações do ano –; depois, mais para baixo tenho uma família; tenho outra coisa relacionada com a construção civil, com o homem com o prumo; tenho um outro que (…) é dentro daquela técnica (*aponta para um relevo em cimento colorido existente no atelier*) que tem o construtor, tem o empreiteiro, tem o operário (…) está lá metido num cantinho.
[Na Avenida do Brasil] tenho aqueles em frente ao Laboratório Nacional de Engenharia Civil com a Columbina, mas em que eu fiz de duas maneiras: assim estão zangados, assim estão em sintonia. (*exemplifica, alternando a posição dos relevos*)
O que é que motivava a colocação desses relevos?
É porque na altura havia uma coisa que caiu em desuso, que era uma postura municipal que cada edifício público tinha de ter um *x* para obras de arte.
E lembra-se que postura era?
Não me lembro.
(… …)
Era só em Lisboa ou era noutras partes?
Era só em Lisboa, era uma postura municipal.
Então era mesmo da câmara?
Era mesmo da Câmara [Municipal de Lisboa] e houve muita escultura feita nessa altura. Depois mais tarde, o Keil do Amaral chamou-lhe os "entalados" porque, o que acontece é que eram espaços, às vezes, pouco apropriados – estes aqui, por exemplo, ao pé do antigo cinema Alvalade são sintoma disso – em que a pessoa tinha pouco espaço e então era um espaço "entalado" e o Keil do Amaral chamou-lhes "entalados" e o nome ficou. Depois havia também esculturas feitas para pôr no cimo dos prédios. Há aqui, na avenida de Roma, um ferreiro.
É seu?
Não, é do António dos Santos, que era do meu tempo também, e que é feito em cimento.
Conhece outros escultores que também tenham feito relevos? Além do António dos Santos, havia um José Farinha…
O José Farinha, havia um outro que era o António Luís Branco de Paiva, que ainda era meu primo, que tem ali em baixo uma data de esculturas dessas naquele bairro, quando se desce a avenida Frei Miguel Contreiras[3]. Lá ao fundo há um bairro que tem uma data deles postos nas fachadas, nas fachadas cegas. (…)
E acontece o seguinte: os trabalhos mais baratos eram feitos por nós, menos consagrados, e em geral eram feitos em cimento. Depois, havia trabalhos com mais financiamento e iam parar ao Leopoldo de Almeida, ou ao Barata Feyo, ou ao António Duarte. Porque, por exemplo, ali ao pé do Parque Eduardo VII há uma data deles feitos pelo Leopoldo de Almeida e passados a pedra.
Mas esses eram edifícios de luxo.
Era, era.
E estes aqui seriam mais…
Estes eram mais… mais populares.
E quem é que fazia as encomendas?

[3] Rua Guilhermina Suggia

Eram directamente os construtores.
E vinham ao atelier, ou como é que contactavam?
Vinham ao atelier ou contactavam connosco. Eu ainda tenho lá em casa um livro (…) que tinha os apontamentos dos preços. É que fiz trabalhos daqueles para a volta de uns sete contos.
E, na altura, [esse valor] era bem pago?
Era relativo.
E como é que era? Os construtores pagavam logo?
Ah, pagavam e nunca houve calotes e a coisa era feita, combinava-se, dava-se um aperto de mão. Não era como agora, que assinam tudo e depois não pagam.
Na altura também havia contratos escritos…
Havia muitas coisas que eram contratos orais, mas os construtores, de uma maneira geral, cumpriam cem por cento. Nunca tive razão de queixa.
Lembra-se do nome dos construtores, ou de empresas? Era sempre os mesmos que encomendavam?
Não me lembro… havia vários, mas não tenho os nomes fixados.
(… …)
(*Sobre experiências e obras feitas em cimento hoje existentes em Fátima; na Damaia; na Fábrica Cerâmica Lusitana, actual Caixa Geral de Depósitos*)
Nestes contratos que fazia com os construtores, o que é que lhe forneciam? Os alçados do prédio…
Não, diziam onde é que queriam. Diziam onde é que queriam.
(… …)
(*Sobre uma peça antiga do convento da Arrábida; uma peça de Branco de Paiva e outras maquetas que estão no atelier*)
Olhe ali a D. Leonor do liceu.
Gostava que me falasse um bocadinho sobre essa encomenda. Quem é que fez essa encomenda?
Isso foi o Estado.
Foi o Estado, foi o Ministério das Obras Públicas?
Pois, o Ministério das Obras Públicas fazia encomendas para os edifícios públicos.
(… …)
Diga-me uma coisa, estes trabalhos dos relevos para edifícios públicos… era uma coisa rápida, que se fazia em pouco tempo?
Sim, um mês, dois meses.
E como é que era o processo, fazia em barro, passava a gesso?
A técnica tradicional da escultura é ser modelado em barro, depois ser passado a gesso, portanto nessa altura vem o formador e passa a gesso, e depois esse gesso, ou é passado a bronze, ou é passado a pedra.
É o tradicional, mas estes [relevos] de baixo orçamento, estes relevos para os edifícios não eram passados a bronze…
Eram feitos em barro, eram passados a gesso e depois… espere lá, espere (*hesita, pensativo*), eram mostrados em barro, depois fazia-se o negativo em gesso e depois esse negativo em gesso era cheio em cimento. E portanto o molde do negativo era partido.
E eram mostrados em barro a quem?
Aos construtores.
E os construtores sugeriam, por exemplo, alterações, ou normalmente aceitavam?
Eles podiam sugerir e sugeriam e a gente fazia ou não fazia.
E os temas, quem é que escolhia?
Os temas, em geral, era o artista.
Era o artista e não havia nenhuma sugestão? Ou havia construtores que diziam: 'Olhe, quero um determinado [tema]'?

Olhe, até tenho um exemplo disso que lhe posso mostrar, se dermos uma voltinha de carro posso mostrar isso, em que o construtor pediu-me para fazer uma peça abstracta e eu fiz uma peça abstracta. Normalmente eu trabalho em figurativo, mas ele pediu-me uma peça abstracta e eu fiz uma peça abstracta, está ali na avenida Marconi. Agora veja, nesse aspecto, eu mostrei aquilo em barro, não mostrei aquilo acabado em cimento. Depois, por outro lado, na técnica do cimento, havia o cimento propriamente dito e havia o marmorite, que era cimento e depois a gente misturava umas pedras pequeninas e depois desgastava e portanto a pedra ficava desgastada até metade. É o chamado marmorite.

Não é esse material que também era usado em revestimentos de edifícios?

Exactamente, mas há alguma escultura feita em marmorite.

Quer dizer, enchiam o molde com o material…

Enchíamos com esse material – no fundo é cimento com pedrinhas – e depois estava ali um "desgraçado" com esmeril, ou com lixa, ou coisa parecida, e desgastava. E a coisa ficava lá metida por dentro.

(… …)

Em relação a estes relevos, os edifícios já estavam em construção quando o construtor o vinha contratar?

Em geral os edifícios já estavam prontos e já estavam em acabamento.

E, por exemplo, a cor do prédio já estava escolhida…

Aquilo era metido no fim.

Os arquitectos não pensavam em nada disso?

Não, não. Os arquitectos, desde o princípio passavam ao lado do problema. Nunca cá veio um arquitecto ver um trabalho, quem vinha era o construtor. Os arquitectos já tinham ganho o dinheiro deles e portanto já estavam de fora.

Depois o que é que tinha de entregar? Entregava o relevo, ou entregava também algum projecto?

Não, não. Era o relevo feito em cimento ou feito em pedra (no caso de ser pedra) e eles chegavam lá e colocavam aquilo.

(… …)

Aqueles relevos dos edifícios eram avaliados pela Comissão Municipal de Arte e Arqueologia?

Não, não, aquilo passava tudo [sem avaliação]. Aquilo era uma coisa que aparecia feita e pronto. Nunca me lembro de ir lá alguém ver se aquilo estava bem ou estava mal.

A Comissão avaliava só as obras que iam para edifícios públicos? Lembra-se disso?

Sim.

Como é que era? Tinha de se apresentar à Comissão a obra?

Não, aquilo passava à margem. (*vai mostrando catálogos seus*)

Então o que acontece era o seguinte: havia uma postura municipal e os construtores só tinham o edifício pronto quando estava tudo, quando aquela postura era cumprida, mas aquilo era um pró-forma. Não me lembro nunca de ir nenhum arquitecto ver (*simula voz de arquitecto*) 'Ah, não sei quê, não sei quê'. Não.

Nem isso vinha contemplado no projecto de arquitectura, onde é que ia a obra…

Era o construtor que decidia. Não, possivelmente vinha lá a dizer: aqui tem de ficar uma obra.

… ou em cima da porta, ou no topo do prédio…

Pois, pois.

E lembra-se dessa Comissão Municipal de Arte e Arqueologia?

Não me lembro. São coisas que se passaram há volta de [19]50…

E a escolha dos temas? Por exemplo falou-me há bocado naquelas Quatro Estações, foi a sua ideia?

Foi a minha ideia.

E os outros temas?

Foi tudo proposto por mim.

E fazia associações, porque eram quatro, Quatro Estações…

Pois era, era o que podia.
E fazia, escrevia memórias descritivas?
Não. Aquilo era uma coisa muito, muito rápida e muito do contacto com o construtor. E ele queria era lá o boneco para ter o prédio pronto.
E qual era a reacção das pessoas? Lembra-se?
Em geral era agradável.
Acompanhava a colocação das obras no local? Como é que era entregava ao construtor ou o construtor vinha aqui buscar o relevo?
E colocava-se e pronto. Normalmente não havia contestação.
(… …)
(*O escultor oferece-se para mostrar, de carro, os relevos que fez, espalhados pela cidade. Combina-se a visita para outro dia*)
É difícil reconstituir isto nos arquivos…
Não há nada, não há nada. Inclusivamente há coisas que foram feitas e que já foram destruídas, e não ficou nada.
Já lhe perguntei se conhece escultores que faziam o mesmo tipo de relevos em Lisboa?
Esses que lhe disse.
Conhecia trabalhos parecidos no estrangeiro, este tipo de coisas, ou era uma coisa específica de Lisboa?
Eu julgo que era uma coisa específica de Lisboa. Porque é engraçado, por exemplo, havia certos postos de assistência médica, aquelas Caixas de Previdência e tal, que tinham trabalhos destes, mas em geral tinham no interior. Eu tenho de andar à procura deles. Sei que tenho, mas agora descobri-los… porque estão para aí para bairros, mas eu sou capaz de ajudar a procurar. E tenho alguns que estão no exterior.
E isto era uma parte importante do seu trabalho de escultor?
Nesta altura era fundamental porque eu vivia disto, eu sempre vivi da escultura. Eu vivi de ser escultor e depois vivi de ser professor.
(… …)
(*Sobre estado actual da encomenda de escultura*)
E, na altura, eram encomendas certas?
Certas e pagavam.
Gostava que me falasse mais um bocadinho mais da rainha D. Leonor, daquela encomenda [do liceu]. Foi um concurso?
Ah, não. Vieram ter comigo porque eu, na altura, era uma pessoa relativamente conhecida, porque tinham o liceu D. Leonor e queriam lá pôr uma rainha D. Leonor e então o que acontece… (*silêncio*) Havia aí uma folha daquelas encarnadas… (*procura a folha entre documentos vários e solicita ao assistente Lebre que procure também as folhas com imagens da escultura*)
(… …)
O que acontece é que me pediram a mim, especificamente a mim, mas só a mim, uma rainha D. Leonor. Eu estudei a figura, e portanto a realização da rainha D. Leonor foi as Misericórdias… e eu fui atrás dessa fundação da rainha D. Leonor e cheguei ao Frei Miguel Contreiras.
(… …)
Mas depois disseram-me onde é que aquilo ia ficar e eu propus que a peça fosse feita em poliéster e fibra de vidro. Na altura foi dos primeiros trabalhos que o Estado aceitou em poliéster e fibra de vidro, e ainda lá está.
Havia alguma desconfiança em relação aos novos materiais?
Era o tradicionalismo, aquilo ia contra a tradição… Olhe, cá está (*mostra fotografias do transporte da peça*) Mas veja o tamanho em relação à camioneta…
É enorme.

É enorme. (…) Olhe o tamanho da figura. Este, é um formador; aquele, é outro formador, este, é outro formador, este é um antigo aluno meu (…) E isto era o meu atelier e a rainha D. Leonor saía do atelier.
E onde é que era o seu atelier na altura?
Era na [rua] Marquesa de Alorna, lá ao fundo (…)
Quanto tempo é que levou este trabalho, lembra-se?
Ah, para aí três, quatro meses.
Fez em…
Fiz em barro, depois foi feito o negativo e depois foi passado logo a plástico, dentro do negativo. Quer dizer, o gesso foi isolado com goma laca e depois isto foi feito lá por dentro. Depois o gesso partiu-se, foi partido.
E tudo correu bem.
E tudo correu bem, [mas] eram tudo novidades.(…) E era uma responsabilidade enorme.
Na altura era muito caro esse material?
Não, não era assim muito caro.
E apresentou ao Ministério das Obras Públicas a proposta?
Não, a única coisa que eu disse é que ia fazer uma rainha D. Leonor e eles aceitaram que fosse em poliéster, mas nunca tinham visto poliéster.
E o desenho, apresentou o desenho da obra antes?
Não. Na altura fiz uma maqueta, que eu não sei se ainda existe, porque nós normalmente fazíamos uma maqueta pequena…
(*mostra algumas maquetas de estátuas existentes no atelier)*
Nós primeiro apresentávamos uma maqueta, as pessoas aprovavam a maqueta e depois essa maqueta era desenvolvida para tamanho definitivo.
Apresentou ao Ministério das Obras Públicas, então?
Pois, apresentei ao Ministério das Obras Públicas.
(… …)
Falou-me há bocado nas caixas, nos postos médicos…
Era qualquer coisa do abono de família, da assistência, isso tenho vários. Tenho de ir é à procura deles. Tenho de ir à procura porque eu já nem sei onde estão, sei que há um em Benfica e outro ali na Rua do Patrocínio, que posso lá levá-la para ver.
(… …)
E o que acontece é que esta coisa do cimento era um processo barato, portanto permitia que eu ganhasse os concursos, quer dizer, que me entregassem [as encomendas].
Mas faziam concursos?
Não, normalmente era encomenda directa, [como] por exemplo, no caso do… do Estádio Universitário. Era tradição as pessoas, quando acabavam o curso, darem-lhes um trabalho para fazer.
Pois, exactamente, isso era outra questão que eu lhe ia colocar…
Então estão lá uma data deles [de obras de finalistas de escultura].
Pois, vários escultores ainda jovens trabalharam para o Estádio Universitário.
Pois, eu tenho lá uma escultura que é um homem com um livro, está dentro da cantina velha, mas fiz uma maqueta que não foi desenvolvida porque não aceitaram, porque era uma mulher com um livro, mas não quiseram porque a mulher estava nua. E eu ainda tive para mandar o senhor "àquela parte", claro, mas depois quando eu ia mandar tive assim uma visão luminosa: 75 contos em letras luminosas e calei a boca e acabei por fazer um homem com um livro a tapar o sexo…
Mas então o homem podia estar nu, a mulher é que não.
Não, [não estava nu] porque eu tapei o sexo com o livro…
E aquele muro que está lá ao pé da cantina? É da mesma altura?
Foi da mesma altura e foi feito por mim também.

Já uma linguagem muito diferente, mais abstracta…
Pois, mas o que acontece é que aquele muro teve a particularidade de o orçamento ser muito curto. Havia 16 contos para fazer as peças decorativas e então eu resolvi a coisa fazendo pedras e fazendo buracos. Aqueles buracos estão a funcionar em termos de composição… porque eu não tinha dinheiro.
Quem é que lhe encomendou? Era o Ministério das Obras Públicas?
Era o Ministério das Obras Públicas que fazia.
E havia uma comissão do ministério que avaliava as propostas dos escultores, a que rejeitou a primeira proposta, lembra-se quem era o júri?
Não. Era um senhor… não aceitou a mulher porque estava nua, mas eu tenho uma pena, porque era uma coisa lindíssima.
Era mais interessante do que a que fez, acha?
Era, era.
Ficou contrariado?
Fiquei, claro que fiquei! Arranje-me aqui um bocadinho de espaço (*solicita ao assistente Lebre que desocupe a mesa*) … Por exemplo, (*procura num armário uma folha em branco*) eu tinha uma ideia, eu era um modernista, mas não me aceitavam muito, preferiam trabalhos mais clássicos.
Por exemplo, eu fiz uma [Nossa Senhora] na Capela do Hospital Escolar, que é no 5º Piso, tenho lá uma data de esculturas, mas isso foi o Ministro das Obras Públicas, o [José] Ulrich, que foi ao meu atelier. E eu tinha a Nossa Senhora a ver-se um bocadinho o joelho e ele mandou meter o joelho para dentro, que a Nossa Senhora não podia ter joelho.
Interferiam a esse nível?
Interferiam, e eu meti o joelho para dentro, senão, nada! E tive muitas obras também relacionadas com coisas religiosas, que quem ia aprovar ao meu atelier era o Cardeal Cerejeira.
Directamente?
Directamente. Ia lá ver e dizer que sim.
Esta, tenho muita pena de não ter sido feita. Esta era a primeira versão.
(*começa a desenhar à mão levantada a primeira versão da obra tal como se lembra hoje*)
Então havia muito controlo das obras que iam para o espaço público?
Havia. Olhe, a ideia que eu tive, a ver se eu me lembro, era isto assim. (*descreve obra enquanto a desenha*).
Eu ainda tenho esta maqueta, mas não aceitaram porque a mulher estava nua, era demasiadamente obsceno, mas está a ver o que eu tentei fazer e não consegui? Era isto.
E depois como é que foi, deram-lhe tempo para reformular esta proposta?
Depois eu tive que reformular. Esta maqueta ainda tenho em Mafra e posso mostrar-lha (…)
Pois, e o que acabou por ser? Acabou por ser um tipo assim (*desenha versão imposta da escultura*) com um livro que só está aqui assim para tapar o sexo, nem está a ler, está a tapar o sexo.
As grandes encomendas não iam para os jovens escultores, iam para os consagrados…
Iam para os escultores consagrados e nós apanhávamos as côdeas.
Havia uma hierarquia de escultores e de encomendas então?
Pois.
Quem é que eram assim os grandes escultores?
Os grandes era o Leopoldo de Almeida, era o Simões de Almeida. Os de certa idade, os considerados eram o Simões de Almeida, que foi meu professor, era o Leopoldo de Almeida, que foi meu professor, era o Francisco Franco. Depois, um bocadinho mais novos, era já o Barata Feyo, mas era considerado modernista e portanto às vezes era maltratado. E depois, mais novos, havia o António Duarte.
…do Santo António…
Que eu, esse concurso, perdi. (…) Foi um concurso e eu perdi com esta peça (*aponta para maqueta*)
(… …)

(*Sobre monumento a Santo António feito nos anos 80 para a vinda do Papa e colocado junto da igreja do mesmo nome, perto da Sé de Lisboa; sobre a sua primeira obra, um busto de Cândido de Figueiredo*)
Li numa biografia sua que foi bolseiro do Instituto de Alta Cultura em 1956 e que viajou por vários países da Europa. Quanto tempo durou essa viagem, lembra-se?
A minha bolsa de estudo foi um ano e eu fiz, com um Volkswagen 117 muito velho, fiz 48 mil km. Porque normalmente a bolsa de estudo, a pessoa ia para uma terra e estava nessa terra e eu, na minha bolsa de estudo, fiz primeiro uma volta à Europa em que fui à Suécia em pleno Inverno com um carro velho e pneus carecas. Depois, voltei a Portugal e depois voltei para Itália e percorri Itália toda. Fui à Grécia, mas à Grécia fui de barco a partir de Brindisi e a minha mulher foi depois ter comigo… foi de barco e eu fui buscá-la a Nápoles e então estive em Roma, estive em Florença. Dei a volta toda à Europa!
Mas, e foi estudar escultura?
Era só a escultura que me interessava.
Tirou fotografias na altura… desenhou?
Tirei, tirei. Tenho muitos desenhos, eu tenho esses desenhos em Mafra.
Lembra-se do que é que o impressionou mais assim, na altura? Ia ver escultura antiga, escultura contemporânea…
Eu via tudo, eu via tudo. Olhe, por exemplo isto que aqui vê (*aponta para plinto monumento a Santo António que está perto da Sé*) … está inspirado nas portas do Baptistério de Florença. Lá nas portas passava-se assim e eu transformei isto numa espiral.
Então foi uma viagem muito importante na sua formação…
Pois foi, pois foi. E por exemplo, aquela coisa do Sá Carneiro e da cabeça que levanta muita polémica, eu fartei-me de ver lá fora monumentos com cabeças assim. Vi várias coisas dessas na Áustria.
Pois, era isso que lhe queria perguntar: na altura, quando fez esta viagem em meados dos anos 50, notava muitas diferenças na produção escultórica do estrangeiro em relação a Portugal?
Ai, muito. Muito, eles estavam extraordinariamente avançados e tinham um mecenato importantíssimo, que nós não tínhamos…havia muita obra pública. Cá, o Estado Novo ajudou nesse aspecto.
(… …)
E agora ia passar a umas perguntas que têm a ver com o seu percurso na Escola Superior de Belas Artes… Sentiu que o ensino da escultura que teve enquanto aluno na Escola de Belas Artes – portanto em meados dos anos 40 início dos anos 50 – mudou muito depois quando ocupou o cargo de professor na mesma instituição?
Mudou, mudou, porque depois nós tornámo-nos mais avançados… Mas, a nível formativo, o que me ensinaram foi extremamente importante para eu ensinar os outros a andar para diante.
A formação que teve era a escultura clássica, a estatuária?
Estatuária e modelo, mas era tudo copiadinho, tudo certinho, tudo do real e não se podia fugir um bocadinho.
E depois, quando foi professor, ainda era esse espírito?
Era, mas houve uma abertura. Houve uma abertura porque nós éramos mais tolerantes para a modernidade.
Essas eram as principais diferenças.
Exacto.
O programa, em si, mudou muito?
Não, no fundo foi o desenvolvimento da mesma coisa.
Li também, na sua biografia que, quando entrou leccionava Desenho de Modelo e Desenho de Estátua e Escultura Decorativa…
Exactamente.
Lembra-se da cadeira de Escultura Decorativa? Lembra-se de quais eram os exercícios? Que tipo de ensino era?

Os exercícios eram uma coisa que se mandava fazer sobre um tema. Estou a pensar, por exemplo, era capaz de chegar lá e 'Vamos fazer uma coisa com as Quatro Estações' – mas no fundo estava a relacionar com as minhas *Quatro Estações* aqui da avenida de Roma. E veja, por exemplo, as provas que davam aos professores para eles fazerem: a *Dança*, o *Teatro*, o *Homem-teatro*. Está a ver? [Eram] coisas que tinham a ver com alegorias, e a coisa ia andando para diante.

E depois, mais tarde, em meados dos anos [19]60, também passou a leccionar uma disciplina que se chamava 'Conjugação das Três Artes'. Quais eram as Três Artes?

Exacto. Era a pintura, a escultura e a arquitectura. Porque o que acontece é que a escola teve um prejuízo enorme quando deixou de ter arquitectura (…) Quer dizer, no fundo, nós conhecíamos os pintores, os escultores e os arquitectos e depois, mais tarde, trabalhávamos com eles, mas já tínhamos tido, já tínhamos tido convivência escolar em pé de igualdade. E isso perdeu-se totalmente, é que os arquitectos agora estão a depender dos engenheiros e mais nada.

E essa disciplina então era para todos os alunos? Todos juntos?

Era para todos os alunos.

Quem é que leccionava, eram professores de escultura?

Eu, eu leccionei.

E os arquitectos, também leccionaram? Como é que essa cadeira era leccionada?

Olhe, não me lembro, o que eu sei é que os tinha lá a todos. E havia trabalhos que se desenvolviam (…) com todos.

E os exercícios?

Olhe, eu podia dizer qualquer coisa, mas não me lembro. Havia trabalhos de equipa, com colaboração, que era extraordinariamente importante.

Lembra-se quem introduziu essa alteração no programa?

Não me lembro.

Lembra-se das referências teóricas ou dos exemplos que davam aos alunos?

Não me lembro, mas normalmente ia-se buscar aquilo que estava a ser feito. Está a ver, por exemplo, naquela altura falar da escultura, nas coisas de Itália era quase obrigatório, falar das coisas de França era obrigatório, falar do Rodin era obrigatório.

E, por exemplo, os alunos de escultura mostravam assim apetência para trabalhar com os arquitectos?

Havia, porque se não, não havia trabalho, pois se o trabalho normalmente vinha dos arquitectos! Está a ver, o trabalho normalmente vinha dos arquitectos!

E os arquitectos mostravam apetência para trabalhar com os escultores?

Mostravam, havia uma colaboração.

E havia acordos, por exemplo, com a Câmara para os alunos fazerem obras para edifícios municipais?

Havia. (…) Era normal as pessoas fazerem um trabalho depois de acabarem [o curso de escultura]. Por exemplo, o "Vento Garroa", aquele que está na Estufa-fria foi feito por mim a seguir a terminar o curso e lembra-me até de estar com o presidente da câmara. [Eu] tinha feito um trabalho e ele disse-me assim 'Ah, pois é, mas é que isto é só para quem acaba. Quem acaba o curso é que tem trabalho' e eu disse 'Ah, pois é, senhor presidente, mas eu agora tenho mulher e filhos e preciso de governar a minha vida e não tenho'. Está a ver? Já me tinha dado um trabalho e pronto, já não precisava de dar mais nada, e eu estava a precisar de trabalho, como sempre precisei, como ainda hoje preciso.

Era difícil aos jovens escultores, na altura, arranjar encomendas?

Era, era.

Os escultores mais velhos dominavam as grandes encomendas.

Ah pois dominavam, dominavam. As grandes encomendas eram sempre para eles e é natural.

(… …)

(O escultor mostrou depois várias fotografias recentes de obras suas)

Excertos de uma segunda conversa com o escultor Domingos Soares Branco

14 de Fevereiro de 2006
Local – em várias ruas de Lisboa, de carro com o escultor
Duração da gravação – 10 min. Com várias interrupções

O seu atelier era aqui perto…
Na Marquesa de Alorna, lá ao fundo. Aliás, tive dois ateliês ali. (*guiando o automóvel*)
E as obras para onde os construtores civis encomendavam [relevos] também não eram longe do seu atelier, eram mais ou menos na proximidade.
Pois, eles iam lá pela proximidade. E depois eu fiz para um e depois um dizia a outro…
E eram eles que iam buscar a obra definitiva ao seu atelier ou…
Ou eu levava. Na altura a mão-de-obra era relativamente mais fácil.
(… …)
Olhe, cá está, olhe aí. (*o escultor encosta e pára o carro na rua Diogo Bernardes, junto da empena cega em que está o relevo*)
Está a ver, olhe lá para cima. Isto foi o Ícaro. Foi feito por mim, [por] encomenda do construtor. Ele queria uma coisa leve, e eu fiz o Ícaro. Agora simplesmente o que acontece é que quando eu fiz isto, ele foi lá posto em branco. Depois quando fizeram o restauro do prédio pintaram com esta cor, que cá para mim é um mal.
E porquê o Ícaro?
Era o homem que fez umas asas e voou… com o sexozinho tapado com um paninho… mas está a ver, mas ou trago aqui assim à mão, ou ninguém vê. Está aqui assim perdido e como escultura nem é mau.
(*a caminho do carro, comentando relevos cerâmicos existentes do outro lado da rua*)
Isto era feito ali na [Rua] Coelho da Rocha por um ceramista, havia lá muitos ateliers.

Conversa com o formador Venâncio Neves

17 de Maio de 2006
Local – Casa da Cerca, Almada
Duração da gravação – 1h19m

O Sr. Venâncio é um técnico formador de gesso, não é?
Neste momento sou.
E como é que foi o seu percurso profissional?
E eu entrei nesta arte nos anos [19]50.
Nos anos [19]50… Trabalhou com algum escultor em particular?
Com todos.
E quando começou … como é que foi? Havia assim algum curso nesta área?
(acena negativamente com a cabeça…) Eu comecei com o mestre António Duarte nos anos [19]50, tinha para aí uns dez, onze anitos (…)
Então começou com o escultor António Duarte, nalgum trabalho em particular?
Nessa altura, quando entrei para lá, há poucos anos tinha acabado a Exposição do Mundo Português, e, como eu residia ali em Pedrouços, no Bom Sucesso, próximo do mestre Lagoa Henriques (onde está agora) passei por ali e pedi-lhe trabalho. Na altura [o escultor António Duarte] estava a fazer figuras para o Ultramar, dos Descobrimentos [que] estão em Moçambique, em Angola, em Cabo Verde e por aí fora. (…) Foi aí a minha primeira profissão e tomei-lhe um certo gosto. Naquela altura fui para ali ganhar 5 escudos por dia e em compensação o modelo feminino e masculino, apesar de serem muitos modelos, iam ganhar 15 escudos à hora (…) Mas depois tomei o gosto por aquilo.
E o seu trabalho era…
Era ajudar, amassar o barro, a limpeza do atelier, aprender as patines, aprender as reproduções, as formas… vamos lá, o trabalho do formador, que é agora o meu caso. Já estou como professor, estou a dar aulas na Arco e também possivelmente também devo ir para a escola de Belas Artes.

(*o técnico formador Venâncio Neves fala sobre a sua experiência na execução do Padrão dos Descobrimentos ao serviço do escultor Leopoldo de Almeida*; *sobre trabalhos realizados para vários escultores; sobre a sua passagem pela escola António Arroio; sobre hipótese de ir para o serviço militar, impedida pelo escultor Leopoldo de Almeida)*

(sobre instrumentos específicos do técnico formador)
…esses aparelhos só eu é que tenho, ninguém mais tem aqueles aparelhos, ou seja, os pantógrafos de ampliar, ninguém tem, só eu é que tenho.
E onde é que aprendeu?
Foi no atelier do António Duarte.
(… …)
(*sobre execução da estátua equestre de D. João I, de Leopoldo de Almeida, e questões técnicas da escultura, compensação de proporções, etc.*)
Naquela altura todos os escultores davam aulas, o Leopoldo de Almeida, o [João] Fragoso, o António Duarte, o Joaquim Correia, o Lagoa [Henriques], todos davam aulas e um determinado escultor escolhia o seu formador.
(*sobre questões técnicas da escultura e chamadas de atenção que fez, no decurso dos trabalhos, a escultores; sobre condições de trabalho do formador*)
Mas ia trabalhando regularmente no atelier do Leopoldo de Almeida, tinha um ordenado?
Sim, sim, outras vezes era de orçamento. Depois começou-se a trabalhar por orçamento.
E faziam-se contratos escritos?
Sim, sim, por escrito… umas vezes era contrato escrito, outras vezes era só por boca.

E era assim um trabalho bem pago?
Era, era, mais ou menos.
O formador dava um orçamento…
…porque o artista para dar um orçamento, baseia-se no orçamento dele, depois quer saber do canteiro ou do bronze e o do formador.
Os técnicos que intervêm na obra, então, podem ser: o canteiro…
…que faz a pedra; o fundidor, que faz o bronze e sou eu [o formador] que faço a ampliação e a formação, porque o escultor faz a maqueta e a contar ampliar para x vezes e depois chama o formador 'É pá, é formação da maquete, a ampliação para x vezes e depois a formação desse trabalho grande' (*imitando voz do escultor*)
E a ampliação é já…
É comigo. Eu é que faço, eles não fazem, eles só fazem o estudo e o esboço.
Então o seu trabalho seria o melhor pago dos três técnicos porque é o trabalho mais complexo.
Mais ou menos, o do fundidor também, derivado ao trabalho. Qualquer deles tem de ser bem pago, se não, não vale a pena. (…)
É um trabalho muito especializado
É, tem de ser, o nosso trabalho é mesmo esse. Tanto é aumentar como reduzir, é tirar uma cópia, tirar umas reproduções, tirar gesso, dar patines, tudo isso. Acontece que o escultor, quando faz uma maqueta diz: 'O trabalho é para 3 metros' e a gente diz, 'Ó mestre, era bom que isso [a maqueta] ficasse com 1 metro, porque assim a gente fazia a ampliação 3 vezes mais'… 'Epá, está óptimo!' (*simulando conversa entre escultor e formador*) Portanto, damos o orçamento para a formação da maqueta, para a ampliação dessa maqueta para 3 metros, para 4 ou para 5 – por exemplo, no caso ali foi até de 7 vezes mais (*aponta para Padrão dos Descobrimentos do outro lado do rio*) – e temos de dar o preço para a ampliação e depois para a formação desse trabalho todo.
(… …)
… e outra coisa que ainda está em vigor e que os artistas não fazem e têm direito – eu não percebo porque é que os artistas não se unem – cada edifício que se faça tem o direito de 5% [para obras de arte]
Pois, sabe alguma coisa dessa legislação?
É questão de ir aos Direitos de Autor e a malta unir-se. [Cada edifício] tem sempre direito, uma obra de arte, uma pintura, ou uma escultura, uma cerâmica, tem sempre direito a isso.
Os edifícios privados também?
Também têm, filha, também têm.
Mas isso está onde?
Olhe, o [António] Vidigal sabe, o Joaquim Correia sabe, o Lagoa Henriques sabe, o Soares Branco sabe.
O escultor Soares Branco não se lembra…
Oh menina, mas ainda está em vigor!
Eu pensava que era só para os [edifícios] públicos e que os privados não…
Não é, porque se formos à avenida dos Estados Unidos da América, tem lá baixos-relevos feitos pelo [José] Farinha, pelo [Inácio] Perdigão e não só. Até aqui em Almada tem.
Pois tem, trabalhava para esse tipo de coisas?
Sim, sim.
(*mostram-se imagens de "entaladas" da avenida de Roma*)
Exactamente, a avenida de Roma, a avenida Estados Unidos da América. Aquilo é do [José] Farinha ou do [Inácio] Perdigão de certeza. E é a do Euclides [Vaz], no Cinema Europa.
Ainda não encontrei essa lei que diz que os edifícios têm de ter 5% para obras de arte…
Se não estou em erro é 5, se não é 5 é 3…
Ou será 1%?
Um não é, 1% não dá para nada.

Não seriam só [obrigatórias as obras de arte] nos [edifícios] públicos? Nos privados as pessoas queriam porque achavam que ficava mais bonito…
Mas era obrigatório, jovem, eu sei. Era *obrigatório*!
(…)
(*comentando imagens de relevos "entalados"da rua Guilhermina Suggia*)
Se não me engano isso era do [Inácio] Perdigão.
…ou seria o Branco de Paiva?
Ou do Paiva, exactamente, o Paiva tinha [atelier] aqui nas Janelas Verdes, o Paiva e o Jorge Vieira.
Como é que era? Havia assim contrato escrito consigo, ou era por boca?
Uns, eram [com contrato escrito], outros não. Por exemplo, o Euclides [Vaz] não precisava, o mestre Euclides era isto assim: 'Está bem, pronto!'
Dependia dos escultores, quanto mais confiança se tinha…
Exactamente.
Isto é tudo da mesma rua [rua Guilhermina Suggia, Alvalade] e eu acho que eles usaram o mesmo molde duas vezes, porque são iguais.
Exactamente, usava-se o mesmo molde, aproveitava-se.
E ia-se ao local montar?
Ao local, ia-se mesmo ao local montar.
E o escultor?
O escultor só dizia 'Mais para a esquerda, mais para a direita, mais para cima ou mais para baixo…' o escultor tem o menos trabalho possível. O escultor dá só a vida ao trabalho, nada mais, a parte técnica é com os técnicos, mais nada.
(comentando imagens de relevos "entalados" da avenida de Roma)
E este "A. Cruz", sabe quem era?
Também pode ser escultores do Porto… eu trabalhava mais com escultores de aqui de Lisboa, mas também pode ser que seja escultores do Porto. Até podem ter sido eles até a fazer, porque o escultor naquela altura tinha o conhecimento total, mas não estava era para ter o trabalho… 'Epá, o meu preço é x, agora acrescenta mais x, mais x e acabou, pronto…" *(imita voz de um escultor)* eles também sabiam fazer, o que é que não era tão perfeito como nós, porque nós…
…dedicavam-se a isso sempre, tinham truques aprendidos…
Ó jovem, exactamente!
(…)
E a Stela de Albuquerque?
Conheci.
Foi autora deste [relevo], mas isto é mármore… terá sido ela a fazer?
Não, não. Foi o canteiro, o canteiro é que faz. O canteiro é que faz tudo, tem o pantógrafo dele que é chamado uma cruzeta, conhece?
(*sobre ofício do canteiro e seus instrumentos específicos*)
Em relação ao [acrotério] do António Santos [avenida de Roma]…
Não me lembro, eu trabalhava com todos. (…)
Agora estou muito interessada nestes relevos e não sei onde é que está a legislação que obrigava…
Era 5% ou 3%, eu quero afirmar bem… tenta perguntar ao Soares Branco, ao Joaquim Correia, ao Lagoa Henriques (…)
Então, este A. Cruz não era dos seus conhecimentos, mas o [José] Farinha…
…era um profissional muito bom.
(…)
O escultor José Farinha também trabalhava para este tipo de relevos, mas lembra-se de alguma outra sua escultura?
Tem várias, até no Parque Eduardo VII tem algumas, até feitas em cimento.

Era um método muito comum na altura porque era relativamente barato.
Era mais barato, exacto.
E vocês acompanhavam até o enchimento com o cimento?
Nós [formadores] é que fazíamos o cimento, nós é que fazíamos o trabalho todo.
O escultor fazia a maqueta e o resto eram vocês.
Exactamente.
(… …)
(*sobre trabalhos realizados recentemente para o escultor Francisco Simões*)
O escultor não se preocupava com mais coisa nenhuma, filha, entregou aquilo ao formador, acabou. E depois [o formador] tinha de formar a maqueta, tinha que fazer as marcações para as balizas pequeninas, as balizas grandes, os pantógrafos, tudo aquilo, os elementos todos…
Quanto tempo é que isso levava?
Dependia do trabalho.
Mas se fosse assim um trabalho grande?
Um trabalho grande pode levar até três, quatro meses.
(*sobre trabalhos realizados recentemente para o escultor João Duarte*)
O escultor em si cria o trabalho e faz a memória descritiva do trabalho, nós simplesmente somos *um* dos braços direitos dele.
Claro, claro, mas as memórias descritivas e isso, era documentação que nunca chegava a vocês…
Não, não, isso era com eles, a gente não tinha nada a ver com isso.
Mas os formadores davam a sua opinião (…)
Sem dúvida, sem dúvida. Vamos lá: o formador em si é o *braço direito* do escultor, é um colaborador, não só para a ampliação, como para as patines, como a presença no próprio atelier.
(…)
Claro, e depois a colocação no local …
Claro, ou era o canteiro, ou era o formador, ou era o fundidor, acompanhava sempre.
E como era, na altura havia muitos formadores?
Havia, na altura havia.
(… …)
E este escultor António dos Santos?
Trabalhou ali no monumento [Padrão dos Descobrimentos] com o Soares Branco. Todos trabalharam no Padrão, então o Leopoldo de Almeida, como eram muitas figuras, contratou dois escultores: o Soares Branco e o António dos Santos.
… e depois uma data de formadores e técnicos que trabalharam naquilo.
Exactamente.
(… …)
(*o formador Venâncio Neves enumera vários escultores seus conhecidos e para quem trabalhou*)
O Raul Xavier…
Já morreu também, há muito tempo, já. Esse era professor da Casa Pia e era de Macau.
O Martins Correia não era também da Casa Pia?
O Martins Correia também era casapiano.
(... …)
Pois, houve muitos casapianos que depois ficaram artistas…
Sim, sim, o Hélder Baptista, (…) e arquitectos também, dois arquitectos, um que era o Pires Martins e outro que era o Palma…
Cândido Palma de Melo.
Exactamente.
E é engraçado que nos projectos deles punham sempre uma obra de arte.

Exactamente. O arquitecto, naquele tempo, fazia muito. Era uma peça fundamental para o escultor e o escultor para o arquitecto, portanto, andavam sempre de mãos dadas, como se costuma dizer.

O arquitecto é que convidava, muitas vezes, o escultor para trabalhar na sua obra e, por intermédio do escultor, iam os técnicos formadores trabalhar…

Exactamente.

E esses dois arquitectos, era o Palma de Melo e o outro era o…

Pires Martins, não sei se já morreu ou não. Eram muito amigos, ambos foram casapianos e eram muito amigos do Martins Correia.

(*o formador Venâncio Neves enumera vários escultores seus conhecidos e para quem trabalhou*)

…naquele tempo, quase todos os escultores com uma determinada posição tinham o seu formador e hoje em dia não têm. O Leopoldo de Almeida tinha o Alfredo, o Raul Xavier tinha o Manel, que está na Escola de Belas Artes (…) o António Duarte tinha o Zé Pequeno, e quem é que mais tinha formador? Mais uns quantos. Todos tinham o seu.

E o senhor Venâncio? Trabalhava para todos…

Para todos, porque era um formador que veio da exposição do Mundo Português (…)

Eu ainda me lembro de as ver [restos da exposição do Mundo Português], ainda com três, quatro aninhos, como fui criado ali em Pedrouços, mesmo ali onde é agora a Universidade Moderna, Largo da Princesa, conheci aquilo tudo. Portanto, esses escultores todos que eu estava agora a referir foram todos trabalhar nessa altura e tinham uma vida e um trabalho extraordinário. E faziam as coisas! Mas hoje em dia está-se a perder isso, está-se a perder, está a desaparecer essa arte… hoje faz-se escultura em chapa e a escultura, para mim, não é isso. Eu não quero desprezar, cada um tem a sua ideia, mas eu não gosto e digo-lhes porque sou uma pessoa aberta. (… …)

(*sobre concurso para a valorização plástica do maciço de amarração da ponte sobre o Tejo, Venâncio Neves integrou equipa do escultor António Duarte*)

Na altura fez trabalhos para outros escultores para mesmo concurso?

Não, não, porque naquela altura quando era concursos, era tudo fechado, ninguém sabia dos trabalhos uns dos outros.

Então os formadores tinham de guardar segredo até [se entregar as propostas finais]?

Ah, pois.

(… …)

Muito obrigada pela sua disponibilidade

Conversa com o pintor Rogério Ribeiro [versão corrigida e anotada pelo próprio]

18 de Maio de 2006
Local – Casa da Cerca, Almada
Duração da gravação – 1h 10min.

Sei que o pintor trabalhou para aquele projecto [dos edifícios em banda em Olivais Norte]…
Do arquitecto Nuno Teotónio Pereira.
E é sobre esse projecto que eu lhe queria colocar, em particular, algumas questões… [Gostaria também de falar sobre] a questão da conjugação, integração ou síntese das artes em geral e também [sei que] trabalhou para um grupo escolar…
Do Alto dos Moinhos.
(… …)
Bom - começando por esse projecto dos Olivais - como é que foi, o arquitecto Nuno Teotónio Pereira convidou os artistas, foi um convite informal, como é que foi?
É preciso começar por se perceber o contexto em que as coisas se passaram. Havia uma lei, que concerteza você tem conhecimento… cuja finalidade era dotar de trabalhos artísticos obras públicas acima de um determinado valor, logo isto foi um daqueles "buracos" que apareceram escritos com força de norma e que foi muito bem aproveitado numa vasta série de obras, no meu caso o da Escola de Alto dos Moinhos, que permitiam o enriquecimento das escolas, dos refeitórios, do espaço exterior, dotando os jardins de pequenas esculturas, etc.
Isso criou de facto uma dinâmica nova e de grande interesse para o nosso trabalho (…). Claro que estávamos no tempo da ditadura, mas esses arquitectos criaram, de facto um núcleo, que era constituído por vários arquitectos na rua da Alegria, onde estavam Nuno Teotónio Pereira, Chorão Ramalho, Celestino Castro, Nuno Portas, Tainha, etc., um verdadeiro "ninho" de inteligência e de grande capacidade profissional. Eu trabalhei com o arquitecto Chorão Ramalho durante alguns anos, comecei a apoiá-lo em muitos projectos e naturalmente conheci toda aquela gente e era colega de alguns na Escola [Superior de Belas Artes]. Havia uma relação de geração, que me foi muito importante. O facto de a Escola ter a arquitectura integrada – e é muito mais bonito dizer Escola que Faculdade – e sobretudo foi muito mais bonita nessa altura. A relação dos arquitectos connosco deu muitos frutos... *(sorriso)* Inclusivamente para a vida profissional, porque nos trabalhos que eles tinham que realizar como exercícios de arquitectura, nós, os das artes, ensaiávamos introduzir um painelzinho pintado no projecto. A partir daí nasceram amizades, entendimentos, propósitos, conhecimentos que se concretizaram, em futuros trabalhos. No caso do Teotónio Pereira que sempre foi um homem muito empenhado no destino e no envolvimento das coisas de arte dita pública, tinha essa prática aglutinadora de fazer participar os artistas nas suas obras. A relação pessoal e de trabalho com ele foi sempre uma relação muito inteligente, muito cordata, muito simpática. E no caso dos Olivais, naqueles muros que tinham uns bancos para as pessoas poderem ter uma certa paragem, uma pausa de percurso, uma espécie de abrigo onde podiam estar, na parede, ficaria um desenho, uma pintura, o que cada autor entendia como mais adequado. E como isto era uma banda muito grande com vários elementos, houve vários artistas que trabalharam nesta obra. A mim coube-me uns quatro ou cinco… *(mostram-se fotos das obras no local, legendadas com nome dos respectivos autores)*. Estas coisas de encomendas, de artes encomendadas, acabam por se prender ao que se anda a fazer no atelier na altura, que acaba por ser um processo de extensão. Eu não inventei isto para aquele sítio, isto fazia parte de "coisas" que eu andava a fazer e a procurar e portanto aparecem a partir do trabalho de atelier (…) Gostei mais de experimentar o desenho inciso, que era uma forma que ainda não tinha usado.
E isto como é que era feito? Fez directamente aqui, na hora…

Era gravado na própria parede, no reboco.
Foi feito no reboco… Lembra-se do dia em que foi lá fazer os desenhos?
Não, não.
Não tem registos fotográficos…
Não, não… Eu penso que os fiz em tamanho natural… desenhei, passei…
Lá no local?
Não, não. Em papel de cenário. Foi picotado para o sítio, portanto, foi passado para a parede e depois na parede foi gravado [por outra pessoa]… parece-me que aquilo era "cavan"… Havia um material de revestimento que era um material de cimento com umas pequenas pedras e era esse material que era rasgado com um instrumento, com um desenho. Havia também a moda, nessa altura, do betão descofrado. Havia várias coisas em betão também noutros sítios, portanto era… *(comentando as fotografias)* e repare que quando tem estas imagens – é do mesmo sítio, não é? – Repare a diferença! (…)
São todas muito diferentes… conhecia os outros artistas?
Oh, sim, conhecia…
Trabalharam em conjunto ou cada um fazia a sua parte?
Não, cada um fez a sua parte. Por exemplo com a pintora Maria Keil, que posso dizer que a conheço e estimo desde sempre, quando comecei a fazer azulejos para o Metropolitano, na primeira fase, eu fiz uma estação e ela as outras. Eu trabalhei com ela, tive sempre uma relação muito afectiva… *(comentando as fotografias)* Não, eu nem sabia o que é que ela estava a fazer e ela também não sabia o que eu estava a fazer. Deram-nos aquele trabalho, fomos trabalhando e depois lá nos encontrávamos quando as coisas estavam encaminhadas. Não houve nenhum programa de conjunto, apenas e naturalmente um propósito de encomenda...
Então o arquitecto terá convidado individualmente cada um dos artistas e cada um propôs uma coisa e depois apareceram no local…
Não posso dizer que tenha sido esse o sistema.
Na altura apresentou o desenho ao arquitecto?
Sim, sim.
Os arquitectos supervisionaram: "isto sim, isto não" *(entoando voz de arquitecto)* mas memórias descritivas nem valia a pena…
Não, não. (…) Sabe que depende da relação, da nossa relação com o arquitecto. Neste caso não (…) Por exemplo quando fiz uma tapeçaria para o gabinete do reitor, foi uma encomenda. Foi uma encomenda do Ministério de Obras Públicas, que fazia os edifícios do Ministério da Educação. Havia uma comissão na Junta de Educação Nacional que avaliava os projectos, os trabalhos, dava parecer, etc. Quando realizei a maquete – como a tapeçaria ia para o gabinete do reitor que ao tempo era Marcelo Caetano – o Daciano da Costa e o Pardal Monteiro, que trataram da decoração (…) disseram-me "É pá, mostra primeiro a maqueta ao Marcelo Caetano, é melhor ser ele o primeiro a ver o projecto…" *(entoa voz dos colegas)* E ele gostou da tapeçaria. Tive um encontro com ele que devo confessar que me espantou, o meu estado de espirito a caminho da entrevista não era dos melhores, verifiquei depois que era um homem, de facto, muito inteligente, de um trato muito agradável. E ele no fim da entrevista disse -me: "Pronto, o trabalho tem de ir à Junta, mas está aprovado." *(imita voz de Marcelo Caetano)*
Pois, claro…
Mas também não me queixo apenas porque esse meu trabalho foi aprovado sem dificuldade, sem nenhuma censura. Isso passou-se também porque havia sempre outras pessoas nessas coisas, há sempre pontes que se estão a tentar (…) encaminhar para aquilo que (…) julga que é o sentido, ou o caminho certo… (…)
Claro, claro…
Naquele tempo estávamos no tempo da Gravura, no tempo dos muralistas mexicanos, estávamos ligados a um certo e largo mundo em que essas coisas eram fortemente impulsionadoras. E a arte pública era importante, e a arte para o povo, e todos acreditávamos

na capacidade da arte poder mudar as pessoas e ajudar às mudanças. Mudou o que mudou, foi o que foi, mas que houve um espírito e uma acção muito forte e generosa, sobre isso não há dúvidas.

Quais eram as referências? Falou-me na arte mexicana, os brasileiros…

Sim, era o que nos chegava aqui. Eu cresci com a Geral de Artes Plásticas, onde comecei a expor, junto do [Júlio] Pomar, do Lima de Freitas do [Cipriano] Dourado, do [Manuel] Pavia, do Mário Dionísio etc. etc. de todas essas pessoas que me são referências importantes e já o eram nessa altura. Só os refiro no sentido em que houve um encaminhamento, foram os "companheiros de route", com quem me juntei na altura. E conversávamos muito sobre estes problemas e [sobre] a Arte Mexicana. Chegavam esses murais imensos, chegavam imagens fabulosas, da mesma maneira que vinham da China linóleos, que eram linóleos para ensinar a ler, para crianças, para isto, para aquilo… Portanto, nós ficávamos maravilhados, porque eram coisas de arte para explicar cuidados de saúde, que serviam as pessoas e corriam de mão em mão. Duma evidente utilidade prática. São tudo fontes novas, além de isto acontecer em França com muita maior força, como sabe. Na União Soviética, na altura, havia um certo tipo de realismo que também era impulsionador (…) A partir de tudo isto, neste nosso país afastado por vontade e fechado para se poder conservar, os ecos do mundo que aqui chegavam, davam para ficar deslumbrado! Na altura numa entrevista, disse que o meu sonho era muito mais do que pintura de cavalete: o meu sonho era pintar as paredes, era estar com as pessoas, muito mais que a prática de atelier, coisa que eu hoje penso e digo ao contrário… *(risos)* Digo ao contrário, não é ao contrário no sentido de renegar isso, de forma nenhuma, mas [no sentido] de que a gente aprende é no atelier. É no atelier que se trabalha e é no atelier que pensa, que alguma coisa se descobre E desde que aí se consiga, estamos aptos a fazer outras coisas, Se não houver reflexão quotidiana no trabalho da pintura e do desenho – seja qual for o género a que nos apliquemos - se esse trabalho não existir, o resto não pode florescer, quer dizer, não tem pelo menos as melhores condições

Como é que se conseguia ver por cá essas gravuras vindas da China, ou da União Soviética? Havia um grande controle…

Era uma coisa que acontecia, porque havia pessoas que viajavam e compravam uns livros e estampas. Começaram a aparecer livros que escapavam ao controle, e ia-se tendo conhecimento de algumas coisas. Só que repare, a questão de viver com … eu lembro-me na altura havia uns álbuns de Degas, de Cézanne, uns álbuns grandes, e nos dizíamos: "É pá, que coisa fabulosa!" *(gesto demonstra livro grande)* … mas o que nós comprávamos eram " Les Maitres…" que era um formato assim *(gesto demonstra livro pequeno)* uma espécie de um A5 e que tinha as reproduções todas em preto e branco. A colecção "Les Maitres de la Peinture" (…), e isso aparecia por aí e nós comprávamos. Agora, nós estávamos sempre a ver quadros e a ver pintura e a estudar através de coisas erradas insuficientes e sobretudo, ainda por cima de reproduções péssimas.

Pois, ver pintura com reproduções a preto e branco…

Portanto, qualquer estudante que vivesse em Paris ou em Madrid, saía de casa, estava a estudar, ia ver o que fosse preciso ver. Portanto há aqui um crescimento defeituoso. Recorde-se que o Museu de Arte Contemporânea esteve fechado durante muito tempo, e quando estava aberto tinha aqueles directores, salvo algumas excepções honrosas, era um museu pestilento, não era arte contemporânea, não era coisa nenhuma. De facto, não havia intenção, [era] tudo muito fechado, tudo muito académico… que nem era académico, aquilo, era bacoco, sem qualquer jeito. Eu, quando refiro isto, é porque muitas vezes a qualidade das coisas que aqui nascem, e a intenção delas, fazem parte de um grande esforço. De um grande esforço que não tem muletas, não está acompanhado, é um esforço à boca do vazio. Como é que se imagina os murais do Rivera? Aquelas paredes todas, de metros e metros ou do Portinari, [como é que se imagina] coisas dessas, sem nunca as ter visto? Por isso é que "O Café" do Portinari, que apareceu na Exposição do Mundo Português, ficou um quadro celebérrimo. Porque só apareceu aquele, era o único! Era peça única! As pessoas diziam: "Ah, "O Café" foi muito importante para toda a

gente…" *(entoa)*. Não sei se "O Café" foi muito importante para toda a gente: importante era todo este movimento, porque agora, se me pergunta o que é que acho da pintura de Rivera, eu posso dizer que gosto mais de quadros de Rivera, que muitas vezes gosto da pintura dos murais. Às vezes prefiro mais o Orozco que prefiro o Rivera e noutros casos prefiro o Siqueiros, e noutros casos não prefiro nenhum deles, porque acho que aquilo também foram soluções que acabaram por ser numa quantidade de excesso. O sucesso muitas vezes transforma-se em receita. Foi um pouco de moda também… (…) Foi importante, marcou de facto um tempo, teve uma grande importância no andar do mundo.

Na altura fazia todo o sentido, e continua a fazer…

E continua a fazer… e, de facto, quando se vê esses edifícios todos cheios de pintura… são coisas imensas…são exemplos estimulantes e irrecusáveis... a biblioteca da Cidade do México, toda pintada no exterior …é um imenso quadro...

Estou a recordar-me de um artigo que apareceu numa Revista Arquitectura, de um bloco, um conjunto residencial no México todo cheio de pinturas…

E há casos recentes, conhece aquele edifício na Expo, do Jorge Martins… muito recente, já são esforços diferentes, feitos noutro sentido. Era um paramento brutal de portas e janelas e resolveu-se muito bem e não era fácil. Sobretudo a parede consegue vibrar, ter unidade e, de facto, era tão diferente se aquilo estivesse sem nada. Acho que isso são sementes que ficaram desse esforço. Como o próprio Metropolitano, sendo uma coisa pública, e tendo nascido com o arquitecto Keil do Amaral e o arquitecto Falcão e Cunha e aquele entusiasmo todo pelo azulejo, foi uma conquista à Administração por vantagens de preço, e qualidade e resistência do material. Então, não era uma conquista artística, isso foi depois. Justificava-se porque ficava mais bonito, era português e por outro lado o investimento não era mais caro – porque a Pintora Maria Keil recebeu aí dois contos por cada estação ou recebeu coisa assim – não houve quase dinheiro *(sorrisos).* Se houvesse dinheiro era uma percentagem que a fábrica nos dava pelo trabalho que se fazia, os padrões, essa coisa toda, porque ninguém pagava isso…

Não era encarado propriamente como uma obra de arte, era uma espécie de decoração…

Depois, mais tarde, é que a Maria Keil começou a ter muita importância, porque se compreendeu que o pobre azulejo de estampilha era nas suas mãos obra de arte...

São programas herdeiros deste momento fundacional…

Sim, deste, do metropolitano e das escolas…

Foram feitas várias escolas nos anos 1950 e [em] todas [participam] artistas plásticos…

Agora repare, fiz isso no fim dos anos 1950. Não, era 1954 ou 1955, cinquenta e qualquer coisa. Foi antes dos anos 60 e era o refeitório das meninas, o refeitório dos meninos, porque eles não se juntavam, estavam separados…

(… …)

Como é que foi esse contrato na altura? Foi a Câmara [Municipal de Lisboa] que fez directamente o contrato ou foi através dos arquitectos?...

Foi a Câmara, creio. Os arquitectos propunham e a Câmara convidava. O contrato era feito com a Câmara. Era à base dessa lei e isso abriu, de facto, campo para uma quantidade de coisas...

Na altura, o João Abel Manta também fez uns painéis para exteriores dessa escola…

Fez, fez.

Uma vez mais, não trabalhavam em conjunto, cada um propunha…

Não, não. O trabalho de equipa acaba por surgir um pouco mais tarde, mas em torno de outras preocupações… quando começa a nascer mais o sentido do design. Em torno dos objectos, em torno de coisas e quando há a necessidade de várias disciplinas interligadas, conjugadas, eu penso que aí as equipas começam a funcionar mais em conjunto, mais harmoniosas, mais com esse sentido de conjugar esforços para obter resultados.

Nos Olivais, nas equipas do Gabinete Técnico de Habitação trabalhavam com os arquitectos e os urbanistas três artistas: o Jorge Vieira, o Joaquim Rodrigo e o António Alfredo… isso era conhecido na altura? Eu li isso em documentos do Gabinete Técnico de Habitação.

Sim, mas não me lembrava… No meu caso, particularmente, o arquitecto Chorão Ramalho pedia-me muitas vezes opinião. Acontecia muitas vezes a pergunta: "O que é que tu achas para aqui, será um painel, será azulejos, será…" *(entoa voz do arquitecto).* Também, em certa altura e em determinados projectos, o arquitecto não precisa da pintura. Portanto, hoje, muito mais o espaço da arquitectura é um espaço que o arquitecto resolve integralmente, porque em certos casos [a obra de arte] era como a floreira quando não se atinava na solução, não é? *(risos)* Mas não, nestas situações, penso que era pretendido, a arquitectura contava já com isso.

Porque alguns arquitectos encaravam assim a arquitectura. O arquitecto Ramalho que, se calhar, tinha esta visão, era permeável, também a arquitectura contava já com isto…

…[uma arquitectura] muito integrada, [onde] ele metia a obra de arte. Ele, sempre que podia, metia coisas, ou esculturas ou painéis…

E seria quem? O arquitecto Ramalho, o Nuno Teotónio Pereira…

O Tainha também…

O arquitecto Tainha…e noutro atelier o arquitecto Conçeição Silva

Sim, estes mais activos. Do Arquitecto Chorão Ramalho fizemos na Casa da Cerca uma exposição, conhece o catálogo?

Sim, conheço o catálogo.

Muito oportuna a exposição, uma homenagem que se lhe podia fazer e que muito curiosamente, quando se juntou o material todo com o seu apoio, portanto com a colaboração dele, verificou-se que era uma obra com uma grande unidade, uma grande coerência. Uma grande unidade que era a de um grande arquitecto. As pessoas tinham um pouco o sentido que, de facto, era um arquitecto bom, mas um arquitecto de ofício. Não era nada, era muito mais do que isso! E a exposição no conjunto tinha uma força muito grande em termos de orientação e em termos de perspectiva humana e de escalas e da integração dos edifícios no espaço. Era extremamente cuidadoso, seja com jardins, seja com o que for. No caso de Setúbal, da Caixa de Previdência, que tem um pátio interior cheio de plantas, tudo isto era imaginado e…

Muito pensado para a pessoa que usava…

As Caixas de Previdência que a gente conhece com projectos de Castro Freire e outros arquitectos do regime, as Estações dos Correios e as Escolas Públicas, são coisas de fachada que pareciam restos do Mundo Português, da exposição, com umas letras grandes e aquela carga emblemática e esta gente toda não tinha nada a ver com isso.

Também em termos políticos estavam em oposição…

Pois, tinha que ser, tinha que ser…

Isso também vos unia…

Necessariamente tínhamos de estar numa resistência activa e era importante. Quando algum estava preso, os projectos iam andando e iam-se fazendo. Eu tive um trabalho, no Franjinhas, onde em certa altura fiz da chamada "decoração", portanto, projectos de design. Tive um projecto que era o *Sir*, que era um snack-bar – restaurante que funcionava em dois pisos. E foi nessa altura que o [Eduardo] Nery completou o painel. Isso foi de acordo com o Teotónio Pereira. Fui ter com ele e disse " tenho este projecto…" (…) houve várias conversas de acerto. Era o respeito pelo edifício, uma questão elementar de ética que era muito bom acontecer, adaptaram-se algumas coisas a esta nova solicitação para o edifício.

Ainda existe esse espaço?

Não, depois desapareceu. São aquelas coisas do negócio, dá, não dá… abre, fecha...

Pois, não tem o mesmo carácter de permanência destes projectos de habitação. Lembra-se [nos Olivais], acompanhou depois a reacção das pessoas?

Não, sabe que isso depois perde-se um pouco, não se retira o que se deve das experiências, o tempo corre...

Pois, a pessoa também não está sempre a ir lá, não é?

A única experiência que tive, que não tendo acompanhado, veio naturalmente ter comigo e que foi bastante comovente foi no Chile, lá em Santiago do Chile. Uma estação enorme do metro da

cidade… e aconteceram coisas impressionantes por mero acaso Por exemplo, o de uma senhora a quem nós perguntámos onde podíamos telefonar, procurávamos uma estação de correios. Nós não tínhamos a certeza e ela, depois de explicar, meteu conversa " Vocês são de onde? São espanhóis? Isso não me está a soar espanhol… Ah, portugueses! Ai são portugueses? Então não percam uma estação do metro que está agora para ser inaugurada feita por um português…" quando eu disse que era eu, a mulher agarrou-se a mim muito comovida pela honra que lhe era dada, uma cena única, espantosa! *(sorriso comovido)*

Que bonito! Isso é realmente… ter essa resposta das pessoas!

Então não é! Como no hotel (…) o homem da portaria disse-me que tinha tido uma grande honra em que eu tivesse lá estado. Porque é que isto acontece? Porque eu fui lá várias vezes e cada vez que lá ia (…) tinha sempre uma conferência de imprensa à chegada, almoçava com o presidente do Metropolitano "Então como é que vai o trabalho?" *(entoa voz do presidente do Metropolitano)* "Tal fase e tal…", de maneira que fiquei lá mais conhecido do que aqui! A certa altura, as pessoas conheciam-me e sobretudo o trabalho era muito grande. Recebi um postal lindíssimo que me mandou a Chefe de Estação lá de Santa Lucía, que era o nome da estação, a agradecer-me. Um postal lindíssimo, que agora estava a trabalhar, que a estação estava muito alegre, que a estação tinha ficado muito bonita. Portanto, essa foi a experiência que eu tive mais directa. Aqui, não sei, aqui falamos pouco. Aqui falamos pouco uns com os outros, a gente acaba uma estação e o que é que as pessoas próximas acham "Ah, está giro, interessante…" *(entoa voz de alguém)* e não vamos ao fundo. (… …) E mesmo as estações de metro, repare que as pessoas passam, passam, passam… e parece que não vêem...

Ah, mas as pessoas gostam…

Gostam porque as estações ficaram muito bonitas.

As pessoas gostam, têm as suas preferidas, conhecem-nas.

Eu estou agora a fazer a [estação de metro] dos Anjos. Tinha feito a estampilha com a Maria Keil, que ficou com a parte norte e eu fiquei com o outro lado… Eu fiz a estação Avenida na altura, que ainda lá está. Estava também ligado ao arquitecto Falcão, que me disse "É pá, experimenta, faz lá, aplica uns azulejos que estás a fazer e depois mostras e depois logo se vê" *(entoa voz do arquitecto)* e eu fiz uma maquete à escala 1/20 que ficou realmente bonita… *(sorriso)* Também fui levado pelo entusiasmo com aquilo e depois quando lhe mostrei a Maria Keil ela disse "Está pronto! O que é que tu queres mais? Faz isto!" *(entoando voz de Maria Keil)* E pronto, por isso é que eu fiquei com aquela estação.

E os azulejos depois eram todos feitos na fábrica…

É, é. Moldes, estampado, repetição…

Mas é muito interessante o projecto…

É porque agora, repare, isto é talvez muito importante para si: aquilo é um revestimento, não confundir com um painel. É que as pessoas hoje confundem-se. A Maria Keil fez, resolveu com grande diversidade todas aquelas estações… Os artistas hoje recebem bem mais para fazer uma estação e ela teve um encargo que era: revestir a estação o mais barato possível, com o mínimo de cores possíveis. Portanto há aqui uma diferença importante que não se pode esquecer, quais é que foram as condicionantes, que foram muito estreitas e num andar para o desconhecido. Era uma aplicação diferente... Foi preciso muita coragem da parte dela e foi preciso muito empenho do arquitecto Keil do Amaral – esse sim, também era outro muito empenhado em muita coisa de arte, e nas coisas da escultura… E tinha vários projectos que nunca se fizeram, como o Palácio da Cidade, coisas que depois…

Isso também foi uma certa perseguição política, não foi?

Sim, sim, foi, também foi. Mas eu escrevi isso lá para o Metropolitano, num folheto que eles publicaram, exactamente porque o tipo de perguntas conduzia a um interpretação errada desta situação inicial. Não pode comparar-se, não pode de modo nenhum comparar-se...

Até porque era um revestimento decorativo, não é?

Pois, e barato. Portanto os materiais eram extremamente baratos.

O que não retira em nada o valor da obra…

Não, não tira, pelo contrário. E ela conseguiu encontrar soluções que persistem hoje melhor que muitas outras que foram feitas depois. Porque há outra coisa que também é importante e que é uma questão de formação, que para mim foi muito importante: é esta aproximação à arquitectura e ao design. Porque eu acabei por ter um curso de arquitectura. Eu estava ligado aos arquitectos e a uma leitura do espaço com uma habituação às problemáticas interior/exterior. Há uma escala necessária, porque por exemplo a escultura é ao fim e ao cabo é uma coisa tremenda… quando se rompe o espaço que está vazio, quando a própria peça corta o espaço numa quantidade de sentidos está a dar-lhe uma escala. Essa escala, tanto pode ser monumental e ser bonita, e integrar-se, como pode ser uma coisa que aleija e fere e que estraga tudo. Portanto é essa sensibilidade ao espaço que muitas vezes falta inclusivamente nas próprias estações, no plano, na ocupação do próprio espaço. Há-de reparar: muitas vezes escapa o sentido de escala, porque é uma questão de percurso, é uma questão de pontos de vista, é uma questão de preocupação com a arquitectura e com o utente. A mim, o que me calhou bem no Chile, foi ser a Estação toda. Eles depois aderiram ao projecto, pintou-se também paredes, remodelou-se e fez-se uma série de alterações, etc. (…) E com o arquitecto chileno, portanto, fizemos equipa, trabalhámos juntos e acompanhámos a obra (…).

Na sua formação "quase como arquitecto" estava a referir-se aos anos em que trabalhou com o arquitecto Ramalho…

Sim, sim, mas não só.

…ou também durante anos na ESBAL?

Não. Bom, na antiga ESBAL havia uma relação, eu trabalhei com muita gente aí, éramos todos jovens, enfim, trabalhei em várias encomendas comuns, estudos de cor e coisas assim. Portanto, houve aí uns anos, que depois se prolongaram em que estive muito ligado a essa problemática, até no meu próprio atelier…

Houve, a determinada altura – li nos currículos das cadeiras, dos programas dos cursos – que havia uma disciplina que era a "Conjugação das Artes", isso chegou a haver?

Houve, houve.

Chegou a fazer?

Fiz sim, fiz.

Era uma cadeira leccionada por quem? Arquitectos?

Eram arquitectos, era o [arquitecto] Cristino da Silva. Eram cadeiras já no fim do curso e depois havia um projecto e a gente devia aplicar uma "coisa ", mas era uma cadeira sem grande sucesso (…) O curso não tinha sabor. Em História, nunca se saía dos Etruscos *(risos)*, chegava ao Egipto com um esforço enorme e depois parava porque acabava o ano *(risos)* (…) De facto, a escola era um corpo reaccionário, profundamente reaccionário. O que a escola tinha de grande, de bom, eram, de facto, os colegas. Era uma geração que entrava e se conhecia entre si e criavam-se empatias. Portanto, quando eu falo em formação de arquitecto é toda esta relação com a arquitectura e por ter desenhado muita arquitectura para ganhar a vida.

Pois, trabalhava como desenhador…

Sim, sim, o que neste caso não era desenhador, não porque ser desenhador seja uma coisa… menor. Mas era uma questão de camaradagem, porque era com os colegas e eles ajudavam-me trabalhando à hora. Eu recebia à hora. Saía da escola e ia lá fazia umas quatro horas, cinco horas, duas horas, três horas, e fui ganhando a minha vida assim.

E aprendendo imenso ao mesmo tempo, não é?

O arquitecto Sommer Ribeiro, mais tarde, que fazia parte desse bloco de gente com quem eu trabalhei, acabou por me convidar para o projecto Gulbenkian. (… …)

Eu penso que a Gulbenkian foi para a minha geração, e sobretudo para a que se seguiu, foi uma espécie de Nossa Senhora de Fátima, ou o que ela significa para quem acredita… *(risos)* É que concede bolsas de estudo dadas a pessoas capazes, dadas a pessoas capazes! Não eram dadas como eram antigamente, que ter uma bolsa era sempre qualquer coisa de inatingível, e ainda

por cima, sempre encaminhada para professores de fora, horrorosos… A Gulbenkian concede um tipo de bolsas, um tipo de liberdade, a partir dos anos 1960, em que as pessoas começam todas a expandir-se, a ver com outros olhos, o que é extremamente importante. E é extremamente importante, porque é o primeiro edifício moderno e integral, é o primeiro com esta ênfase. É uma peça que a gente olha e diz: isto é um edifício de arquitectura moderna. Eu trabalhei lá quatro anos no projecto do museu. Portanto, toda esta relação de quatro anos foi extremamente importante e em condições que nunca mais se repetiram, porque de facto havia dinheiro. Para você ter uma ideia, a gente estudava as vitrines (…) pequenas vitrines, depois o maquetista fazia uma vitrine pequenina e a gente punha as peças todas à escala, enfim, depois, quando era preciso púnhamos as peças no gabinete e depois fazia-se uma vitrine, estudava-se a iluminação (… …)

Pois, não era em série, era adaptado às peças que se iam expor…

Era, era, e, à quantidade de ensaios que nos era possível fazer, só errava quem fosse burro, não é? *(risos)* porque ao fim daquilo, "Pronto", aquilo acabava "Pronto, está bem!" (…) Depois de estarmos satisfeitos, executava-se. Foi uma experiência muito interessante!

E ainda é. [A Gulbenkian] ainda é uma referência na cidade… é o único jardim [moderno]…

E repare como aquilo se articula com todo o edifício? Dentro, fora, tudo! Havia um consultor, que era o arquitecto Leslie Martin – que fez depois o edifício do CAM – e era o [arquitecto] Keil do Amaral e o [arquitecto] Carlos Ramos, e outros que davam consultadoria. E, de facto, o Martin trouxe uma visão de experiência inglesa, dos arquitectos, dos poucos materiais, da pouca cor, aquilo tudo foi metido com gosto… as secretárias eram todas iguais, só mudava a cadeira quando era a do administrador… a madeira de qualidade, o desenho era todo o mesmo, as cadeiras eram todas iguais… Portanto isto acabou por ter uma harmonia muito grande… Quer dizer, aquilo foi uma experiência de arte pública!

Pois é, mas como têm capitais… como o dinheiro era da Fundação Gulbenkian…

Pois, está bem, exacto, mas repare, até nesse aspecto. Havia um arquitecto inglês, mas o resto era tudo arquitectura portuguesa, muitos arquitectos paisagistas. Todos.

É verdade, neste grupo de artistas e arquitectos também havia paisagistas, não é? Estava o arquitecto Ribeiro Telles…

O arquitecto Ribeiro Telles estava no mesmo atelier do Arquitecto Falcão e era um homem com um grande entusiasmo e energia: as plantas que ele fazia, fazia com as várias estações do ano. Portanto havia sempre a percepção do jardim. Ele sabia como o jardim estava sempre e o jardim estava sempre coberto. Se aquela planta caía, a outra florescia, [ele sabia] as cotas de altura, tudo. E depois, sabe, ele tem aquela força da intuição: aquela árvore que está lá, junto à sala de exposições naquele entroncamentozinho para o auditório, que esteve a morrer por causa das condições e foi ele que a tratou. Sim, foi ele que a tratou. Teve muitos cuidados com aquela árvore, que estava muito mal, então conseguiu-se que ela ficasse… Sim, porque hoje… isto é uma luta, se calhar, inglória. É muito importante esta cultura… e mesmo aquele lago que existia foi aproveitado, há todo um aproveitamento possível do existente.

Ai, existia um lago?

Aquilo era uma feira popular, era uma feira popular que tinha uma coisa que se chamava *water shoot*, em que a gente caía. Era uma espécie de montanha russa que batia na água e saía.

Então já era um lago artificial…

E esse lago existia ali. Esse lago existia porque havia uma nascente de água ali, e aquilo foi tudo aproveitado e a implantação do edifício teve isso em conta. Um trabalho notável!

Em relação às Exposições Gerais de Artes Plásticas, como é que era? As pessoas que participavam, de um modo geral, eram todas estas, as que tinham esta preocupação comum…

Sim, de um modo geral, sim (…)

(… …)

Também era um momento de oposição…

Porque chamar-lhe oposição… era uma oposição de facto, mas hoje temos conceitos muito diferentes destas coisas. Havia o Partido Comunista Português, havia o MUD, havia oposição por discordância, havia os estudantes (…) e havia sobretudo um ódio muito grande, muita gente ferida e isso congregava muito as pessoas. Era um objectivo muito simples e comum: acabar com a ditadura. A possibilidade de acabar, o que se via para acabar era uma união muito grande porque, de facto, a repressão era muito forte, muito forte. E quando acaba a guerra, em 1945, há assim uma ideia de que acabou o fascismo e isto tem de acabar e que o mundo não vai consentir. Mas não é o que se deseja que acontece, e consentiu muito bem, aqui e em Espanha, e as coisas continuaram. E é nesse ano com fogo de esperança, nesse ano de alegria que a Geral, aparece em 1946. E essa exposição teve a novidade de congregar todas as disciplinas artísticas e… não ter júri. (… ….)

Era exactamente esse espírito, pensar em todas as artes plásticas conjuntamente…

Pois e as primeiras tapeçarias que foram feitas em Portalegre foram expostas ali.

Foram as primeiras?

Foram as primeiras, feitas cá em Portugal, na manufactura de Portalegre. Era do [Júlio] Pomar uma, uma do Lima de Freitas e outra da Maria Keil. São estas primeiras tapeçarias que se fazem e que são estas que são expostas. Expor tapeçarias nessa altura era assim uma coisa rara. Depois, havia arquitectura exposta juntamente com as artes plásticas, a arquitectura também lá estava. (…)

Exactamente, pois, essa visão conjunta…

As exposições tinham, de facto uma novidade grande porque era um pouco o que está aqui a ver, agora recriada nesta exposição que eu fiz, aqui em Vila Franca [Exposição comemorativa dos 50 anos do início das Gerais de Artes Plásticas]. Uma exposição que foi o acordo possível, mas dava bem a diversidade que existiu.

(… …)

… O catálogo que nós fizemos [para a exposição de Vila Franca], reuniu muito material de imprensa (…). Reunimos também muito material de histórias de arte e artigos… Agora, o neo-realismo não é a Geral de Artes Plásticas; o neo-realismo acontece lá dentro [das Exposições Gerais de Artes Plásticas]. (…) E funciona na lógica de grupo diversificado: Abel Salazar, Abel Manta, António Saúde, Falcão Trigoso, era uma geração anterior que começou a expor na Geral e era uma ponte de protecção. Uma coisa era a tradição de (…) um certo naturalismo e depois entram, de facto, os neo-realistas com os seus de diferença, Mário Dionísio, [Júlio] Pomar, [Cipriano] Dourado, Lima de Freitas, Querubim [Lapa], [Manuel] Pavia, uma série de gente que entra e que faz um primeiro núcleo. Depois é que se começam a aproximar os anos 1960 e começam a expor lá, quem: o René Bertholo, Bartolomeu Cid, Santa-Barbara, António Alfredo, portanto toda essa gente já mais jovem. E é gente que já vai sair [para o estrangeiro] e que faz, depois, os anos 60. É essa gente que vai ter bolsas e que vai sair.

E que vai também trabalhar nestes projectos…

A condição que havia era: quem expunha ali, nas Gerais, não expunha no SNI. A política era, de facto, assim.

Então, de alguma maneira podemos filiar a vontade de "conjugação das artes" aqui?

Podemos filiar através da vontade das pessoas. Quer dizer, é que esta exposição, a Geral, acaba por ser contaminadora na relação das artes. As pessoas vão-se conhecendo, as obras de arte vão estando expostas, o trabalho vai estando exposto, "É pá, este género de trabalho aqui convém lá para aquilo" *(entoa em discurso directo)*

E também havia um convicção comum, não é? um compromisso…

Sim, a questão social que era muito importante. É como a Gravura. Era um sentimento democrático, era mais barato larga distribuição, etc. Isso não era a prática, isso na prática nunca aconteceu, era uma utopia. Houve um ano numa Geral em que se fez uma mesa de gravuras do género: "É pá, as pessoas vão lá, é muito barato vende-se tudo" *(entoa em discurso directo)* "Tiravam uma folha, pagavam, pronto ", [era] a nossa ideia – a paixão às vezes é cega… *(risos)* –

era a nossa convicção, estávamos convencidos que "Eles vão ficar doidos com isto, porque isto é barato" *(entoa em discurso directo)*, mas depois aparecia quem queria comprar para tapar… – antigamente as caixas dos contadores na entrada das casas eram muito feias e, em vez de calendários "Ah, isto uma gravura fica melhor…" *(entoa voz de comprador em discurso directo)*. A Gravura vendeu muita coisa assim para as pessoas taparem a caixa do contador. Mas, de qualquer maneira, a Gravura teve um papel estético e formativo muito importante e a Gravura vai nascer quando fecha a Geral. As Exposições Gerais de Artes Plásticas, ao fim de dez anos, estavam esgotadas em si próprias. Porque é muito tempo aguentar uma exposição durante dez anos… Gasta-se, se não é insuflado com outros motivos e as coisas já estavam… Pronto, era uma coisa participadíssima e eu achei bem, concordei também de que o melhor era acabar. Participei nisso tudo também, foram dez anos.

Engraçado, é em meados dos anos 1950 que depois começam estes grupos escolares, as escolas…

É, é isto, algumas dessas peças aparecem nas exposições, alguns desses trabalhos.

As Exposições Gerais de Artes Plásticas eram na Sociedade Nacional de Belas-Artes….

Eram, na altura, os quadros estavam quase encostados uns aos outros para caber tudo...

Tem registos fotográficos?

Há muito pouco, há muito pouco.

E na altura na Sociedade Nacional de Belas-Artes também tiveram lugar alguns debates públicos sobre a conjugação das artes….

Sim, nessa altura.

Havia publicações?

Pois, não sei. Registos disso, não sei se há. Havia muitas, ouvia-se muitas conferências, como a de Mário Dionísio – Conflito e Unidade na Arte Contemporânea na primeira exposição da Gulbenkian.

Não tenho o texto…

Esse texto é muito bonito. (…) Nós temos aqui [na Casa da Cerca]. Editámos esse texto, editámos esse texto de Mário Dionísio com uma exposição que foi designada Conflito e Unidade na Arte Contemporânea, com catálogo próprio, mas editámos uma separata. Um texto com autorização dele. Ele reviu o texto: "Ah, não vale a pena …" *(imita voz de Mário Dionísio)*, "Não, vais ver que é um texto lindíssimo…" *(entoa em discurso directo)*. Esse texto marca a primeira…. Isto é muito interessante, é muito engraçado quando a gente começa a conjugar datas: em 56 acaba a Geral e em 58 começa a primeira Gulbenkian e é quando o Mário Dionísio faz a conferência. Portanto aquilo fechou, mas abre a primeira Gulbenkian e é na Sociedade [Nacional de Belas-Artes] também. A primeira é na Fil… Não, a primeira é na Sociedade [Nacional de Belas-Artes], depois na Fil. Portanto houve três grandes exposições da Gulbenkian e há uma primeira que é, de facto, um balão de ensaio.

(… …)

Eram exposições organizadas pela Gulbenkian, com um júri. São três exposições que eles fazem, três exposições de facto, notáveis. Depois é muito curioso. Há aqui uma dinâmica que se começa a ter uma continuidade natural: repare que no tempo da Geral abre a Galeria de Março de José Augusto França, abre a Pórtico, quer dizer, há muitas exposições… Há a zanga com os surrealistas, em que começam a expor [fora] da Geral. Ficam sozinhos, à parte, e tudo isto começa a ter uma dimensão maior e a Geral, eu penso, de alguma maneira contribuiu para isso. Porque, ou se ia para a Panorama, que era a revista do SNI e se estava com o Bernardo Marques, com o [Carlos] Botelho, com aquela gente que ali estava, pessoas estimadas, mas que era muito diferente (…) [ou se ia para as EGAP]. E eles [SNI] começam a cativar gente do Porto, que não estava tão ligada a isto, como foi o caso de Júlio Resende e António Quadros (…) vem expor no SNI…Eu penso que neste seu trabalho deve levar isto em conta, penso que valia muito a pena é um terreno muito rico. E sobretudo já temos uma distância. É errado pensar em termos de oposição e de ódio. Hoje, pode pensar numa balança diferente, até seria curioso verificar os

pintores que estavam com o SNI e os outros, a diferença que havia, de facto, mas sem as paixões que lhes deram origem… revisitar o acontecido...

Pois é, é o que eu, de alguma forma estou a tentar fazer, mas o meu referente é o espaço público, que artistas trabalharam para o espaço público e realmente tenho essas duas vertentes: os "filhos queridos do regime" e os outros…

Pois, na estatuária tem muita coisa. Olhe, eu vi quando estive na Guiné, pouco tempo depois da independência as estátuas estavam todas no chão mutiladas… foi tudo destruído. É o que dá a pompa e a circunstância de uma estatuária de regime…

Até há o caso de uma estátua do Maximiano Alves, que esteve em Macau e que foi devolvida a Portugal e que está agora no Bairro da Encarnação em Lisboa…

Sabe, é que quando as coisas estão inseridas em sítios públicos, são socialmente adquiridas. Há esculturas em que as pessoas não mexem…

Curiosamente esta estátua a que me refiro foi devolvida intacta porque parece que lá ocupava um lugar que as pessoas gostavam muito, um marco urbano importante…

Uma coisa que eu tenho sentido é a escala que a estatuária deve ter (…). Na Finlândia há coisas nessa escala um pouco abaixo da escala natural e é muito humano (…). No Parque Eduardo VII, há aquele jardim lá em cima … há aquela estátua do Botero à entrada, bonita ou feia (…). É bonito aquilo, e depois há uma do Lagoa [Henriques] lá em cima… Esse jardim é do [Gonçalo] Ribeiro Telles, é recente e tem essas duas esculturas que estão muito bonitas e tem um lago. É muito simpático… *(sorriso)*

(… …)

Pois, a minha última pergunta os modelos que havia, assim, recapitulando, seriam os mexicanos, os brasileiros, o que chegava cá…

Pois, era um bocado o espírito da época, talvez o cheiro da época, portanto, os franceses também. Quando se descobre o Design e a Bauhaus, que foi muito importante, [isso] começa a entusiasmar muita gente. Eu tive muitos anos que me desviei da pintura por causa disso, muitos anos de artes ditas decorativas e não me arrependo. Nós, nessa altura dizíamos que desenhar uma colher era, de facto, uma obra que tinha um serviço completamente diferente, que ia para a casa de uma pessoa… para o seu uso. São ideias talvez verdadeiras, até mais que verdadeiras, necessárias… e portanto o empenhamento era um bocado nesse sentido. Até mesmo esse espírito de grupo em que as pessoas se acompanham umas às outras e havia uma coisa que hoje se encontra muito longe: uma ética muito grande, de camaradagem e muito respeito pelas pessoas…

E um compromisso. Quando é que acha que isso se começou a desvanecer, portanto, este momento quase utópico de acreditar que a arte podia melhorar a vida das pessoas?

Eu não sei, eu penso que isto quando foi depois do 25 de Abril, uns anos magníficos que não se repetem, mas isto depois, a certa altura, isto começou a andar… a democracia que se instalou foi uma democracia generalista, digamos, [em que] toda a gente ficou a saber tudo. Por exemplo, não foi empolada a questão das escolas, dos estudos. Os critérios de avaliação de conhecimentos, etc. Eu penso que isto passou a ser muito gratuito, muito leve, muito leve... A gente encontra com facilidade pessoas de atelier que sabem muito e pessoas formadas que não sabem nada…

Pois é, é verdade, é um nivelar por baixo…

Eu dei uma aula em Santiago do Cacém, a jovens de 16,17, 18 anos sobre o meu trabalho e depois também sobre desenho. Eram duas horas de conversa e depois eu perguntei-lhes "De pintura, quem é que vocês conhecem?" (*entoa em discurso directo*), "Paula Rego…". É pouco, mas foi interessante falar com eles e eles agradeceram e foi simpático. Mas fere. Fere, porque há um desconhecimento e um desinteresse patentes. Há aqui uma motivação que faz falta existir: as pessoas que iam às Geral de Artes Plásticas, iam à Sonata do Lopes Graça, liam e conheciam os escritores, os pintores. Havia um círculo cultural completo, de grande qualidade (…) creio que ainda pode ser uma referência.

(… …)

Tem sido uma preocupação, para muitos, o estudo do Neo-realismo. Já tinha sido tempo de estar mais concluído, mais clarificado, o Neo-realismo, que hoje é um objecto histórico, e se está a estudar. Parte do esforço para o seu mais próximo entendimento é o que fizemos na exposição em Vila Franca…

(… …)

Ia-lhe só fazer uma última pergunta, que outras pessoas relacionadas com este grupo de técnicos e de artistas e arquitectos acha que me pode indicar para entrevistar?

Talvez o Manuel Tainha, o Nuno Teotónio Pereira, o Querubim Lapa…

(… …)

Muito obrigada

Perguntas posteriores ao pintor Rogério Ribeiro

As seguintes perguntas foram enviadas por e-mail ao pintor Rogério Ribeiro depois da entrevista. O pintor comentou-as amavelmente por escrito em apartados temáticos.

PARTE I

Sobre os painéis de revestimento azulejar para refeitórios Escola Alto dos Moinhos

1. Conhecia o arquitecto Manuel Arroyo Barreira?
2. O arquitecto Manuel Arroyo Barreira expôs na 2ª, 3ª 4ª, 7ª e 9ª Exposições Gerais de Artes Plásticas. Foi aí que se conheceram?
3. Foi o arquitecto que propôs à Câmara Municipal de Lisboa que o pintor realizasse os painéis. Também propôs os outros artistas?
4. Quem é que, na Câmara Municipal de Lisboa, estabelecia pontes com os artistas e arquitectos das Exposições Gerais de Artes Plásticas? Havia alguma personalidade dentro da Câmara Municipal de Lisboa que fizesse essa ligação, alguém que internamente fosse responsável por estas encomendas a artistas e arquitectos tão "modernos" e, ao mesmo tempo, opostos ao regime?
5. Trabalhou ou acompanhou o trabalho dos outros artistas?
6. Ambos expunham também nas Exposições Gerais de Artes Plásticas. Conheciam-se bem?
7. Trabalhou com estes mesmos artistas ou com este mesmo arquitecto em algum outro projecto?
8. Lembra-se que elementos lhe forneceram para conceber os seus painéis (peças desenhadas, alçados…)?
9. Lembra-se que elementos apresentou antes de realizar os painéis? (desenhos, memória descritiva, etc.)?
10. Mostrou o projecto ao arquitecto?
11. Houve alguma imposição de ideias relativamente ao projecto que concebeu por parte do arquitecto?
12. Houve algum controle, por parte da Câmara Municipal de Lisboa, do projecto?
13. Houve alguma imposição de ideias relativamente ao projecto que concebeu por parte da Câmara Municipal de Lisboa?
14. Referiu-me, na entrevista anterior, que os artistas não trabalharam em conjunto, não terão pensado conjuntamente na obra a realizar. No entanto, houve algum acompanhamento, seu, da obra dos outros artistas? Sabia o que é que estava a ser feito para os outros espaços da escola?
15. Como é que são os painéis (o que é que está representado, ocupam paredes inteiras)?
16. Houve alguma motivação especial para ser como são?
17. A concepção daqueles painéis pode relacionar-se com alguma obra sua do mesmo período?
18. Quem é que definiu o espaço exacto para onde iriam estar os painéis?
19. Na altura, ficou satisfeito com o "diálogo" que os seus painéis estabelecem com o espaço da escola e com as outras obras de arte?
20. A escola já estava construída quando realizou os painéis?
21. Foi lá ver o local antes de conceber o projecto?
22. Os painéis foram pintados à mão por si?
23. Foram feitos em que fábrica?
24. Recorda-se de algum técnico que o tenha ajudado?
25. Acompanhou o processo de assentamento e colocação dos painéis?

26. O arquitecto Manuel Barreira acompanhou o processo de assentamento e colocação dos painéis?
27. Houve mais alguma intervenção da Câmara Municipal de Lisboa? Os painéis foram mostrados prontos a algum técnico camarário antes de serem colocados?
28. Os painéis foram encomendados pela Câmara Municipal de Lisboa, ao abrigo da tal legislação que previa a inclusão de obras arte nos edifícios públicos acima de um determinado valor? Recorda-se que legislação era?
29. Houve inauguração da escola?
30. Tem registos fotográficos da realização dos painéis, da colocação ou da inauguração da escola?
31. Recorda-se de alguma reacção das crianças ou dos professores relativamente aos painéis?
32. As obras de arte eram feitas quando o edifício da escola já estava em fase de conclusão?
33. As obras de arte estariam já previstas no projecto de arquitectura, mesmo que ainda não estivesse definido quem seria o seu autor?
34. Na sua opinião há alguma influência em particular para este cuidado estético suplementar com os espaços escolares?
35. Que importância tinha uma obra como esta no conjunto do seu trabalho naquela época?
36. Em 1958, ou, em finais da década de 60 que outras obras arte produziu que se possam relacionar com esta?

PARTE II

Questões gerais sobre a "Conjugação das Três Artes" e eventuais contributos do neo-realismo e das Exposições Gerais de Artes Plásticas para essa vontade de colaboração.

"… as artes voltam a aproximar-se, a perder alguma coisa do seu exclusivismo, a viver de certo modo em função umas das outras, como expressões diferentes mas solidárias dum Homem que tem estado separado, incompleto, despedaçado e busca agora ansiosamente o caminho da sua integração. Como que se descobre de novo o valor da cooperação e da unidade. E o abismo que parecia erguer-se entre o pintor abstracto e o desenhador de cartazes, entre o escultor e o arquitecto, entre o fotografo e o aguarelista desaparece aos poucos ante as necessidades que a época impõe a todos os que desejam não somente servir-se da vida, saboreá-la, aproveita-la, mas servi-la, melhora-la, torna-la digna de ser vivida. (…) Retoma-se (…) a apresentação conjunta de várias modalidades de artes plásticas para estímulo de um major desejo de cooperação."
[Do prefácio do Catálogo 1ª EGAP, 1946]

"Outro traço (…) na história destas dez exposições (...) consiste no facto de nelas ter vindo até ao público, pela primeira vez, o movimento conhecido por neo-realismo, a tal ponto que a história do neo-realismo nas artes plásticas, em Portugal, é, numa, boa parte, a história das Exposições Gerais de Artes Plásticas.
Foi aí que o vigor dessa tendência conheceu os seus primeiros sucessos fazendo afluir milhares de visitantes interessados, foi aí que se mostraram as primeiras experiências dos artistas neo-realistas empenhados em dar novo impulso à arte mural - lembremos as primeiras tapeçarias modernas que neste salão receberam o aplauso do público (…)
Mais do que isso: estas exposições têm sido o banco de ensaio onde centenas de artistas foram apurando a sua linguagem comparando os frutos das suas pesquisas e cimentando a sua crescente consciência dos problemas próprios da sua arte; a esse título é digna de nota a evolução constante que se pode observar na arquitectura."
[Do prefácio do Catálogo da última EGAP]

1. As Exposições Gerais de Artes Plásticas assumiam logo, de início, objectivos muito ambiciosos no domínio da colaboração entre artistas. Acha que se concretizaram essas expectativas nas realizações de arte e arquitectura que lhe sucederam?

2. Já anteriormente encontramos situações de colaboração entre artistas e arquitectos, como as equipes "de decoradores" do SNI, responsáveis pelas montagens dos pavilhões de Portugal nas exposições internacionais. Trata-se de uma situação bastante diferente, relativamente às Exposições Gerais de Artes Plásticas. Acredita que essa diferença só se deve a uma diferente postura política? Havia uma forma diferente de encarar a relação entre arte e espaço arquitectónico?
3. Podemos estabelecer alguma relação entre a atitude neo-realista relativamente à arte – na medida em que defende uma postura anti-individualista do artista, uma postura humanista, uma arte próxima da vida das pessoas, que toma como matéria-prima a vida das pessoas – e o trabalho de integração de obras de arte nos espaços do quotidiano – habitação, equipamentos básicos, como escolas e mercados – que vem a acontecer mais tarde? Será que a ideia de uma "arte para o povo" acaba por encontrar uma saída possível nessas pequenas intervenções?
4. Será que as preocupações em torno de uma ideia de design que surgem mais tarde no contexto português serão, também, um eco dessa postura?
5. É com o surgimento do conceito de design, que começa a haver a sensibilidade para o trabalho de equipa, em que artistas, arquitectos e outros profissionais colaboram em projectos conjuntos. Pode dar-me exemplos de edifícios que considere paradigmáticos dessa situação de estreita colaboração entre vários profissionais?
6. Existia, nesses primeiros profissionais pioneiros do design, uma certa versatilidade e uma certa recusa dos suportes artísticos tradicionais, uma apetência para colaboração "multidisciplinar". Havia também, de forma muito vincada, uma intenção de trabalhar para espaços, objectos para uso das pessoas. Esses profissionais agrupavam-se também por questões políticas? Eram informados por alguma corrente ideológica em particular?
7. Na fase final do Neo-Realismo, o próprio Mário Dionísio criticava – no texto Conflito e Unidade na Arte Contemporânea de 1957, por exemplo - uma certa ingenuidade nessa defesa de uma arte que assentava no assunto representado e na sua imediata leitura por parte das pessoas. Mário Dionísio discordava da visão antagónica de então, que opunha figuração (ênfase no conteúdo) e abstracção (ênfase na forma), visão que considerava um eco de uma concepção "mutilada" do mundo e da arte, e defendia uma unidade na arte em que figuração e abstracção se complementassem como faces inseparáveis de uma mesma moeda. Nas várias intervenções de artistas em espaços arquitectónicos daquele tempo também encontramos obras figurativas – painéis de azulejo relacionados com função do edifício - e não figurativas – revestimentos parietais abstractos por repetição. Os artistas reflectiam sobre essa diferença, adequando um tipo de obra (abstracta ou figurativa) a um tipo de edifício?
8. Onde é que estava a fronteira entre "arte integrada" e "decoração"?
9. Na sua opinião, faz algum sentido estabelecer uma relação entre arte abstracta e "decoração" e figuração e "arte integrada"?
10. José Augusto França refere a página Arte do jornal A Tarde, do Porto (a cargo de Júlio Pomar nos anos 40), como periódico polarizador das novas ideias estéticas e sociais ligadas ao Neo-Realismo e à ideia de um Novo Humanismo. Essa publicação era lida em Lisboa, pelos estudantes de Belas Artes?
11. A revista Vértice era lida pelos estudantes de Belas Artes?

PARTE III

<u>Sobre a sua produção artística em geral</u>

1. Que obra(s) sua(s), feita(s) em colaboração com arquitectos, considera a(s) melhor conseguida(s) em termos de trabalho multidisciplinar?
2. Como é que decorreu a concepção do projecto e a realização dessa(s) obra(s)?
3. Nas décadas de 50/60 seguia a publicação de alguma revista de arte ou de arquitectura portuguesa ou estrangeira?
4. Assistiu a algum Congresso de Arquitectura?
5. Na outra conversa falámos dos arquitectos que convidavam artistas para os seus trabalhos. Que artistas estavam naquele tempo mais motivados para colaborar com os arquitectos?
6. Recorda-se do aparecimento daqueles relevos em edifícios de habitação a que Keil do Amaral baptizou como "entalados"? Como é que um artista neo-realista encarava aquelas obras?
7. Além das obras de arte que se colocaram nos grupos escolares, também apareceram relevos e esculturas em mercados municipais. Trabalhou para algum ou recorda-se de algum colega ou amigo trabalhar para algum mercado municipal?
8. No edifício "Franjinhas", no decorrer da realização dos seus projectos de design para o "Sir" decidiu-se prolongar os relevos de Eduardo Nery. Foi por sugestão sua?
9. Que obras suas, de atelier, associa aos desenhos incisos que fez para os Olivais Norte?

Resposta 1
Como é evidente conheci o Arquitecto Manuel Arroyo Barreira, simplesmente ao fim de tantos anos não consigo lembrar-me nem de como o teria conhecido, nem de memória o relembrar fisicamente. A relação deve ter-se estabelecido nas Gerais e o convite para o trabalho veio necessariamente dele, que terá feito a proposta à Câmara Municipal num sistema de relacionamento meramente burocrático. Foi o único trabalho que fiz com este Arquitecto.

O caminho de realização destes trabalhos implicava naturalmente o conhecimento em projecto, primeiro, e em obra depois do local destinado à intervenção, o que neste caso era à partida definido visto tratar-se dos refeitórios, um para as meninas e outro para os meninos, que se juntavam nas aulas, não no recreio. Marcas do tempo!
Realizávamos maquetas numa escala que desse visibilidade e o primeiro a ver era o arquitecto e só depois se entregava na Câmara. O tema era da nossa completa vontade e a maqueta servia exactamente como mediadora do acordo para a realização do trabalho.

A parede escolhida era a de topo da sala, logo era integralmente ocupada com o painel.
Iniciei, talvez um ano antes, o meu trabalho de aprendizagem em cerâmica na fábrica Viuva Lamego, ainda em Palma de Baixo, onde permitiam que os artistas executassem os seus próprios trabalhos. Tive a sorte de ter dois grandes homens da arte a trabalhar lá também, Jorge Barradas e Querubim Lapa e é sobretudo ao segundo que devo a minha entrada na azulejaria. Preparei-me com muito entusiasmo para realizar eu próprio os painéis, o que consegui. Foi o início do meu trabalho em cerâmica.

Os painéis são decorativos e evocam brincadeiras de crianças, nos seus jogos, na leitura, naquilo que era o propósito de animar a superfície e tornar o ambiente da sala agradável e acolhedor. Era louvável esta preocupação de enriquecer os espaços na medida em que correspondia também a uma arquitectura de qualidade e moderna. Havia um esforço de renovação com uma qualidade acrescida.

A realização deste trabalho (1956) que, como disse, marca de algum modo o inicio da minha actividade neste campo, é para mim particularmente importante porque acabou por me abrir outros caminhos de realização.
Em 1959 executo um grande painel para a Fábrica da Petroquímica, no Porto, já demolida, em 1960 a estação Avenida para o Metropolitano de Lisboa e, em 1961, uma tapeçaria para o Gabinete do Reitor da Universidade de Lisboa.

Devo ainda contar que há cerca de dois anos fui alertado particularmente por um funcionário da Câmara meu amigo de que havia obras na Escola de Alto dos Moinhos e alertava-me para a situação dos painéis. O que encontrei nada tem que ver com os propósitos iniciais. Os refeitórios tinham dado lugar a uma espécie de secretarias e para alem dos armários encostados aos painéis, tinham entretanto sido destruídos algumas filas quer para fios eléctricos quer para tubos de água e o empreiteiro preparava-se para resolver o assunto. Voltei a pintar os que precisavam de ser substituídos e lá ficou, na esperança de melhores dias. Vicissitudes que pareciam arredadas das nossas preocupações.

Resposta 2
É difícil arrumar de forma clara a quantidade de ideias que a pergunta propõe. E difícil porque aborda um problema central que se definiu como objectivo nos anos da Geral e se continuou pelos anos fora, oferecendo sempre diferentes hipóteses de trabalho.

Uma ideia a que se procurava dar corpo, parte do pressuposto de que a obra de arquitectura é plural e que a intervenção ou colaboração dos artistas devia ser considerada desde o início do projecto e não no fim sobrar uma parede para um painel.
Como se estas equipas pluridisciplinares tivessem uma capacidade de atingir projectos de maior qualidade e integração, não apenas com a arte, mas com o envolvimento e tratamento da sua localização, da cor, do equipamento... a chave na mão, como então se dizia. As EGAPs apontam esse caminho e conseguem, como já falámos, alguns resultados. Creio que toda esta problemática encontra um tempo próprio da realização, mas nada garante que o que aconteceu ontem seja a solução hoje. A arquitectura ganhou outros propósitos e logicamente basta-se a si mesma. Há como que uma transferência da intervenção para o desenho do próprio edifício, já em si uma peça estética e organicamente completa.

Quando da realização de pavilhões no estrangeiro, exposição do Mundo Português, mais tarde a própria FIL, as lojas e as montras, os hotéis etc. eram motivo de intervenção dos chamados "decoradores", que, não sendo arquitectos, resolviam todos os problemas desde o expositor, à publicidade, aos equipamentos...e bem!
Os " decoradores" tinham formação de tarimba ou tinham cursos de escolas técnicas, nomeadamente o curso da [escola] António Arroio. Independente da formação, que seria curioso aprofundar, eram criadores e muitos deles com actividade paralela nas artes com grande qualidade. Estamos a pensar em Bernardo Marques, Fernando Azevedo, Tomás de Mello, Carlos Botelho, José Espinho etc., que juntamente com arquitectos como Frederico Geoge, Jorge Segurado, Keil do Amaral, Pardal Monteiro etc. constituíam equipas para estas realizações, que estavam na maioria dos casos ligadas ao SNI ou outros organismos do Estado. Foi, no entanto, desta matriz, que alguma coisa foi executada e deu ao regime alguma fachada cultural. Por outro lado não se encontram nesta fase nomes que tivessem integrado as EGAPs. Ao tempo a questão era evidentemente política e resultava do entendimento duma oposição sem cedências ao regime ou duma colaboração que outros entendiam como possível. O que gostaria de realçar é a influência que os "artistas" tiveram e que na geração seguinte, quando o design toma direitos de cidadania, são ainda [aqueles] com formação de pintura ou escultura em Belas

Artes que lhe dão seguimento e apostam noutra modernidade. Daciano Costa, Victor Manaças, Luís Ralha, José Cândido, Jorge Vieira etc. Hoje já encontramos designers formados nas Faculdades de Belas – Artes ou de Arquitectura, em cursos que tiveram o seu início alguns anos após 1974.

O design ocupou um lugar importante na formação da minha geração. Desde a mítica Bauhaus à Escola de Ulm, da intervenção que se lhe atribuía, da generosidade e operatividade de índole democrática , o sentido de serviço integrado na vida humana, os propósitos de futuro de maior beleza para o nosso quotidiano, a colaboração com a fábrica e o comércio, fizeram desta disciplina uma meta de grande importância cívica.
As suas metodologias, que procuravam o caminho mais seguro para saber responder aos problemas, eram também uma arma que consolidava os seus propósitos, assegurando como indispensável o trabalho em equipa e de equipas pluridisciplinares. Estas reuniões em torno de problemas concretos eram na verdade um exercício de actividade inteligente, útil e solidária na solução. Um bom exemplo prático foi o projecto e obra da Fundação Gulbenkian.

Deverá sempre considerar-se de que a decoração é uma intervenção temporal e mais superficial defendendo determinados objectivos de encomenda, mesmo quando recorre a "coisas" de arte. Arte integrada ou projectos como a intencionalidade que acima referi têm outra capacidade e deverão assegurar pela optimização das soluções uma longevidade e um não envelhecimento precoce.

A natureza das intervenções classificáveis nas correntes artísticas pelo género formal, isto é simplificando, figurativo, abstracto ou outras variantes, deverá ser motivo prévio na escolha pelo arquitecto ou equipa de projecto que, de acordo com a natureza do edifício, escolhe pela obra conhecida o artista que mais se aproxime dos objectivos da obra. Será desejável que o artista ou artistas escolhidos integrem não apenas o projecto, como entre si articulem os seus trabalhos.

Resposta 3
O trabalho que pela sua dimensão, pelo envolvimento com que me impliquei, que mais me encantou realizar no seu conjunto foi a estação Sta. Lúcia do metro em Santiago do Chile. Foi uma encomenda do metro de Lisboa para ser oferecido ao metro de Santiago. Quer queiramos quer não, o ser no estrangeiro e esse estrangeiro ser o Chile foi para mim muito importante senão determinante para o arranque do trabalho. A vontade expressa pela Administração Chilena era de que poderia ser uma homenagem a dois homens importantes na história do Chile: Fernão Magalhães e Pedro Valdivia. O primeiro chegou por mar e o segundo por terra a Santiago. Transformei o tema numa narrativa de soldados e marinheiros, introduzindo o sonho da viagem, a viagem, a descoberta de outras terras e a modificação profunda que o continente viveu. Foi aceite através de maquetas que foram aprovadas em Lisboa pela Administração Chilena do Metro numa viagem que fizeram à Europa.

O projecto inicial para quatro painéis foi depois alargado na sequência duma visita que fiz à estação, para as paredes que limitavam o espaço com uma gama de sete tons de azul que criavam um clima propício aos painéis e ao ambiente geral da estação. Posteriormente conseguiu-se mudar a iluminação existente, pintar o tecto que era betão à vista e os corrimãos por uma melhor integração no novo desenho daquele espaço.
Em todo este processo e desde o início tive a colaboração óptima dum arquitecto que o metro do Chile destacou para acompanhar o trabalho.

Os painéis foram pintados por mim em Lisboa na Fábrica Viuva Lamego e seguiram de barco para Santiago.
Foi um trabalho bem começado e bem acabado. Fizeram uma inauguração magnifica, onde esteve presente o Presidente Jorge Sampaio. Conservo as melhores recordações quer do trabalho quer da forma como se desenvolveu.

A colaboração com arquitectos é naturalmente sempre bem-vinda, trata-se de trabalho e referimo-nos a um tempo em que o comércio da arte através das Galerias era praticamente nulo. À parte essa condição havia um clima de colaboração e da sua necessidade que era estimulante, recordo trabalhos de Querubim Lapa, Jorge Vieira, Sá Nogueira, [Júlio] Pomar, Maria Keil, Lagoa Henriques, Espiga Pinto, e muitos outros... Nem sempre se atingiam os objectivos e a experiência também se faz à custa de erros.

Os " entalados " ficavam por cima da porta do edifício e uma fenestração, por vezes num espaço demasiado pequeno o que dava a sensação de não caberem. Há exemplos na área da avenida de Roma. Por vezes a iniciativa era do próprio construtor para valorizar a sua propriedade...

No caso do "Franjinhas" onde lhe disse que tinha feito uma intervenção, fui eu que sugeri e a sugestão já contava com a vontade e o acordo de Eduardo Nery e do Arq. Teotónio Pereira. De algum modo ao completar o painel acentuou-lhe a presença e ao mesmo tempo era um elemento de raíz cultural que acertava muito bem com o edifício.

Os elementos que desenhei para Olivais Norte estavam ligados a formas decorativas que procuravam integrar cabeças de mulher com pássaros, exercícios que vinha tentando também em cerâmica para eventual integração em trabalhos de maior fôlego. Desenhava estes elementos em pratos e objectos de cerâmica, como parte dum percurso necessário.

Conversa com o arquitecto Carlos Antero Ferreira

20 de Junho de 2006
Local – Casa do arquitecto, Monte Estoril
Duração da gravação – 2h26m

Tenho umas perguntas para lhe colocar acerca da sua participação com o escultor António Duarte no projecto do monumento ao Santo António. Era um projecto que transcendia em muito a ideia do monumento tradicional…
(mostra-se a memória descritiva do projecto e algumas fotografias das maquetas e painéis)
Pois, acabou por ficar um monumento convencional: um plinto, uma base, com a estátua de corpo inteiro, e que portanto não tem novidade nenhuma. O que resta da ideia do monumento não tem novidade nenhuma: é um monumento convencional, tradicional, elaborado este desenho a partir do cilindro de revolução recta e do cubo, e depois com o santo lá em cima, o pregador franciscano. Mas a ideia original era mais interessante – e é pena não se ter feito porque realmente era uma grande rotunda – isto era para ser tudo relvado, com blocos de pedra com várias alturas disseminados sobre a relva e com a possibilidade de ser frequentado pelas pessoas, [a] tornarem vivo o monumento. Assim, ficou daqueles monumentos para ser visto de longe e perde-se na praça, não faz mais sentido. Eu julgo que este tipo de monumento tem os dias contados, sabe?
Mas na altura ainda se apostou [num monumento com estas características]
Ainda, e isto em 1972…
Já se podia ter tido mais abertura
Já.
Eu, hoje em dia, penso que esta base deveria ter sido muito mais sóbria, muito mais discreta, porque no fundo, sobretudo os dois cubos, estas duas figuras escuras, brigam – na minha visão do nosso projecto – com a própria estátua, têm um peso muito grande. Hoje seria com certeza muito mais simples.
Também, estaria a dialogar com outros blocos que iriam existir aqui [no chão] da mesma cor…
(comentando imagens)
Pois, não se percebe. Isto é o drama dos monumentos truncados ou assassinados, porque, mau ou bom, o monumento não é que está lá. O monumento é isto que está aqui à nossa frente *(aponta para imagens fornecidas)* e que depois tinha uma vivência humana, tinha crianças, tinha uma bola, tinha balões, tinha o que fosse. Até por exemplo, aproveitando a época dos santos populares que começam com o Santo António, isto podia ser palco para uma vivência urbana que nunca teve, nem terá.
(…)
Mesmo esta placa do Santo António está muito mais pequena do que inicialmente foi, e do que foi projectado. E aquilo passa a ser uma figura de giração de automóveis e não é mais nada. As pessoas não são solicitadas para uma visão calma tranquila destes monumentos.
Não são acessíveis.
Não são acessíveis. Eu até tenho ideia que estava previsto neste projecto o acesso a esta placa por túnel e escada…
Estava, estava, está aqui na vossa memória descritiva. Seria por passagens subterrâneas.
Portanto, chamava as pessoas.
Isso põe-me um problema que eu considero muito importante e que é realmente – no domínio das artes plásticas então, é gravíssimo – a ineficácia de uma lei chamada de direitos de autor. Na arquitectura isso é flagrante, a salvaguarda é letra morta, é letra de decreto e pouco mais do que isso, porque adultera-se, modifica-se, estraga-se a concepção original de muito projecto, de muita ideia, e isto com a maior impunidade. A sociedade não pune quem pratica esses

desmandos… Então, neste caso, a responsabilidade de isto não ter sido feito como foi premiado! A câmara abre um concurso público e manda executar o primeiro prémio, mas só um pedacinho. O próprio encomendante do monumento o trucidou!
Estou a pensar num caso que foi objecto de uma comunicação minha na ANBA e é ali na zona norte daquele relvado que está junto à Torre de Belém, não sei se chegou a ver esse monumento. Era um monumento também de autoria de um arquitecto e de um escultor, comemorativo da 1ª Travessia Aérea do Atlântico.
(*sobre a substituição do monumento à 1ª Travessia Aérea do Atlântico, do escultor Laranjeira Santos*)
(… …)
Eu julgo que é o primeiro monumento que foi feito em Lisboa com o santo pregador, porque os que eu conheço são todos aquela figura tradicional, um pouco lendária, até um pouco romântica, do Santo António, o franciscano com o Menino nos braços. Há um no largo de Santo António, junto da igreja, que é até, salvo o erro, de um escultor que foi meu colega de curso ainda na Escola de Belas Artes de Lisboa, o Domingos Soares Branco.
Sim, sim.
E tenho ideia de um outro Santo António, bastante angelical, bastante menineiro no Panteão Nacional, no interior, e a autoria da escultura é de um antigo e saudoso professor meu, já falecido, Leopoldo de Almeida. Está no Panteão Nacional.
(…)
Porque é que resolveram escolher a imagem de um Santo António pregador e abandonar essa representação?
Não posso responder pelo meu querido colega e amigo e confrade António Duarte, já não me recordo. Conversámos, com certeza e tudo isso, mas já não me recordo. Talvez fosse uma maneira de homenagear o pregador, uma vez que a figura popular já estava bastante radicada na tradição.
E as pessoas aceitaram bem essa mudança iconográfica?
Já não me recordo bem, já lá vão quase quarenta anos… trinta e quatro [anos]. Posso estar errado, mas não tenho ideia de ter havido qualquer reacção negativa.
Como é que foi: na concepção do projecto o arquitecto trabalhou mais? E a escultura ficou mais entregue ao escultor?
Sim, mas ele teve um papel importante também na concepção do plinto. E depois trocámos ideias também, [sobre] como valorizar este espaço urbano, que ainda não era tão mexido como está hoje, com os carros e os autocarros. Era um pouco mais tranquilo.
Porque aquele bairro, como sabe, tem muito poucos espaços públicos de lazer, de estadia. Alvalade nasceu como um bairro social. Ainda lá está, com aquelas ruas com um traçado muito rígido, de artérias cruzadas em perpendiculares sucessivas, os prédios todos à mesma altura. Era uma construção barata, e por isso há muito pouco de respiração, de lazer, de estadia. Muito pouco. E aquela praça tinha, e ainda tem, uma dimensão razoavelmente boa, e então propunha-se realmente uma vivência destes espaços pelas pessoas. Mas é uma pena, não está lá ninguém, ninguém se arrisca a atravessar porque podem ser atropelados. Até se sentiriam mal ali numa placa vazia de gente e de tudo.
(…)
(*comentando fotografias*)
Aqui, a concepção do plinto, são as datas: Lisboa, Coimbra, as estadias, as passagens.
Foi discutido entre vocês?
Olhe, eu já não me recordo. Eu tenho impressão que não, foi uma decisão do escultor António Duarte.
De quem partiu a ideia de participarem no concurso?
Eu já não me recordo. Nós éramos colegas na Escola. Às vezes as coisas acontecem: é uma conversa, é um encontro. Olhe, abriu um concurso, não sei como foi.
Mas eram colegas, eram amigos.

Éramos. Ele era professor de escultura, mais velho, bastante mais velho. Ele tinha vinte anos de diferença, era professor de escultura e eu era professor de arquitectura e éramos colegas ali durante muitos anos. Depois, ele aposentou-se e acabámos por ser colegas e confraternizarmos sempre com muita estima, com muito respeito – e, no meu caso, muita admiração por ele – na Academia de Belas Artes, onde éramos assíduos frequentadores (agora já sou menos). Ele era também um assíduo frequentador. Uma pessoa muito viva, muito curiosa, de uma grande elegância física e mental, falando bem, escrevendo com muito rigor. Era uma pessoa que dava gosto ouvir, muito crítico, muito crítico nas coisas. Quando ele tinha de ser crítico chegava a ser violentamente crítico, mas era muito saudável, essa crítica do António Duarte. Era uma figura que eu recordo, uma pessoa que eu recordo com saudade, naturalmente com muito significado para mim.

Mas, na execução dos projectos, da maqueta, como foi?

Isso foi feito no atelier dele.

Isso foi feito com assistentes, provavelmente.

Havia um escultor assistente dele, não me lembro o nome. Era o assistente do António Duarte até lá na Escola [Superior de Belas Artes]. (…) Pois, isto foi feito até no atelier dele, que já não existe. Já não existe nenhum dos ateliers que existiam em Belém, porque Belém era um centro de ateliers de escultura: era o António Duarte, era o Joaquim Correia, era o Lagoa Henriques, era um outro rapaz também da minha geração, o Hélder Baptista. Até tenho ideia de que o Leopoldo de Almeida também tinha atelier ali. E ainda assisti – assisti e até fotografei – um incêndio que houve e que destruiu os ateliers, não me lembro quando. Mas então isto [a maqueta] foi feito tudo ali.

(…)

(*comentando e tentando identificar fotografias de maquetas e painéis do monumento*)

Fotografias da maqueta do concurso…

Isto é tudo da segunda fase do concurso. Na primeira [fase] apresentavam desenhos e memórias descritivas.

Memória descritiva lembro, desenhos não me lembro. Lembro-me melhor é da maqueta. O que me lembro melhor é da maqueta. Isto seriam desenhos do projecto. Pois, exactamente, desenhos do projecto. Eu não tenho nenhuma recordação desta época. (…) Eu nem me lembro de ter havido exposição dos trabalhos…

Houve, porque eu encontrei também umas cartas da Câmara [Municipal de Lisboa] a perguntar se vocês queriam iluminação [para a exposição] e quanto tempo é que necessitavam para montar o trabalho.

Não me lembro nada disso. Aqui é já o monumento. *(aponta para fotografia da maqueta)*

Deve ter sido a maqueta para o concurso.

Uma maqueta. Isto são fotografias de vários ângulos, mas é uma maqueta.

Lembra-se dos outros trabalhos que [se apresentaram a concurso]?

Não tenho ideia nenhuma. Não me recordo se foram muitos, se foram poucos, não tenho ideia nenhuma.

Foram quatro seleccionados que passaram à segunda fase.

Não tenho ideia nenhuma, nem quem foram os autores, não me lembro. Portanto não pensei mais no Santo António. (*sorriso*)

Houve algum acompanhamento, alguma comissão, além do júri?

Não tenho ideia de ter havido nada.

Porque é que não se seguiu com a sua solução definitiva?

Tinha que ir perguntar à vereação da Câmara em 1972. Só eles é que podem responder. Eu não me recordo. É muito frequente este tipo de decisões, são decisões internas e não há preocupação de informar as pessoas mais interessadas e portanto, ao meu conhecimento nunca chegou o motivo ou a razão porque não foi executado o monumento premiado. Não sei.

Na altura ficou magoado, ou lembra-se de ter ficado abalado com isto?

É natural que me tenha tocado negativamente, porque é aquele problema que eu referi há pouco. É o problema da autoria. Quer dizer, imagine que chegava a uma sinfonia de Beethoven e dizia, não, há aqui cinco compassos que eu não gosto, vou suprimir. E é curioso, porque quando tratamos este problema da autoria assim numa situação de excepção, de excelência, as pessoas dizem, 'Não, isso seria impensável, nunca poderia acontecer…' porque era o Beethoven. Agora, em Portugal, a um jovem arquitecto e a um escultor de meia-idade, embora prestigiado como ele já era, [aconteceu]. A verdade é esta, é que o monumento, o projecto, foi trucidado, foi alterado, foi suprimida uma parte substancial.

E que a mais-valia [do projecto]

Porque um plinto com uma estátua em cima, Lisboa, tem dezenas. Fora [de Lisboa], centenas, ou milhares. Não tem novidade: pode ser uma pessoa a pé, pode ser sentada como o Fernando Pessoa à porta da Brasileira, pode ser a cavalo como o D. José. Existem milhares pelo mundo fora. Agora isto, realmente, isto é que era, e disse muito bem, a mais-valia, para além da qualidade da escultura. De maneira que, por um lado, quase que é bom nesse sentido: é uma valorização da escultura, porque, quando desaparece tudo o mais – o plinto não é uma obra-prima, eu posso dizê-lo, estou em melhor posição para dizer que qualquer outra pessoa – então, o que fica valorizado é a escultura, é obra do escultor, que no fundo é o que contou. O que acaba por contar aqui é a figura do Santo António. Podia estar noutro plinto, podia estar noutro bairro, tudo isto é muito discutível e opinável.

O que é certo é que é uma pena terem cortado o projecto.

É, mas isso acontece. Nas obras de arquitectura, então…

A ideia que a Câmara tinha seria uma ideia muito mais tradicional, a de um grande monumento a pontuar uma grande artéria.

Mas repare, parece haver aqui um contra-senso ou uma contradição porque [foi] a Câmara, através do júri – e salvo o erro, quem presidia ao júri devia ser o presidente da Câmara, mas tenho a impressão que a figura da arte mais prestigiada do júri, eu creio que era o próprio professor Leopoldo de Almeida (…) – e o júri, com a homologação presidencial que concerteza tinha que existir, vai dar o primeiro prémio a algo, que depois destrói. Ou seja, não destrói porque não [chegou a ser feito], mas [premeia] algo que não deixou fazer depois.

Parece que havia na Câmara opiniões contraditórias.

Não se percebe, não se percebe. E eu não tenho ideia de ter sido divulgada alguma coisa relacionada com a alteração do projecto, com a execução apenas do plinto com a estátua, pelo menos não me recordo.

Não se recorda de o terem contactado.

Não, não me recordo. (…)

Lembra-se, na altura havia alguma referência, conhecia outro tipo de intervenções arquitectónicas e escultóricas deste género na Europa?

Modelo não havia, modelo julgo que não. Mas nesta época apareceram na Europa soluções de monumentos urbanos que perspectivavam uma abertura grande em relação ao monumento tradicional, ao monumento figurativo ou sobretudo figurativo. Começavam a aparecer. (…) Eu julgo que contactei com alguns artistas nesta época, mas não a propósito da feitura do monumento. Da minha parte não houve influência. Não sei se da parte do António Duarte terá havido, realmente, alguma influência. Se houve, tenho a impressão que não foi uma coisa muito procurada, muito desejada. Se houve, julgo que foi no sentido de inevitabilidade.

Claro, claro, era o espírito do tempo.

Exacto, mais nesse sentido.

(… …)

Porque o António Duarte fez parte de uma geração de escultores que foi uma geração notável, sabe, notável. Com escultores de muita qualidade e que felizmente trabalharam bastante, sobretudo para encomendas do Estado. Hoje acho que o Estado já não encomenda uma estátua

de ninguém a ninguém, ou será muito raro. (…) Esta época foi, digamos, a idade de ouro da escultura, da escultura figurativa e do retrato.
Desde os anos [19]40 e [19]50.
E até mais tarde. Repare que em [19]50, por exemplo, as estátuas dos escritores que estão na avenida da Liberdade, o Camilo Castelo Branco está um bocadinho à margem da avenida da Liberdade, no início da [avenida] Duque de Loulé e é também do António Duarte. É uma estátua, quanto a mim, muito poderosa, uma escultura muito vigorosa e expressiva, mais do que o Santo António, e é de 1950. O Leopoldo de Almeida também fez estátuas para a avenida da Liberdade, o Barata Feyo também fez… e fizeram, com o Álvaro de Brée e com o Martins Correia, por exemplo, para a Biblioteca Nacional, para os grandes edifícios públicos, etc. Foi uma época de grande escultura.
Havia uma prática de encomendas do Estado.
Justamente, justamente.
E havia alguma legislação específica [para a inclusão de escultura nas obras públicas]?
Eu não conheço. Eu julgo que era uma vontade política, uma vontade de homenagear, de celebrar, de comemorar. Estes monumentos também têm sempre esse aspecto.
E muitas vezes os arquitectos também previam isso no projecto, previam um motivo decorativo, uma escultura…
Olhe, não lhe sei responder. Possivelmente por vezes previam, outras vezes eu julgo que a escultura é um fenómeno apócrifo. É qualquer coisa que aparece depois e que eventualmente até aparece bem e até se harmoniza com o edifício. Foi uma época.
(… …)
A [revista] *Arquitectura*, a *Binário* e a *Arquitectura Portuguesa, Cerâmica e Edificação* seriam as três publicações periódicas mais importantes…
Era, era. Pois, vão sempre acabando, vão-se sempre renovando, com outros títulos e normalmente com outros directores. Mas a [Revista] *Arquitectura* é antiquíssima, começou em 1925 ou assim, com outro nome. Enfim, era outra gente, era outra época.
Eram as principais vias de divulgação?
Não havia mais nada, não havia televisão *(risos)* não havia programas de televisão, os jornais também não dedicavam praticamente nada à arquitectura.
E por exemplo, a Carta de Atenas…
A Carta de Atenas, pois, mas isso ficava tudo no domínio das revistas especializadas, não vinha para a imprensa diária.
Ficava nessas: na *Arquitectura*, na *Binário*…
Pois.
Era por aí que os arquitectos se actualizavam, tinham conhecimento do que havia lá fora…
Tinham conhecimento através do Sindicato Nacional dos Arquitectos que os informava por exemplo dos Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna, os CIAM, [iniciados em] 1928 em *La Sarraz*.
Cá em Portugal acompanhou-se a realização dos congressos?
Em Portugal acompanhou-se sempre e houve representantes nesses congressos, que depois vinham cá e por sua vez divulgavam. Chegou a haver pelo menos um ou dois congressos internacionais em Lisboa, salvo o erro.
Da União Internacional dos Arquitectos.
Exactamente, da UIA.
E iam chegando as informações…
Iam chegando, e as pessoas viajavam, muito menos do que hoje, naturalmente, mas viajavam, informavam-se, contactavam colegas estrangeiros com quem tinham relações. Há um livro meu que talvez lhe interesse consultar, chama-se "Betão Aparente em Portugal". É de 1970. Já é muito antigo…

Já consultei *(sorriso)*. No livro tem muitos exemplos de relevos de artistas plásticos que trabalhavam o betão. Acompanhou a realização desses trabalhos em Portugal? Ou fotografou já depois de estarem prontos?

Destes edifícios mais recentes? Não, não acompanhei. Sabia o que era feito, depois informava-me quando estava concluído e fotografava. A maior parte das fotografias que está naquele livro são minhas. Fotografei e procurava comentários. Em relação ao meu colega, muito distinto, Álvaro Siza Vieira – somos coetâneos, somos da mesma geração e da mesma idade, com um ano de diferença – eu julgo que fui dos primeiros a dar a público algumas obras dele, das primeiras, que estão nesse livro do betão aparente em Portugal. São obras de juventude, obras muito interessantes.

(*sobre o trabalho do arquitecto Antero Ferreira como membro da JNE – 1ª Secção – Ensino Superior*)

Lembra-se de uma Comissão Municipal de Arte e de Arqueologia? Era uma entidade com importância?

(*silêncio*) Havia a Comissão Municipal de Arte e de Arqueologia, pois. (…) Eu acho que no âmbito das autarquias teve [importância] e não foi só em Lisboa, tenho ideia que houve mais comissões. Eu não fiz parte, não tenho ideia, mas julgo que era uma entidade com algum peso.

(… …)

(*sobre a história do prémio Valmor e Municipal de Arquitectura, sobre a actividade do arquitecto Antero Ferreira como membro da comissão do prémio Valmor*)

(… …)

Enquanto aluno, ou depois como professor, lembra-se de uma cadeira que era uma disciplina que era a "Conjugação das Artes"?

Eu fui professor! (*sorriso*) Eu fui professor nestas condições, que importa esclarecer: nós, para sermos professores, tínhamos que fazer um concurso muito difícil, muito moroso, muito complicado e muito lutado – lutado com "u" (*sorriso*) – e não concorríamos a uma cadeira, concorríamos a grupos de cadeiras. Então, a "Conjugação das Três Artes", que era assim que se chamava, fazia parte o primeiro grupo de cadeiras. Do primeiro grupo de cadeiras, que eram, vamos lá ver se eu me recordo: "Composição" (que hoje, nas Escolas de Arquitectura se chama "Projecto", a "Composição", *compor* arquitectura, era outra terminologia, era outra época, vem dos finais do século XIX, etc. das Écoles de Beaux Arts, de Paris, etc.); "Composição", "Teoria e História da Arquitectura", "Conjugação das Três Artes" e falta-me uma. Não me lembro qual era a disciplina que falta. A "Conjugação das Três Artes" fazia parte desse primeiro grupo de cadeiras. Concorríamos ao grupo, o que não quer dizer que fôssemos ensinar aquela cadeira.

(… …)

A [cadeira da]" Conjugação das Três Artes", era dada aos arquitectos, escultores e pintores?

Eu tenho ideia que eram todos.

Todos juntos.

Eu tenho ideia que sim. Os de arquitectura, pintura e escultura, as artes maiores, como se chamava na altura.

(… …)

Tem os programas, recorda-se dos exercícios?

Não sei, não tenho.

A ideia era mesmo por todos a trabalhar em conjunto, [era] mesmo esta ideia da integração das artes…

Eu julgo que isso não aconteceu, que isso não acontecia. Era mais uma preocupação, era mais uma intenção, era mais uma postura cultural (…) A ideia que eu tenho [é a de que] era uma cadeira difícil. Eu considero que era uma cadeira muito difícil de dar, de leccionar. Era complicada, muito complicada, e por vezes fazíamos trabalhos na própria cadeira de Composição que procuravam resolver problemas de conjugação das artes, mas sem o concurso dos artistas, dos outros artistas. Enfim, estas coisas nunca são bem aquilo que se pensa ou aquilo que se gostava que fossem.

(… …)
(*sobre reformas do ensino artístico*)
A reforma de 1957 foi uma reforma profunda?
Foi importante sobretudo porque elevou o nível das artes plásticas em Portugal: passou a ser ensino superior. E passou a ser ensino universitário só muito mais tarde. Só em 1979 é que vai surgir a primeira faculdade, a primeira escola universitária, o que não trouxe, do meu ponto de vista grandes ou nenhuns benefícios, ao contrário do que eu pensava na altura (…) Cheguei a fazer um discurso e a publicar artigos nos jornais glorificando essa circunstância, hoje em dia a minha posição é diferente.
(… …)
[A passagem da Faculdade de Arquitectura para o Campus Universitário da Ajuda] não foi só uma questão geográfica, de localização. Eu julgo que se perdeu o convívio, que havia, realmente, entre os alunos de pintura e escultura e arquitectura, perdeu-se totalmente. E a ascensão ou elevação do ensino superior ao ensino universitário, no caso da arquitectura, acho que não trouxe benefícios e trouxe muitos prejuízos ao curso de arquitectura e já falo aí como professor, mas enfim, isso é outra história… *(sorriso)*
A "Conjugação das Artes" [na prática profissional] não terá resultado do facto de haver essa disciplina [no ensino]?
Em minha opinião, não. Em minha opinião as colaborações, as ligações profissionais, culturais, os vínculos artísticos, até de ideologia artística nasceram, não pela via da cadeira da Conjugação, não pela via da reforma do ensino, mas pelas próprias pessoas, pela sua natureza, pela sua cultura, pelo seu interesse pelas coisas da arte. Isto é a minha opinião.
O facto de se conhecerem, de serem amigos, de partilharem uma série de ideias…
Eu penso que as leis e os decretos e as portarias e os regulamentos, por um lado nunca fizeram génios, e por outro lado, não conseguem ultrapassar a natureza humana. Quando muito, abrem ou entreabrem uma porta para que as relações humanas e as coisas sejam mais abertas, melhores, mas não produzem os efeitos. (*sorriso*)
(… …)
(*sobre regulamentos de construção*)
(… …)
Lembra-se de haver debates sobre a colaboração ente arquitectos e artistas?
Eu julgo que se falava nos escritórios dos arquitectos. (…) E julgo que a Sociedade Nacional de Belas-Artes tomou realmente algumas iniciativas desse tipo (…). E depois fizeram-se grandes exposições de arquitectura – que foi uma inovação, porque não havia – as grandes exposições da Fundação Gulbenkian. Grandes exposições, em que a arquitectura aparece com uma presença importante: grandes painéis, edifícios interessantes, de muita qualidade e tudo isso.
Claro. E isso terá tido alguma influência na produção conjunta, pelo facto de exporem conjuntamente?
Eu julgo que influência teve com certeza, eu acho que sim e que foi saudável. Isso deu origem a conversas, a debates, mesmo que não formais, mas deu origem a encontros, a tertúlias, a debates, a conversas, o que só pode ter sido bom.
E quais eram as vossas referências naqueles anos [19]50, [19]60. Por exemplo, aquela unidade de habitação do Corbusier em Marselha, foi discutida?
Foi muito discutida, foi. Foi realmente muito discutida.
(… …)
Portanto a Portugal chegavam essas notícias, conheciam-se essas, esses projectos e debatiam-se. Não eram debates, digamos, debates institucionais de grande pompa e circunstância, mas nos escritórios de arquitectura, naturalmente, nas escolas, professores, alunos, debatiam essas situações.
(… …)

Eu julgo que hoje em dia [a colaboração entre arquitectos e artistas plásticos] pode acontecer, mas por uma iniciativa própria. Eu julgo que é fruto de uma cultura, naturalmente, mas nascerá mais, talvez, de uma iniciativa pessoal. [Da iniciativa] do arquitecto, ou do escultor, que gostava também de colaborar. E muitas vezes são relações pessoais de amizade ou até de família que ligam as pessoas.

(… …)

E havia assim alguma referência, algum CIAM ou alguma referência teórica que acha que possa também ter motivado esta vontade de colaboração… ou seria uma vez mais a cultura das pessoas, ou o espírito do tempo…

Eu julgo que na arquitectura, realmente, a grande influência veio dos CIAM, mais do que dos congressos da UIA. Porque os CIAM foram congressos muito revolucionários, muito inovadores, muito vigorosos, com personalidades muito preponderantes. Os grandes nomes da arquitectura moderna, da primeira fase da arquitectura moderna, estavam nos CIAM.

E os da UIA, qual era a diferença?

A UIA era uma associação. Os CIAM também, mas eram mais quase uma associação de luta pela arquitectura moderna, que também se chamava contemporânea. Os CIAM foram uma mola muito importante, como foi própria a Carta de Atenas. A Carta de Atenas, que nós hoje podemos criticar por uma certa rigidez formal e de princípios, na altura tinha de ser, sabe porquê? Porque a Carta de Atenas foi editada na época da 2ª Guerra Mundial. Foi editada clandestinamente, com um prefácio muito bem escrito, muito bonito, do Jean Giraudoux. (…) Portanto, talvez tenham sido, pelo menos aqui entre nós, os grandes momentos impulsionadores do movimento da arquitectura moderna, a Carta de Atenas e os CIAM.

E chegavam cá via…

Ou através das próprias personalidades e com ligações a arquitectos portugueses, que eu julgo que eram poucas… ou através sobretudo de uma revista de arquitectura, que era uma revista muito conceituada, muito prestigiada, que se chamava *L'Architecture d'Aujourd'hui*, que confesso que não sei se ainda existe. (…) Não será a mesma, será diferente, naturalmente, mas na altura era muito importante e lia-se avidamente…

Isso é muito importante…

Era, *avidamente*! *(risos)* (…) Da minha própria experiência, julgo que esta revista, a *L'Architecture d'Aujourd'hui* chegou a funcionar quase como um panfleto que vinha de França.

(… …)

E agora, saltando outra vez, para a questão do betão aparente e dos artistas que trabalhavam com o betão aparente, como é que era?

É carpintaria. É fundamentalmente carpintaria. Começa por ser uma concepção plástica e depois a execução é carpintaria.

E eram os carpinteiros que faziam…

Tinham os desenhos dos artistas e executavam. Porquê? Porque [o suporte] era betão que era moldado normalmente, não [só] para o motivo plástico. Era moldado – todo o betão é moldado – e, portanto, os artistas plásticos concebiam, desenhavam, e depois isso era transformado por alguém – ou eles próprios faziam – com as dimensões, com as cotas, e na obra moldava-se.

Era uma espécie de caixa de madeira…

Era uma caixa de madeira com os vários planos, com os desenhos. Fizeram-se coisas lindíssimas em betão moldado, sobretudo em Inglaterra.

Pois, eu ia perguntar-lhe de onde viriam estas influências…

Sobretudo da Inglaterra. Eles adquiriram um estádio muito avançado na evolução das técnicas do betão, do betão moldado, do betão aparente e portanto, eram os artistas que desenhavam, concebiam, e depois executava-se.

E isso começou mais ou menos na década de [19]60

Eu julgo que mais tarde. Há umas esculturas – isso vem no meu livro, é um baixo-relevo do João Fragoso – mas foram fenómenos muito isolados, singulares. O betão a aparecer já como material plástico, já ligado às artes plásticas, mais tarde. Eu julgo que é para os anos [19]70. Em todo o caso, a maior parte dos escultores da geração do António Duarte, eu tenho ideia que não fizeram coisas em betão. Eles iam mais para a estatuária de pedra, de bronze.
(…)
E é um fascínio, de facto, como o cimento é um material que permite…
…tudo o que quiser, faz tudo o que quiser, porque repare, o betão, é um material com algumas características especiais. Mas adquire a forma que nós quisermos, a forma do molde, é preciso é saber depois desmoldar, dosear os componentes do betão, dosear a água da mistura, utilizar ou não, por exemplo, um descofrante para desmoldar mais facilmente, o problema dos tempos de presa superficial e não superficial… é toda uma ciência!
(… …)
(*sobre escolas P3 com betão aparente*)
Havia uma comissão, salvo o erro, das Construções Escolares[4] e nessa época construíram-se muitas escolas com betão aparente. Com uma arquitectura muito estruturalista, com betão aparente nos pilares e nas vigas (…) e havia uns fontanáriozinhos, assim *(descrevendo gestualmente a forma dos fontanários)* que nasciam do chão, como se fosse um pequeno pilar, tudo em betão aparente, moldado com desenhos esculpidos, era uma preciosidade!
E quem é que fazia? Era um escultor?
Ou o próprio arquitecto, os arquitectos também [faziam desenhos para os relevos dos fontanários].
(… …)
A revista *L'Architecture d'Aujourd'hui…*
Eu julgo que era aquela que influenciou mais, que teve mais leitores, eu acho que sim, eu acho que sim.
A que era "avidamente lida"… *(risos)*
Eu acho que sim… *(risos)*
(…)
Muito obrigada.

[4] JCETS – Junta das Construções para o Ensino Técnico e Secundário

Conversa com o arquitecto Nuno Teotónio Pereira [versão corrigida e anotada pelo próprio]

6 de Dezembro de 2006
Local – Atelier do arquitecto na Rua da Alegria.
Duração da gravação – 1h36m

(*Fala-se sobre a legislação relativa à inclusão de obras de arte em edifícios da cidade de Lisboa e mostram-se fotografias com os edifícios de Olivais Norte – torres e bandas – projectados pelo arquitecto em equipa com o arquitecto António Pinto de Freitas e Nuno Portas (colaborador*)

Era o arquitecto que indicava os artistas?
Sim, sim. Ou pessoalmente, ou então colegas que trabalharam comigo aqui no atelier e trabalhavam nos projectos, também davam sugestões, etc. Isso aconteceu muito. Quase todos os artistas eram na altura muito novos e… até não os conhecia bem, mas conhecia pessoalmente colegas mais jovens que eu, que trabalhavam aqui, no atelier, e sugeriram convites a esses artistas mais novos.
Mais novos.
Sim, sim.
E essa verba que era destinada às obras de arte, estava incluída [no custo total da obra]? Vocês, os arquitectos, podiam, do dinheiro que tinham previsto para cada projecto convidar artistas?
Desde as primeiras obras sempre tive muito gosto que estivessem inseridas obras de arte de escultura, pintura ou outras. No entanto, nos anos 50 a câmara municipal de Lisboa tornou obrigatória a presença de obras de arte nos edifícios a serem construídos, mesmo que de carácter particular. Tal facto, muito facilitou a aceitação pelos construtores dos meus desejos nesse sentido.
Era o presidente da Câmara que escolhia os arquitectos? Provavelmente, aconselhado por alguém…
Não, era uma instituição que havia na Câmara, que trabalhou muito bem. Aliás, ainda existe hoje, com outro nome; que era o Gabinete Técnico de Habitação da Câmara de Lisboa (…) Trabalhou muito bem, com pessoas muito competentes, engenheiros e arquitectos. E então eram eles que escolhiam, e distribuíam os projectos por vários arquitectos.
A produção de habitação da Câmara anterior era muito daquele estilo ruralista, por exemplo, do bairro da Encarnação.
Foi, foi (…) Mas esses bairros não foram realizações da Câmara.
Eram do Ministério das Obras Públicas.
Eram. Era o regime das chamadas Casas Económicas. E eram do Ministério das Obras Públicas, do Estado. Isso, eram aquelas espécies de aldeias. Estes, dos Olivais – Olivais Norte e Sul – e Chelas, é que já foram iniciativas da Câmara Municipal de Lisboa, através daquele gabinete. E, então, faziam tudo: mediam os terrenos, mandavam fazer planos de urbanização, planos de urbanização completos, divididos em lotes, em várias tipologias. Em bandas, torres, blocos, etc. e depois distribuíam por vários arquitectos para fazerem os projectos.
E depois, os projectos eram avaliados por este mesmo gabinete?
Eram avaliados por esse mesmo gabinete, exactamente.
E, por exemplo, as obras de arte, ou a inclusão de obras de arte, também era avaliada por este mesmo gabinete?
Davam total confiança aos arquitectos.
(…)

(*leitura de excertos do caderno de encargos: 'Faz parte da empreitada o assentamento dos motivos decorativos…*)
Não sei se [os valores a pagar pelos referidos motivos decorativos] eram fixos ou não, era capaz de ser… Olhe, agora lembrei-me de uma coisa interessante, onde há muitas esculturas dessas, nas fachadas, é nos prédios da Avenida de Roma, já reparou?
Já reparei, já reparei.
E já viu aquelas as chamadas mulheres "entaladas"…
Os "entalados", a expressão do arquitecto Keil do Amaral. Conheço bem, inclusivamente entrevistei já pelo menos um escultor que os fazia!
Quem era?
Era o escultor Soares Branco.
Ele fez também desses "entalados"…
(… …)
Sobre o Bloco das Águas Livres, eu tenho aqui algumas perguntas…
A legislação que regulava esta inclusão de obras de arte em edifícios seria uma disposição municipal?
(…) No Bloco das Águas Livres ainda não havia [essa legislação].
Ah, ainda não havia, então é posterior?
É, deve ser posterior.
Essa legislação aplicava-se aos edifícios públicos?
Edifícios de habitação.
Também de habitação…
Sim, *sobretudo* de habitação. Aquela grande maioria do que se construía era em prédios de habitação, aqueles prédios de andares…
Mas, por exemplo, os mercados, as escolas primárias…
Não, isso não tenho a certeza. Não sei se era para todos os edifícios.
(… …)
Houve muitos artistas que trabalhavam para escolas e mercados mas, se calhar, não era ao abrigo dessa disposição.
Possivelmente.
(… …)
Porque nem todos têm [obras de arte, motivos decorativos]. Mesmo nos Olivais, por exemplo.
Nem todos têm. (… …) Talvez nos Olivais não tenham todos porque talvez não se aplicasse à habitação social, talvez não fosse obrigatório à habitação social. Agora nos chamados prédios de rendimento que são, por exemplo, os da avenida de Roma dessa época, nos prédios de rendimento eu sei que era obrigatório. Era obrigatório numa certa época.
(… …)
(*retomando o caso específico de Olivais Norte*)
O financiamento destas obras de arte terá sido o mesmo da construção? Quem financiou as obras de arte foi o mesmo [responsável] pela construção dos edifícios?
Exactamente. Tínhamos que incluir essas coisas de arte.
E os artistas, então, foram escolhidos…
Pelos arquitectos.
E, como já me disse, alguns ainda os conhecia mal, eram jovens artistas na altura.
Exactamente.
Como é que era? Havia as obras, o conhecimento das obras deles antes…
Era o conhecimento das obras deles. Alguns, eu próprio já conhecia e outros, como disse, foram jovens arquitectos que trabalhavam aqui comigo que sugeriam.
E recorda-se de que informação dava aos artistas para eles conceberem as obras? Um plano… iam ao local?

Isso aí era muito claro. Nós oferecíamos uma parede. Dizíamos 'Olha, tens aqui esta parede, e agora faz o que tu quiseres'.
E confiava plenamente no artista?
Sim, sim. Plenamente.
E os artistas, de modo geral, aceitavam a proposta. Isso normalmente ninguém rejeitava.
Sim, sim.
E os artistas mostravam-lhe, por exemplo, desenhos prévios… (*imitando voz do artista*) 'Eu estou a pensar fazer isto, o que é que acha?' Acompanhava mais ou menos [o trabalho dos artistas]?
Em geral, mostravam os estudos, sim.
E quanto tempo é que isso levava?
O tempo que fosse necessário e que não excedia alguns meses.
(… …)
Quando desenhou, quando fez os desenhos, quando pensou e concebeu o edifício, pensou logo na inclusão de uma obra de arte?
Claro, claro.
Mas em que altura do processo é que escolhia os artistas?
Era na altura em que ia começar a obra.
E os grupos, os artistas, conheciam-se entre si?
Ah, nem sempre, nem sempre. Muitas vezes conheciam-se, claro. Mas não, nem sempre. Não era obrigatório. Por exemplo, este João Segurado era mais velho do que a maioria dos outros. Alguns, muitos deles, eram ou tinham sido colegas nas Belas Artes (…).
Ficou com algum registo, desenhos ou esboços destes trabalhos?
Não fiquei, não. Eles, às vezes mostravam, outras vezes não mostravam, mas não ficava…
E isto não era submetido a nenhuma avaliação da Câmara?
Não era, não. Nenhuma avaliação.
(… …)
Eu tenho procurado estes estudos nos arquivos da Câmara, mas como eram coisas muito pequenas, se calhar não estão. Talvez no espólio dos artistas?
Sim, nos espólios dos artistas podem existir estudos.
Os artistas trabalharam em conjunto? Sabe se se reuniram alguma vez?
Não, até porque as obras de arte em cada edifício eram poucas e em locais separados.
Deu alguma sugestão aos artistas ou deixou-os livremente?
Não, não. Não dava sugestão nenhuma, nem com respeito a materiais, nem nada.
Eles tinham o limite deles e faziam o que entendiam?
Indicava a parede ou o local. E nestas torres dos Olivais Norte há uma coisa muito interessante, não sei se reparou… (*mostram-se fotografias dos edifícios*). Em geral eles faziam variações sobre o mesmo tema, não é? Eram variações de um tema, mas nestas torres dos Olivais Norte é muito interessante, porque [a intervenção] é na parede que fica em frente da porta do elevador. E os elevadores só tinham aquelas portas em grelhas (…). De maneira que, à medida que se ia subindo, as pessoas que iam no elevador viam as imagens, e portanto eles jogavam muito com isso, como se fosse um filme. Imaginaram uma espécie de filme com a mesma figura, que se ia transformando de forma diferente por ali acima. Depois, muitas vezes, em muitos casos, infelizmente essas portas já foram substituídas por portas opacas e já não se vêem esses efeitos, mas alguns edifícios ainda têm.
(… …)
Acompanhou a execução de algum destes painéis, a colocação no local (…)?
Sim, porque foi durante a obra. Eu ia visitar a obra, ter reuniões de obra, para as acompanhar.
(… …)
Havia algum constrangimento… isto [a integração de obras de arte] era contrariado ou era bem aceite pelo Gabinete Técnico de Habitação?
Ah, sim. Era muito bem aceite pelo gabinete.

Era muito incentivado.
Sim, sim. E sabe que estes espaços, nas torres e nas bandas, eram espaços para os moradores conviverem entre si. Isso depois acabou, porque esses prédios eram para realojar pessoas que viviam em bairros de lata muito degradados, casas muito degradadas, e tinham grandes relações de vizinhança. Eram famílias pobres que tinham que se ajudar umas às outras. Tinham amizades ali no próprio bairro e conviviam muito. E, então, nós criámos esses espaços para haver esse convívio. E depois acabou, com as novas gerações isso acabou. As pessoas já são classe média, não é? E portanto… estes patamares das torres e aquele banco para as pessoas conversarem (…) ninguém mais se juntou aí.
(… …)
(*mostram-se excertos das memórias descritivas dos projectos de arquitectura*)

'A organização do terreno contíguo às habitações, não só no que respeita a arruamentos e ajardinamento, como na concepção e escolha do material de equipamento urbano, deverão ser objecto de um criterioso estudo, na medida em que irão influir, de maneira nítida, na criação dum bem determinado espaço exterior que dará a nota de qualidade do habitat local. Estes fogos foram projectados na intenção de proporcionarem uma ligação fácil, convidativa, com os elementos exteriores (… …) Se as habitações se abrem para um ambiente defeituoso ou pouco significativo para a vida dos seus habitantes, então poderá dizer-se que falharam as intenções do projecto'[5].

Sim, senhora, muito bem. (*silêncios*). Isto é importante. (…) porque nós na altura tínhamos uma sensação muito viva de que as necessidades de habitação não se satisfaziam apenas no edifício. A envolvente também era importante para criar um ambiente favorável e agradável.
Claro, claro. E isto deixa entender, pelo que percebi, que o projecto de arquitectura encaminhava todo o resto, o desenvolvimento do processo para o tratamento do espaço exterior.
Mas depois [esse tratamento] já [os arquitectos] não controlavam…
Esse trabalho competia aos arquitectos paisagistas, com quem colaborávamos.
(…) E esta questão dos espaços de transição… que valorizaram tanto, entre o interior e o exterior, é que a mim me interessa, porque já é um espaço público. É para os moradores, mas também para as pessoas que passam na rua.
Exacto.
Qual era o papel que a arte teria?
Era a dignificação do espaço, em primeiro lugar. Era uma forma de dar dignidade àquele espaço. Não ser um simples abrigo, ter um significado mais nobre.
E [o facto de as obras de arte] serem diferentes por cada grupo de blocos, de alguma maneira conferia, àquele grupo de pessoas…
Uma identidade. É porque, exactamente, os edifícios são tão repetitivos, não é? Os projectos repetem-se, e então a obra de arte dava uma identidade própria a cada conjunto. Exactamente, isso era muito importante. Daí o facto de nós convidarmos sempre artistas diferentes. Não era o mesmo que fazia vários, eram artistas diferentes.
Cada artista ficava com um grupo, como depois nas torres, cada um ficava com uma torre.
Exactamente.
Não sabe se os artistas desenvolveram laços [de amizade ou conhecimento] com as pessoas…
Não, porque na altura da obra ainda não eram conhecidos os futuros habitantes.
Quando as obras foram feitas os prédios ainda não estavam habitados.
Exactamente. Portanto, isso é um problema que existe na construção, neste tipo de habitação, em que não se sabe quem é que vão ser os moradores.

[5] *Memória Descritiva e Justificativa do projecto de arquitectura*, Julho de 1959, em Processo de Obra nº37506 [Rua General Silva Freire, nº47]

Esta vontade de humanizar o espaço, de criar estes espaços de transição, seria uma maneira de contrariar uma visão mais funcionalista, mais de habitação social em massa? Um espaço de transição era um extra, um extra nos programas de habitação…

Sim, sim, era. Nós pretendíamos sobretudo com estes elementos independentes, a que hoje chamamos *satélites* – era o satélite de cada prédio, não é? – favorecer e criar esse espaço de convívio e, ao mesmo tempo, dar-lhe dignidade. Não ser um simples abrigo, não ser uma simples cobertura.

O [arquitecto] Nuno Portas refere que a noção de espaços de transição semi-abertos tinha sido introduzida por Pedro Vieira de Almeida[6]…

Sim, sim.

… [e que se interessavam particularmente por essa transição] entre os interiores e os exteriores, e quando possível, queriam fazer falar o espaço público, conformando ruas, pátios ou largos… (*silêncio*)

Bom, é que, por exemplo, os Olivais – Olivais Norte e Sul – são feitos segundo os princípios da Carta de Atenas, que eram os edifícios semeados no verde. Uma área verde, grande, e os edifícios eram plantados ali e sem obedecerem ao traçado das ruas.

(… …)

Eu acho muito engraçada esta frase: 'espaços mais ou menos verdes e residuais a que dificilmente se poderia pôr um nome'.

Sim, sim.

Realmente, aquela área verde, aquele espaço árido – não é árido, é arborizado, é verde e é muito agradável.

E eu penso que estão muito bem conservados.

Sim, e é muito bonito. Agora, realmente, é um espaço a que dificilmente se pode pôr um nome e dificilmente as pessoas se apropriam de uma coisa a que não se pode pôr um nome.

Exactamente.

E este 'fazer falar o espaço público'? O espaço público *fala*? Este seria um exemplo do espaço público *falante*?

Sim, exactamente. Era estabelecer uma relação com as pessoas.

Como que a dizer 'venham cá para fora'?

Estabelecer uma relação, pois. É uma expressão interessante, essa.

(… …)

(*comentado fotografias dos satélites dos edifícios em banda de Olivais Norte*)

Nas bandas dos Olivais Norte as arrecadações estão por detrás. Isto são os espaços de convívio, os alpendres. Se quer dar um nome este espaço é um alpendre. É um espaço alpendrado e de convívio. Isto entra em diálogo com a porta do prédio. A porta do prédio está aqui, não é? (*indica na fotografia apresentada*)

E estende aquele espaço da casa para a rua…

Exactamente.

Houve alguma influência, alguma coisa que tenha conhecido antes, nas viagens que fez, para a realização deste projecto? Recorda-se de ter visto alguma coisa assim, com obras de arte? Alguma coisa no exterior, no estrangeiro?

Isso não me lembro, confesso. Não, não.

Era uma solução que era adaptada ao problema específico que se vos colocava?

Olhe, isto tudo começou no bloco das Águas Livres. Foi a primeira obra. Quer dizer, sim, foi a primeira obra de habitação com obras de arte. E, então, o que é que aconteceu? Aconteceram várias coisas. Primeiro, é que o edifício das Águas Livres é um edifício de prestígio, como se diria agora. De prestígio, enfim, com rendas altas para a classe mais alta, etc. E, portanto

[6] Testemunho de Nuno Portas em Ana Tostões (coord.) [2004], *Atelier Nuno Teotónio Pereira – Arquitectura e cidadania*, Quimera Editores, Lisboa [Obra publicada por ocasião da exposição patente no Centro Cultural de Belém, Lisboa, de 26 de junho a 31 de Outubro de 2004]

calhava muito bem fazer ali obras de arte, mas isso, também, porque nós tínhamos sido colegas de artistas na nossa formação académica. A escola de Belas Artes tinha [cursos de] arquitectura, pintura e escultura, e portanto, nós éramos amigos, tínhamos estes colegas artistas, e então tínhamos essa facilidade de contacto. Gostávamos de ter a colaboração deles no nosso trabalho. E então foi uma obra inaugural para esse efeito, a das Águas Livres, e eu fiquei sempre muito agarrado àquela ideia de não dispensar as obras de artistas na arquitectura.
Na altura ainda não havia a tal legislação [relativamente à inclusão de obras de arte em edifícios]…
Nas Águas Livres, ainda não havia. Foi espontâneo, foi voluntário…e também de aproveitar, por ser um edifício caro.
Houve algum controlo? No caso das Águas Livres, os artistas, uma vez mais, apresentaram estudos? Trabalharam mais em conjunto do que nos Olivais Norte?
Aí, houve uma participação muito importante dum amigo que tinha feito o curso de pintura e depois fez o curso de arquitectura, de maneira que era artista e arquitecto ao mesmo tempo (*sorriso*), que foi o Frederico George. O Frederico George é que orientava mais isto, mas as escolhas eram nossas, eram minhas e do arquitecto [Bartolomeu] Costa Cabral.
E, aí, como houve mais tempo, provavelmente, para desenvolver o projecto os artistas terão trabalhado mais em conjunto com os arquitectos, e entre si?
Sim, sim.
Terá havido uma melhor articulação?
Sim, sim. Aí, houve articulação.
E houve também desenhos prévios? Que elementos é que eram fornecidos aos artistas? Era, também, uma parede, um fundo de uma escada?
Sim, sim. Era muito isso. Fazíamos muita confiança, trabalha-se à vontade.
E portanto, o edifício já estava em fase de acabamento e eles iam lá e viam o espaço 'Ah, vou fazer isto…' (*imitando voz de artista*), ou davam [a proposta do espaço para a intervenção] ainda em desenho para irem pensando?
Era ainda em desenho, sim, em desenho.
E recorda-se de fazerem memórias descritivas, desenhos?
Não, acho que não.
E não houve, então, nenhuma avaliação externa, da Câmara [Municipal de Lisboa]?
Não houve julgamento nenhum, não.
Houve um maior orçamento, com certeza, para as obras de arte, mesmo para materiais…
Sim, sim.
Portanto, foi uma encomenda da Companhia de Seguros Fidelidade. Os encomendadores, os clientes, viram as obras de arte? Sabiam que o edifício ia ter obras de arte?
Sim, a certa altura eu indiquei isso e tal, mas depois não mostrei desenhos.
Nada…
Não mostrava, não.
Engraçado, era uma cadeia. Confiavam no arquitecto, o arquitecto confiava nos artistas.
Exactamente.
(…)
Em relação às habitações e ao trabalho que desenvolveu na Federação das Caixas de Previdência, aí não havia lugar a obras de arte, ou havia?
Não havia, não.
Portanto, esta ligação entre habitação e obras de arte…
Foi só em Lisboa e nesses casos, porque havia essa obrigação legal durante aquele tempo.
(…)
E não sabe quem é que esteve por detrás dessa…
Dessa deliberação da Câmara de Lisboa, não. Não sei.

Teria sido quem? Algum arquitecto que lá trabalhasse? Às vezes basta uma pessoa que tenha uma maneira diferente de ver as coisas…
É, é. Olhe, era interessante saber quem é que teve a ideia, mas não sei.
(… …)
(*fala-se sobre o edifício Franjinhas, com várias intervenções de Eduardo Nery*)
Eram diferentes as suas preocupações quando projectava um edifício de habitação, ou um edifício de comércio e serviços como o Franjinhas?
Não. Houve sempre muita liberdade no que respeita ao carácter funcional do edifício.
(… …)
Retomando os Olivais Norte, aquela noção de espaço de transição semi-aberto que, segundo Nuno Portas foi introduzido por Pedro Vieira de Almeida, era debatida? Houve alguma publicação vossa, ou algum texto em que se enunciasse essa preocupação? Ou era mais na prática arquitectónica?
Era na prática, era na prática.
A realização das torres de Olivais Norte foi quase contemporânea, da das bandas. Construíram-se sensivelmente ao mesmo tempo.
Foram ao mesmo tempo, foram.
Os artistas também foram escolhidos da mesma maneira?
Claro, claro.
Porque é que numa das propostas as obras de arte estão cá fora, no espaço da rua e, noutra as obras de arte estão dentro dos edifícios? Recorda-se se houve alguma razão particular para isso?
Bom, é porque aqui nas torres (…) esses espaços de convívio foram pensados nos patamares, nos patamares de entrada. Foi aí que se fez uns patamares muito amplos, com amplas janelas para ver a vista, etc. espaços agradáveis…
Com o banquinho…
Sim, exactamente. Aí, essa função de convívio entre os vizinhos foi atribuída aos patamares. E depois havia outros projectos que nós fizemos para Olivais Sul – não foi Olivais Norte, foi em Olivais Sul – em que os espaços de convívio foram atribuídos às galerias. São umas bandas de tectos compridos e que têm umas galerias de acesso e aí até tem uns alargamentos para terem mais espaço de convívio, essas galerias.
E depois, em Olivais Sul, não têm [obras de arte]…
Não têm [obras de arte]. Aí, dá impressão que essa determinação já tinha acabado. Os Olivais Sul foram mais tarde que os Olivais Norte e, aí, de facto, não aparecem obras de arte. Eu não me lembro porquê, se calhar já tinha acabado essa obrigação ou então caiu no esquecimento. Eu penso que ela nunca terá sido revogada e deve ter caído no esquecimento. (*sorriso*)
Mas, nos Olivais Sul, há uma zona, há um espaço público à frente [dos edifícios], que tinha umas intervenções muito especiais. Penso que é um espaço lúdico, que tem dois grandes cilindros com escadas, espaços de jogos.
Não é um projecto nosso.
Terá sido feito, se calhar, pelas equipas que desenhavam o espaço público.
Pois, pois.
Mas recorda-se disso? Parece um parque infantil…e disseram-me que, em tempos, aquilo teve uns baloiços.
Não estou lembrado.
Então não foi desenho vosso?
Não, não foi.
Vocês só desenharam a arquitectura e não tiveram contacto com as equipas que tratavam o espaço público.
Não.
(… …)
(*comparando fotografias dos edifícios em torre e em banda nos Olivais Norte*)

Então aqui [nas torres] há uma transposição em altura [dos espaços de convívio]…
Pois.
Houve limitações de material? Os artistas, aqui [nas torres], trabalharam essencialmente em betão, não é?
Sim, essencialmente.
Houve alguma indicação por parte dos arquitectos para [trabalharem nesse sentido]?
Não. Havia essa parede em betão e foram eles que se lembraram (… …) Se calhar terá havido essa indicação, sim, aproveitando o facto de existir ali uma parede em betão. E isto é muito interessante (*apontando para os relevos no exterior do edifício*), isto é do próprio arquitecto Nuno Portas.
Pois, pois, exactamente. Recorda-se porquê?
Ele participou no projecto. Era colaborador e então fez isto, é muito interessante.
Acompanhou a feitura destes [relevos]. Lembra-se destas cofragens?
Não, não (*suspiro*). Acompanhámos, mas sempre muito à pressa. Nós tínhamos sempre muito que fazer, muitas coisas a que atender, havia problemas nas obras a resolver e etc.
Claro, mais importantes
Não digo mais importantes, mas que precisavam de se encontrar soluções.
Precisavam de um acompanhamento vosso mais directo. Isto era uma coisa que [não requeria tanta atenção da parte dos arquitectos]…
De maneira que a gente fazia confiança, enfim.
Isto era [feito com] um molde de madeira, não é? (*apontando para foto*)
Sim, sim, era. Cofragem de madeira.
Cofragem de madeira, e era um carpinteiro, provavelmente, que fazia?
Exactamente. Eram uns carpinteiros especializados.
Não se recorda de nenhum carpinteiro em particular?
Não, não.
Estas obras [das torres] acabam por ter muito mais uniformidade formal, não é? Uma solução muito mais uniforme [relativamente às das bandas]
É curioso que esta é uma das poucas obras do Jorge Vieira que não é…
… que não é figurativa.
Que não é figurativa, exactamente. É geométrica e é uma excepção no trabalho dele.
E depois, mesmo esta questão de aproveitar a mesma cofragem para repetir [elementos]. Alguns deles repetem o mesmo painel…
Sim, com alterações.
Com alterações…
Sim, sim. Nunca são iguais, de andar para andar nunca são iguais. Repare, é a mesma forma que se desdobra, que se multiplica, que se altera, não é? Repare que são sempre diferentes, é aquela ideia do filme.
(… …)
E de modo geral, esta situação é análoga à anterior [das bandas]. Não houve desenhos, não guardou desenhos de artistas, memórias descritivas.
Não guardei, não.
(… …)
E aqui, não se recorda se os artistas trabalharam em conjunto?
Não, não. Não trabalharam em conjunto, cada um ia para o seu atelier.
Houve inaugurações?
Não, não houve inaugurações. Não havia inaugurações (*risos*).
E, uma vez mais, não acompanhou as reacções dos moradores dos edifícios quando foram para lá?
Não, não. Não acompanhei.

Esta vontade de incluir obras de arte em edifícios de alojamento social, correspondia a uma convicção ética…
Sim, sim, exactamente.
Acreditava que a arte contribuía, de alguma maneira, para melhorar a vida das pessoas?
Exactamente, para dignificar.
E depois, porque é que será que se deixou de integrar [obras de arte]?
Confesso que não me lembro, nos Olivais Sul, de facto, não há (*sorriso*). Não me lembro porquê. Não sei se a Câmara terá dito que não era preciso. Não sei, não me lembro.
De um modo geral, a Câmara aceitava bem esta inclusão de obras de arte?
Nessa altura era mesmo obrigatório (*silêncio*). Foi essa postura da Câmara que levou que nós conseguíssemos pôr isso na habitação social. Nós dizíamos 'Se é obrigatória, é porque ela obriga, portanto a habitação social não pode ficar isenta disso'. Eu lembro-me que nós usámos esse argumento.
Noutros projectos seus em que há introdução de obras de arte, por exemplo, na arquitectura religiosa. Aí também convidava muitas vezes artistas. Como é que era? O que é que esperava dos artistas numa igreja? A atitude era a mesma para com os artistas? Era exactamente o mesmo processo?
(*silêncio*) Aí, em geral, era… conhece a Igreja de Águas?
Nunca fui. Conheço o Sagrado Coração…
Agora, há uma excepção curiosa aqui, muito interessante, que é a Igreja do Coração de Jesus, em que não houve colaboração de artistas. Porque aí o Nuno Portas já era um arquitecto, trabalhava comigo e era uma personalidade muito forte. E, então, a certa altura disse: 'Não, nós aqui não precisamos de artistas. Nós é que fazemos as obras de arte, não é preciso artistas' (*simulando a voz de Nuno Portas*). E eu aceitei isso e então ele desenhou, por exemplo, aqueles candeeiros. (…) Depois, aquele órgão, por exemplo, fui eu que desenhei. Enviaram-me indicações de Inglaterra, onde foi fabricado o órgão. E aquela parede do fundo também fui eu que desenhei, aqueles vazios … depois, utilizámos imagens antigas, porque esta igreja foi construída por causa da demolição de uma outra, mais antiga, que havia aqui perto, uma igreja da época do Marquês de Pombal e que foi demolida para se vender o terreno e financiar esta igreja nova. A outra era uma igreja pequena e queria-se uma igreja nova, maior. E então aproveitámos imagens da igreja antiga e até azulejos. Há uns azulejos no exterior e em baixo, na capela mortuária, que vieram da igreja antiga. Lembro-me de o Nuno Portas ter tido uma posição muito afirmativa nesse sentido. 'Não, não precisamos de artistas agora, não vale a pena'. (*imitando voz de Nuno Portas, risos*).
Ele não estava, então, tão convicto do papel dos artistas…
Não estava tão convicto, não (*risos*).
(… …)
Conhece a igreja de Almada? Tens uns relevos muito bonitos.
Sim, sim. Porque é que será que o Nuno Portas não queria [a participação dos artistas]?
Ele queria afirmar-se a ele próprio [como arquitecto].
Sim, também era uma altura em que os arquitectos desenhavam tudo… desde o puxador da janela até ao pormenor de iluminação. Realmente, era a obra de arte total nas mãos de uma pessoa, e são atitudes bem diferentes, colaborar com outros – artistas ou depois com designers – ou então desenhar tudo.
Depois, no plano do Restelo, também não havia [obras de arte]. Não previram a inclusão de obras de arte no espaço público?
Aí já se tinha ultrapassado essa fase. Aquilo correspondeu a uma fase muito marcante na minha arquitectura que era uma coisa, um lema que havia na altura, que era a "Integração das Três Artes" e eu era um entusiasta dessa integração.
Que outros entusiastas havia, recorda-se? Era um grupo de pessoas alargado?

Não sei, não me lembro. Nós não trabalhávamos muito em conjunto, os arquitectos, cada um trabalhava no seu atelier, etc. mas posso citar um caso, por exemplo, de um arquitecto que me esteve muito próximo, até chegámos a ter um atelier em conjunto, ali na Rua da Alegria, mas mais acima. Mais acima, onde está o Manuel Tainha, na altura do SAAL e ficou lá. Éramos vários, o mais velho era o Chorão Ramalho. O Chorão Ramalho, a obra dele também era muito marcada por isso.

(… …)

Eu gostava muito de perceber porque é este momento da integração das artes se desvaneceu…

Bom, estas utopias, estes ideais na história da arte são, em geral, passageiros. Marcam certos momentos, certas fases.

Quando é que acha que desapareceu esta [prática]?

Ah, isso não me lembro.

Nos anos 60, ainda havia muita colaboração?

Ainda havia, nos anos 60 ainda havia.

(… …)

Quando é que será que as pessoas abandonaram estas ideias?

Foi a pouco e pouco.

Havia muitas críticas em relação à "Integração das artes", por exemplo, na Revista Arquitectura…

Ah, havia, havia.

Que cada obra de arte falava por si, que as obras competiam entre si, que a arquitectura também competia com as obras de arte…

Ah, isso são as ideias do Nuno Portas, que era director da revista (*risos*) Não me estava a lembrar disso!

(… …)

Havia aqui partidários da colaboração e partidários da arquitectura, como uma linguagem expressiva autónoma, como uma arte autónoma.

(… …) Sim, senhora. Isso senti aqui no atelier, com o Nuno Portas. Senti essa pressão aqui. E o resultado disso é a Igreja do Coração de Jesus. Aliás, ele teve aí um papel muito grande. Isso eu explico naquele catálogo da exposição do CCB[7]. Eu estava empregado na Federação das Caixas de Previdência e chegava já ao fim da tarde ao atelier e entretanto os colegas tinham estado a trabalhar todo o dia e já tinham as coisas mais adiantadas, e tomavam, às vezes, conta do trabalho.

Que influências havia para essa vontade de integração das artes? Não era uma coisa exclusiva de Lisboa…

Sim, sim. Mas isso era uma coisa que eu acho que foi em simultâneo com a Bauhaus. Eu acho que teve muito a ver com o movimento da Bauhaus de Dessau, da integração das artes.

E como é que chegavam cá essas influências? A Bauhaus era conhecida nessa altura?

Nas revistas estrangeiras que chegavam aqui, etc.

Quais eram as mais importantes, recorda-se?

Olhe, eu, por exemplo, nos anos da 2ª Guerra Mundial (*silêncio*)… As revistas não chegavam aqui facilmente, mas havia uma que me interessava muito, que era uma revista suíça e que tinha muitas igrejas modernas que se estavam a construir. Eu estava muito interessado na arquitectura religiosa e comprava essa revista ou assinava. Era a revista *Werk*, suíça, da Suíça alemã. E muitas vezes tinha projectos, muitas obras de arquitectura com colaboração de artistas.

E na habitação social, recorda-se? Nas viagens que fez, recorda-se de haver exemplos de integração de obras de arte na habitação?

---

[7] Ana Tostões (coord.) [2004], *Atelier Nuno Teotónio Pereira – Arquitectura e cidadania*, Quimera Editores, Lisboa [Obra publicada por ocasião da exposição patente no Centro Cultural de Belém, Lisboa, de 26 de junho a 31 de Outubro de 2004]

Não havia, não. Não me lembro, eu acho que isso foi muito aqui de Lisboa, acho que sim… (*silêncio*)
Ah bom, claro, outra influência que eu me lembro muito, eu era um admirador da arquitectura brasileira, do Óscar Niemeyer, e outros. De maneira que… consegui livros e revistas dessa altura e houve uma obra que me marcou imenso que foi a igreja de São Francisco, feita pelo Óscar Niemeyer em Belo Horizonte, a Pampulha, com umas abóbadas, assim (*exemplifica gestualmente*) e com um grande painel de azulejos do Portinari, lindíssimo. Marcou-me profundamente.
(… …)
E como é que chegavam cá [essas referências]?
Houve um livro célebre, chamado *Brazil Builds*. Já ouviu falar desse livro? Foi uma exposição que houve da moderna arquitectura brasileira que foi uma revelação para o mundo, para a Europa e para os Estados Unidos, porque pensava-se que o movimento moderno tinha nascido aqui na Europa e nos Estados Unidos. E de repente começou-se a ver que no Brasil havia uma arquitectura moderna florescente, com características muito próprias, que não era um decalque do que se fazia na Europa. Então o resultado em Nova Iorque foi uma exposição com essa arquitectura com muita colaboração de artistas, e publicou um livro um livro histórico, chamado *Brazil Builds*, o Brasil Constrói. Tem duas partes: é o *Brazil Builds – Old and New*. E, então, tem uma parte que é arquitectura colonial portuguesa, do tempo do império português do Brasil, com arquitectura barroca brasileira e a escultura do Aleijadinho, etc., que foi uma revelação porque isso não era conhecido. A segunda parte é da arquitectura contemporânea, a moderna, com o Óscar Niemeyer, o Portinari e outros. E então esse livro foi publicado em plena guerra mundial, portanto não chegou aqui, ou chegou muito dificilmente. E eu tive um tio que era governador-geral de Moçambique e comprou esse livro na África do Sul para me oferecer. Trouxe o livro da África do Sul. E o livro, já o doei à biblioteca da Ordem dos Arquitectos, aqui há uns anos, porque é um livro raro e muito importante (…).
E esse livro, então, era uma raridade cá em Portugal. Quer dizer, estava na vossa mão e circulava, mostravam entre vocês, entre os colegas.
Sim, sim. Exactamente.
As vias de divulgação eram, assim: alguém comprava um livro no estrangeiro e depois circulava.
Sim, sim. Nós, nessa altura estávamos debaixo da onda do chamado "Português Suave". E houve aqui uma exposição de arquitectura alemã, em 1941, que fazia a apologia da arquitectura nazi. Tenho aí o catálogo dessa exposição. Nós na altura (…) estávamos atrás de tudo.
Em 1940 houve a Exposição do Mundo Português, e foi visto cá um mural do Portinari, do Cândido Portinari – 'O café' – no pavilhão do Brasil, uma pintura mural de grandes dimensões que, ao que parece, influenciou [muita gente], mas a sua influência principal foi mais esse livro…
Foi o *Brazil Builds*, foi. Em 1940 quando a exposição estava [a decorrer] eu tinha acabado de entrar na escola. Eu entrei na escola [de Belas Artes] em 1939…
Mas continuando nas vias de divulgação… Por exemplo, a arquitectura francesa era importante cá?
Não, não. A arquitectura francesa não tinha… Havia alguns raros arquitectos conhecidos, o Le Corbusier era muito conhecido, depois havia vários, mas não… Nós apreciávamos mais a arquitectura alemã, de antes do Hitler.
Claro, a Bauhaus.
A Bauhaus, etc., a arquitectura holandesa, a sueca. A francesa não, assim em geral, não.
(… …)
Recorda-se de haver debates, conferências, em que se falava da questão da integração das artes e da colaboração de artistas e arquitectos? Houve esta mesa redonda, pelo menos, promovida pela Revista Arquitectura…

(*mostram-se fotocópias do artigo*[8])
(… …)
Deve ter havido coisas na Sociedade de Belas Artes, e assim, mas não me estou a lembrar. Porque o Sindicato dos Arquitectos funcionava naquele edifício na altura, e quando eu fui presidente, nos anos de 1980[9], ainda funcionava lá, só depois é que se conseguiu um outro edifício[10].
A vinda, por exemplo, do Chombart de Lawe, aquele sociólogo francês a Portugal, ou as ideias das ciências humanas em relação ao habitat e à melhoria das condições dos espaços exteriores… acha que terão influenciado de alguma maneira [a vossa prática no sentido de procurar a colaboração de artistas]?
Não, acho que não. Ele veio cá a um colóquio organizado pelo Sindicato dos Arquitectos e eu, o que retenho, uma coisa que me marcou muito, foi quando ele disse que os tais espaços de convívio – que nós fazíamos para as famílias manterem as condições de vivência que tinham nos bairros de lata – ele disse para ter atenção porque é preciso pensar, também, nas gerações que vêm depois. Nas gerações que vêm depois, entretanto, a condição de vida já melhorou e as pessoas já não têm essa necessidade de entreajuda dos vizinhos. Passam a ter amigos em vários pontos da cidade. Por exemplo, os amigos não são só os vizinhos, e as pessoas vão ter tendência para ter uma vida mais independente (…). E agora, o que acontece a essas galerias que nós fizemos, por exemplo, é que não têm ninguém, algumas até estão fechadas e tudo.
Os CIAM, as conclusões dos Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna eram conhecidos em Portugal?
Sim, sim.
Vinham através de revistas?
De revistas, pois.
De revistas. Qual era, assim, a revista mais importante? Revistas estrangeiras, já me falou daquela revista suíça, a *Werk*…
A *Architecture d'Aujourd'hui*, francesa.
Sei que uma das primeiras traduções para português da Carta de Atenas foi feita pelo arquitecto.
E pelo Costa Martins, que ainda está vivo. É um dos autores da "Lisboa cidade triste e alegre", um livro de fotografias, não conhece? São fotografias de Lisboa nos anos 1950…
Não, não. Não conheço.
Nunca mais fizeram uma segunda edição.
(… …)
A tradução que fez da Carta de Atenas, logo no início dos anos 40 (… …) foi publicada naquela revista *Técnica*…
Foi, do [Instituto Superior] Técnico.
E teve impacto, na altura? Ou o impacto veio muito depois?
Sim, sim.
Quando fez a tradução, esperava que houvesse um eco nas produções da época?
Sim, sim. (*risos…silêncio*). Agora, era a estética do engenheiro… das grandes pontes, as pontes do Maillard, o engenheiro suíço. Eram as obras do Le Corbusier, com grandes paredes de betão à vista, etc. O betão à vista foi das coisas por que nós pugnámos, porque o betão era sempre rebocado. O betão à vista e tivemos que lutar para isso.
Estes projectos aqui dos Olivais Norte são, precisamente, trabalhos de betão à vista…
Houve congressos da UIA - União Internacional de Arquitectos que tenham sido importantes?

---

[8] "Colaboração entre artistas plásticos", *Revista Arquitectura* nº 92, Março/Abril de 1966
[9] Nuno Teotónio Pereira foi presidente da Associação dos Arquitectos Portugueses entre 1984 e 1989 e presidente do Conselho de Delegados da mesma associação entre 1990 e 1993
[10] A Ordem dos Arquitectos instalou-se no antigo edifício dos antigos Banhos de S. Paulo, depois da sua recuperação, em 1994.

(*silêncio*)
Olhe, eu tenho aí o meu inventário de congressos…
(*o arquitecto Nuno Teotónio Pereira mostra o livro do 3º congresso da UIA de 1953, realizado em Lisboa, onde se debateu a síntese das artes; mostra também documentos avulsos do referido congresso, oferecendo, generosamente, alguns que tem em duplicado à sua interlocutora*)
(… …)
Outros factores que terão contribuído para a colaboração entre artistas e arquitectos… Recorda-se por exemplo, das exposições gerais de artes plásticas. Foram importantes?
Sim, sim, essas foram muito importantes, eu nunca fui convidado a participar…
Era por convite?
Era por convite, era, e eu nunca fui convidado a participar, porque essas exposições eram organizadas de um ponto de vista político. Eram pessoas ligadas ao Partido Comunista, etc., pessoas simpatizantes, pessoas de esquerda. E eu ainda não era de esquerda, nessa altura, ou pelo menos não era conhecido como tal (*risos*) E, então, nunca me convidaram. Mas tiveram importância, porque precisamente reuniram os arquitectos com os artistas plásticos. Foram muito importantes.
(… …)
As exposições da Gulbenkian, também terão tido alguma influência?
Essas… eram menos importantes. As Gerais é que foram importantes nesse aspecto, muito importantes.
Na ESBAL teve uma cadeira, uma disciplina que era a 'Conjugação das Três Artes'? Recorda-se de ter frequentado?
Ah, não, não.
É que eu sei que fez parte do currículo, mas não sei se foi na reforma [do ensino da ESBAL] de 1957, talvez seja da reforma.
Talvez seja mais tarde. Foi depois. Talvez na altura em que o Frederico George foi director, talvez. Ele era pintor e arquitecto. Foi director, durante alguns anos, da Escola de Belas Artes.
(… …)
Recorda-se de uma comissão municipal, que era a Comissão Municipal de Arte e Arqueologia que controlava a colocação das obras de arte…?
Sim, sim.
Recorda-se dessa comissão? Era conhecida ou era uma coisa mais dos artistas?
Era conhecida mas…
Mas não intervinha na arquitectura, era um mundo à parte…
Sim, sim.
(… …)
Acho que está tudo, muito obrigada. Agradeço-lhe muito a sua disponibilidade.

Conversa com o pintor Querubim Lapa

31 de Janeiro de 2007
Local – Atelier/Fábrica do artista, Cruz Quebrada
Duração da gravação – 2h58m

(*antes de começar o registo áudio fala-se sobre surgimento da arquitectura moderna, a gravação inicia já a meio da conversa*)
…pois, a arquitectura estilo Estado Novo, que, é curioso, quando surge este grupo de arquitectos jovens, a primeira atitude deles é uma reacção a esse tipo de arquitectura (…) a certo tipo de arquitecturas tipo "Estado Novo", Estado Novo entre aspas, Estado Velho… (*risos*)
Pseudo-novo e pseudo-velho (*risos*)
[Esta produção] acaba por ter uma presença e marcar o momento da nossa arquitectura. Não podemos esquecer estas coisas. Até é bom que haja exemplos destes para mostrar o novo tipo de arquitectura que se começou a fazer, como reacção a esses princípios ligados ao Estado Novo, a essa arquitectura que tinha, como não podia deixar de ser, umas recordações de uma arquitectura, eu não digo de província, mas com elementos que faziam lembrar uma arquitectura "com a tanguinha à mostra" (*sorriso irónico*), com as telhas muito à mostra. Que era muito enriquecida com muitos mármores, com muita pedra trabalhada, à volta das janelas, das portas, com uns motivos escultóricos que se viam sobre a porta. Essa coisa era para tornar a arquitectura mais pomposa e bonita… estou-me a lembrar daquela arquitectura que surgiu ali no Bairro Azul, em S. Sebastião. Uma arquitectura *art deco* do Ressano Garcia, do arquitecto, que era muito bom arquitecto, extraordinário, e que não deixa de ter uma importância extraordinária embora tivesse sido feita dentro daqueles princípios políticos em que a arquitectura era feita de uma maneira mais rica para quem tinha dinheiro e de uma maneira mais pobre – em materiais – para quem tinha menos dinheiro. Havia bairros sociais com uma igrejinha ao fundo – isso era ali na avenida da Igreja, a igrejinha ao fundo. Este grupo de arquitectos acaba com esse princípio da arquitectura.
Estes [arquitectos] das Gerais, das exposições gerais de artes plásticas
Este grupo [de arquitectos] que vem, muitos deles, das Gerais de artes plásticas, ou que conviviam com essa geração mais progressista da época. A obra de arte pública nessa altura estava muito ligada, como sabe, ao modernismo que vinha do António Ferro e que se estendia a uma certa arquitectura quase feita para a receber; que é ali o caso das Gares Marítimas de Alcântara, do Almada [Negreiros]
Do Pardal Monteiro, arquitecto.
Do Pardal Monteiro. Eu ainda cheguei a colaborar na Reitoria da Universidade de Lisboa, [que tem] aqueles desenhos do Almada, na parte de trás da entrada do edifício onde funciona a secretaria. Na parte de trás há uma entrada onde eu tenho um painel que é a glorificação – e depois estes temas que se davam aos artistas para desenvolver (*sorriso*) – do trabalho intelectual, era uma grande chatice!
Mas na altura era uma boa oportunidade de trabalho.
Éramos muito jovens…
Recuando um bocadinho no tempo, apareceu uma necessidade de fazer escolas primárias. Mas é curioso, essas escolas primárias foram dadas a arquitectos já de vanguarda, digamos, como é o caso de Campolide, do [arquitecto] Pires Martins, como é o caso da escola do Alto dos Moinhos…
Como é o caso da escola de Vale Escuro…
Exactamente, por aí fora, onde a colaboração é pedida a artistas plásticos que expunham nas Gerais [de Artes Plásticas]. Ora aí temos uma arte pública, que estava ao ar livre, que era feita para os estudantes tomarem esse contacto com as artes plásticas, o que é muito útil, uma vez que pouco saíam das escolas e pouco visitavam os museus juntamente com os professores. Isso

foi sempre uma carência aqui das nossas escolas, esse divórcio, digamos, entre o museu e a escola. De modo que começaram a aparecer painéis em cimento colorido, em azulejo. No meu caso pediram em princípio para que o painel fosse feito em cimento colorido e ainda cheguei a fazer uma maqueta. Nessa altura havia uma comissão de arte e estética.

Seria a Comissão Municipal de Arte e Arqueologia?

Sim, tinha um nome muito esquisito, não me recordo, da comissão fazia parte o Raul Lino, arquitecto, por quem eu tenho muita consideração e ainda convivi um bocado com ele; fazia parte o Leopoldo de Almeida; fazia também parte o Jorge Segurado. Iam avaliar os trabalhos que iriam ser colocados nas escolas. [Os trabalhos] eram submetidos a uma censura, uma censura estética, digamos… e política também, possivelmente. E eu recordo que em muitos casos os trabalhos eram recusados por essa comissão. Eu recordo-me de ter assistido a um caso que me impressionou bastante, passado na Viúva Lamego com um trabalho de um escultor, o Fernando Fernandes – um colega meu, com quem eu andei a estudar no Porto – que fez um trabalho para um escola primária e que foi recusado pelo Raul Lino. Quando chegou lá, não gostou, reprovou o trabalho. Assim. E em que é que isso ficou?

Mas já estava feito o trabalho?

O trabalho já estava feito. Bom, recuando um bocadinho, porque eu ainda agora falei que esse trabalho era para ser feito em cimentos coloridos e porque é que não ficou em cimentos coloridos? Porque o tema não era pedagógico, segundo o Raul Lino, ele depois esteve-me a explicar porquê. Porque eu tinha pintado umas meninas que apanhavam borboletas, caçavam borboletas. Ora uma menina a caçar borboletas não é pedagógico! (*risos*) Matar pardais, caçar borboletas… só faltou dizer matar pulgas! (*risos*) de maneira que ele disse: 'Não, não. Não pode ser para uma escola!'

Não era pedagógico *(Risos)*

Então eu disse: vou fazer o trabalho em azulejo.

Mudou de tema e mudou de material.

Mudei de material e o material condicionou logo [o tema]. Depois apresentei a maqueta e ele gostou muito, o Raul Lino, e, pronto, foi por aí fora.

No contrato assinado com a Câmara também constava a decoração dos refeitórios.

Sim, o refeitório está decorado por mim.

E também é em azulejo?

Em azulejo…

Também com motivos, ou…

Sim. Uns passarinhos, com uns motivos muito simples.

Isso nunca aparece nos livros…

Nunca apareceu. O que é que sucede? Estes azulejos feitos para as cozinhas, as cozinhas transformam-se muito com o tempo. Com os frigoríficos, com os fogões, arrancam os azulejos… é muito difícil. Eu nem sei se ainda continuam lá, eu não sei. Eu espreitei, quando foi das diversas visitas que fiz a essa escola, quando foi da colocação dos painéis exteriores. Tive a possibilidade de consultar a escola e verificar que de facto era uma escola com uma arquitectura…com muito interesse. Os próprios móveis têm a qualidade da época. Tudo feito com um sentido de design. As portas, com puxadores em madeira ao longo da porta, uma configuração muito própria. Além do meu trabalho, está também um trabalho do [escultor José] Dias Coelho.

Exactamente, eu vi isso referido. Está onde?

Na parte interior, junto da secretaria.

E é um relevo, ou é uma escultura de vulto?

É um relevo, um alto-relevo. Sai muito da parede.

(*mostra-se uma fotografia do estudo para o painel de azulejos da escola primária de Campolide*)

Este painel teve de ser restaurado, que houve um menino – isto passou-se recentemente – que, com muita paciência, arranjou uma picadeira para picar a parte interior dos pés [das figuras].

Teve o cuidado de picar só a parte de dentro, foi uma brincadeira que ele encontrou. O que é certo é que danificou uma zona muito grande. A directora, assim que teve conhecimento, participou-me e lá estive a fazer novamente esses bocados. Ainda por cima [o painel tinha sido feito] com uma técnica um bocado incipiente, porque foi dos primeiros trabalhos que eu fiz. Uma técnica um bocado complicada: tive de encontrar as cores, o processo técnico e pronto, e lá estão, no lado que corresponde às meninas. (… ….)
Era o seguinte: era uma escola de rapazes e raparigas e este painel foi posto com esta orientação, precisamente para dividir o recreio dos rapazes do das raparigas.
Então, o muro acabava aqui? (*assinalando na fotografia com a mão*)
O muro acabava aqui, estavam isolados. Isolados.
Na altura era mesmo meninos para um lado, meninas para outro.
Depois veio o 25 de Abril e felizmente agora é para todos. Eu quando fiz o painel propus ao Raul Lino que colocasse o painel dos rapazes do lado das meninas e o das meninas no lado dos rapazes. Fazia essa troca, o que era muito bonito, só que reacção do Raul Lino: 'Nem pensar nisso! Os rapazes com rapazes, as meninas com meninas'. E eu 'Pronto, pronto…'
Mas tinha sido muito engraçado porque [o painel] representava o que estava para lá [do muro]… e do que eles ouviam, as vozes, as brincadeiras!
Pois. (… …)
Bom, isto é curioso, eu estou aqui a ver esta fotografia. O chão já está todo com cimento, isto era de terra batida, mas havia muitas pedras pequeninas. Eles entretinham-se a mandar as pedras ao painel. E o painel estava tudo picado! Depois foi tudo tapado. A Câmara Municipal tem uma equipe de restauros que foi lá tapar esses buraquinhos todos com as tintas apropriadas, com as cores, para lhe dar o aspecto que tem hoje.
Na altura era amigo do arquitecto Pires Martins? Expunha com ele nas Gerais…
Era muito amigo dele. Era muito amigo dele.
Ainda se relaciona com ele?
Não, ele já faleceu há muito tempo. Relaciono-me com o filho, que ficou muito contente quando verificou que a escola tinha ficado com o meu nome. Pois, estes trabalhos (*aponta para fotografias com os painéis dos anos 1950 e com as intervenções recentes que fez na mesma escola*) distanciam-se cinquenta anos uns dos outros.
(… …)
(*mostram-se elementos do projecto arquitectónico da escola, designadamente um corte onde há a indicação de um relevo*)
E é nesta parede que está o relevo do [José] Dias Coelho (…) Isto [o relevo que aparece desenhado no projecto] não figura lá, é um apontamento do arquitecto, mas não figura lá. (*indicando no desenho*)
Não há muita correspondência entre os projectos de arquitectura e a obra a de arte que lá aparecem….
Não, não, não, havia modificações.
Havia alguma legislação específica que previsse inclusão de obras de arte em escolas?
Estas escolas primárias foram feitas pela câmara municipal, não foram mandadas executar pelo Ministério da Educação e por conseguinte a câmara municipal achou por bem que se convidassem artistas. Porque o Ministério da Educação fazia isso por vezes em escolas secundárias. Há diversas escolas com bastantes trabalhos.
(… …)
(*Sobre painel recente de grandes dimensões de Querubim Lapa para a escola secundária Luísa de Gusmão em Lisboa*)
(… …)
Bom, então, temos arte pública relacionada com escolas.
Exactamente. Havia a legislação para os liceus e, a determinada altura, a câmara resolve também…

Pois, a câmara, como sabe, não sei se já estudou isso – eu acho que essa lei ainda está em vigor – obrigava a que certo tipo de construção, logo que ultrapassasse certa verba, a reservar para obra de arte uma quantia.

Eu ainda não encontrei a lei. Toda a gente ma refere e ainda não encontrei, não sei qual é. Queria citar esse diploma legal e não encontro.

Na altura apareciam sobre os edifícios públicos e privados, de uma maneira geral, umas figurinhas em cima da porta, que era sempre um nu de uma mulher… deitada, sempre deitada, muito encolhida para caber naquele pequenino espaço. Enfim, por vezes umas coisas desagradáveis, entaladas. E depois passou, esqueceram-se. Passou, ninguém mais se lembrou disso, mas isso estava em vigor.

(… …)

Devia haver algum dispositivo especificamente municipal. E não só nos edifícios públicos mas também nos privados, responsável por esse surto de "entaladas", como chamava o Keil do Amaral

As entaladas, eram sempre mulheres (*risos*) O Leopoldo de Almeida ainda chegou a fazer algumas.

O é que vocês [artistas e arquitectos], naquele tempo, com outra postura relativamente à arte e à arquitectura, pensavam das "entaladas"?

Era uma coisa mazinha, de uma maneira geral. São pouco aproveitáveis, há uma ou outra, o resto é tudo [de má qualidade]. Ali ao pé da avenida de Roma há um baixo-relevo em cerâmica do professor Júlio Santos, da escola António Arroio. Já agora veja também na avenida 25 de Abril[11], que vai ali do Campo Grande a caminho do hospital escolar, ao lado esquerdo há um edifício todo forrado a azulejo e com uns pequenos baixos-relevos.

(… …)

[esses relevos] Lembram-me tanto o Jorge Barradas…

O Jorge Barradas é mais requintado a fazer as coisas. O Jorge Barradas também tem muitos trabalhos públicos. Isto é assim, vamos lá ver. Estes trabalhos públicos, quando se fazem para um espaço fechado, não deixam de ser públicos. Temos de tomar atenção a isso. As estações de caminho de ferro, as gares marítimas do Almada. São uma arte pública, para o público, não são o quadro para o particular que o guarda para os seus amigos e que circula [num meio restrito]. No trabalho feito para a parede, digamos, o mural, de uma maneira geral, fazia-se o esforço para que ficasse integrado na própria arquitectura e era público. Para os alunos e para quem frequentava a escola. Há coisas muito curiosas, quando isso começa a ser feito, a grande colaboração entre o artista e o arquitecto, vamos encontrar exemplares extraordinários na Bauhaus de Weimar, onde eu estive.

(… …)

(*sobre a visita de Querubim Lapa ao edifício da Bauhaus em Weimar e obras de arte integrada dos vários professores no edifício da escola*)

(… …)

A Bauhaus era conhecida cá em Portugal nos anos 1950?

Não, muito pouco, muito pouco. Eu recordo-me: falava-se tão pouco que em certa conversa com um colega – isto na escola de Belas Artes – ele disse-me assim: 'Quero lá saber, não conheço essa senhora, estão sempre a falar dessa senhora!' (*risos*) a "senhora Bauhaus", estava tão distante!

Um grande fechamento, um grande isolamento.

E note, eu estava nas Belas Artes, no primeiro ano aqui em Lisboa e foi a primeira vez que eu vi uma reprodução da Guernica. Era proibido nessa altura a reprodução de quadros de Picasso.

Era proibido em Portugal?

Em Portugal, quem diz Picasso diz Portinari, diz Kandinsky, não entrava nada.! Os Riveras, o Orozco…

[11] Avenida das Forças Armadas

Esses então…
Não, para eles era tudo igual, arte degenerada… eram comunistas, eram políticos, para eles era tudo da mesma raça. Por vezes havia umas revistazinhas sobre literatura e sobre música que de vez em quando traziam umas fotografiazinhas de uns quadros pequeninos, que eles deixavam passar, não se apercebiam bem, não era um livro de arte…
Mas eram revistas portuguesas?
Não, francesas.
E não se recorda do nome?
Havia por exemplo a *Architecture d'Aujourd'hui* que era uma revista que já existia naquela altura e que trazia muita coisa de artistas de vanguarda
Era uma referência para vocês na altura.
Era uma referência, preciosa. Eram poucos os artistas que tinham acesso a essas revistas. Quem é que assinava? O José-Augusto França, mais um ou outro… O [Joaquim] Rodrigo pintor.
E não circulava? As pessoas por exemplo que expunham nas Gerais.
Sim, mostravam uns aos outros. Mas de uma maneira geral pouco mostravam.
Então estas obras são verdadeiramente arrojadas, porque além de serem de alta qualidade surgem num contexto de grande isolamento.
Ah sim, porque surgem como reacção a um modernismo que já estava podre e decadente, que vinha do António Ferro e que se ia prolongando, que ia morrendo nas mãos da – isto não é falar mal, eu gostava até dela – Mily Possoz, da Estrela Faria, de um modernismo já decadente. Aquele modernismo do Almada, do Amadeu de Sousa Cardoso, doutros mais... do Eduardo Viana, do Barradas, do António Soares… era o fim, estava a morrer, mas tudo aquilo ligado ao Estado Novo. E todos esses artistas tinham grandes encomendas do Estado Novo, que só dava encomendas a esse pessoal.
Nós éramos muito jovens e então, por uma questão de, não vou dizer reacção política porque ainda isso não estava bem definido entre nós, mas por uma reacção a um contexto social em que se vivia, mais por aí, por umas dificuldades que se encontrava, por uma maneira de viver com a qual não estávamos de acordo (…) há uma reacção estética, que depois tem implicações políticas. Dá-se essa reacção. Como sabe a Geral de artes plásticas era onde expunham uma quantidade de artistas do MUD juvenil e outros não. Basta dizer que expunham também homens como o António Saúde, que já era um homem velho naquela altura, o Falcão Trigoso, tudo pessoas que não tinham nada a ver com isso [mas] que, por simpatia connosco, expunham também. A arte deles não tinha nada a ver com Neo-Realismos. Tinham princípios académicos mesmo, nem eram modernistas, e misturavam-se connosco nessas exposições.
De facto a nossa geração tem o sonho de fazer a pintura mural. Para as massas, minúsculas massas entre nós (*sorriso*). Ainda se chegou a fazer diversos painéis, muitos foram eliminados, como é o caso do do Júlio Pomar, no cinema Batalha no Porto. E outros só porque [alguma figura] tinha uma foice na mão era suficiente para a PIDE ir lá e mandar picar. Estou-me a lembrar do cinema Batalha, de esquina, que tinha uma série de baixos-relevos de profissões, desde a lavoura, a ceifeira, o carpinteiro, profissões populares; e há uma figurinha que tinha uma foice e chegaram a ir lá a cima e arrancar a foice,
…é ridículo! (*risos*)
No café Rialto[12], se não estou em erro, havia um desenho muito grande do Abel Salazar. Era um desenho muito bonito, era o contraste entre as ceifeiras, dumas senhoras com os chapéus muito bonitos em primeiro plano, muito brilhantes. Simplesmente, a ceifeira tinha uma foice e… apagaram a foice, conseguiam apagar a foice. Puseram cor por cima, ficou com a mão fechada e com o molho de trigo, é ridículo! (*risos*)
(… ….)
(*sobre grafitti e pintura mural actual*)

[12] No Porto

(… …)
E como é que estes arquitectos e artistas que expuseram nas gerais de artes plásticas conseguiram "entrar" na Câmara de Lisboa e produzir para o município? Como é que eram estas dinâmicas?
Sabe, é que, vamos lá ver: a Câmara Municipal é sempre um espaço onde existem pessoas com diversas tendências, não é? Não há um domínio absoluto do que se faz, nunca houve, nem nessa altura. Havia uma secção de arquitectos que, por sua vez, faziam esses contactos com arquitectos exteriores à Câmara Municipal, porque eles nem eram funcionários da Câmara Municipal. Eram muitas escolas e encomendaram-se a arquitectos novos… Houve sempre esse desejo da Câmara Municipal encomendar, encomendou sempre.
O que eu queria saber é se havia alguma personalidade charneira aqui, alguém que estava dentro da Câmara e que contratava estes arquitectos.
Não, não. Não especialmente. Havia arquitectos que estavam ligados ao Estado Novo, mas que tinham uma abertura para as artes plásticas modernas muito grande. Estou-me a lembrar, por exemplo do arquitecto que foi depois director da Escola de Belas Artes do Porto, o Carlos Ramos. Por exemplo o Pardal Monteiro. O Carlos Ramos, que era um arquitecto moderno – o edifício de oncologia é extraordinário. Havia também aquele que fez o Éden, o Cassiano Branco, com aquela *art deco*, mas dentro daquele traço pessoal, ele torna-se, de facto, de entre outros arquitectos da época, o mais válido. Pelo menos, isto é no meu parecer pessoal.
(… …)
Mas ainda neste caso aqui [sobre o painel para a escola de Campolide], recorda-se de ter colaborado, ou de ter falado com o arquitecto sobre o trabalho, mostrou ao arquitecto os seus estudos? Como é que era a vossa colaboração?
Sim, sim. Bom, vamos lá ver: a nossa colaboração com estes arquitectos era uma colaboração através de quadros que nós pintávamos e que expúnhamos na Sociedade Nacional de Belas Artes. Eles iam muito à Sociedade de Belas Artes, não havia aquela quantidade de galerias que existem hoje. Os contactos eram feitos através da Sociedade Nacional de Belas Artes, era um ponto importante. Encontrávamo-nos e, ao ver as pinturas, tinham certas preferências, mais por uns, menos por outros e … depois convidavam-nos, directamente.
Era o arquitecto directamente que escolhia o artista.
…que escolhia o artista, está claro. Simplesmente a colaboração era feita, não de raiz, como devia ser feita, como existia na Bauhaus, mas era feita para ser colocada numa superfície que, em princípio, tinha sido imaginada pelo arquitecto. Era mais pessoal e o artista limitava-se a decorar uma superfície, digamos.
Era já no final, quando a obra de arquitectura que estava a ser feita que ia o artista…
Aqui neste caso [escola de Campolide] é evidente, ele quis dividir o recreio em dois recreios…
(Mas por exemplo, Querubim, na Casa da Sorte não foi assim, *fala a esposa do ceramista*)
Não, na Casa da Sorte… pois, já lá vamos. Depois, estes arquitectos tinham uma preferência muito especial por nós, como faziam arquitectura particular…
(Mas esses arquitectos foram todos teus colegas de escola, *fala a esposa do ceramista*)
Alguns, [mas] de uma maneira geral eram todos mais velhos. Eram meus amigos, meus companheiros, mas eram todos mais velhos, porque os da minha geração, que andaram comigo na escola [de Belas Artes], passaram a dar os trabalhos a uma geração mais nova. É sempre assim. Por exemplo, eu nunca trabalhei com o Daciano [Costa]. O Daciano [Costa] foi meu colega e eu nunca colaborei com ele, nunca. E era amicíssimo dele, amicíssimo, e doutros arquitectos muito jovens, que nunca me deram trabalho… davam-me os outros da geração anterior, o Conceição Silva e outros mais.
O Chorão Ramalho…
Bom, o Chorão Ramalho jogava com os colegas, com o António Duarte, o Martins Correia, essa geração e com os mais novos. Atrevia-se a ir aos mais novos. Estou-me a lembrar do café que ele fez para o cinema Império. No café, recorda-se? ele meteu a escultura do Martins Correia e

pintura do Dourdil, que eram colegas dele. Não se atreveu a convidar o Jorge Vieira ou eu a fazer um painel para ali. Ele tinha talvez receio, ou uma predilecção especial por aquilo que faziam esses artistas. (… …) Para não fazer ondas, aqueles já estavam mais "certinhos", e não iam contrariar muito a obra de arquitectura…

O Jorge Vieira iria desafiar demais a arquitectura…

Era demasiado para o Chorão Ramalho (*sorriso*) o Martins Correia era mais acessível, era mais compreensível. O que se fazia num café… arte pública. A Brasileira, a arte pública n'A Brasileira eram quadros, eram pinturas, era fazer os quadros e pôr nas paredes. Era uma galeria…é bem diferente desta intenção.

(… …)

Como foi a colaboração neste caso [escola de Campolide]? O arquitecto tinha uma parede e os refeitórios destinados [à intervenção artística] e depois convidou-o…deu-lhe carta branca total? Acompanhou?

Sim, sim, deu carta branca total, acompanhou…vamos lá ver, carta branca total, é como quem diz: 'Faça o trabalho que isso depois vai ser submetido à Comissão de Arte e Estética'[13] que já lhe contei.

(E no caso da Reitoria também, *fala a esposa*)

E no caso da Reitoria também.

No caso da Reitoria também houve a mesma comissão…

O trabalho que eu fiz para a Reitoria foi visto pela mesma comissão e foi apreciado pelo digníssimo Reitor, que era o Marcelo Caetano, que viu o trabalho e que aprovou. Ele tinha que aprovar.

O pintor Rogério Ribeiro também me contou que o Marcelo Caetano avaliou pessoalmente a tapeçaria que fez…

Ele foi ter com o Marcelo Caetano e apresentou o trabalho. [O professor Marcelo Caetano] era uma pessoa muito culta com bom conhecimento de artes plásticas e dizia umas coisas muito certas, o que é raro. É tão raro que lhe queria contar o caso do engenheiro Duarte Pacheco. Ora o Duarte Pacheco era o grande engenheiro do Estado Novo, das pontes… por quem o Salazar tinha um grande apreço e o António Ferro também. E quando o Almada Negreiros estava pintando a Gare Marítima de Alcântara ele foi lá espreitar o que o Almada estava a fazer. Não gostou e foi fazer queixa ao Salazar: 'Veja lá o que é que estão para ali a fazer' (*imitando a voz de Duarte Pacheco*). O Salazar mandou chamar o António Ferro, o patrão dos artistas [e perguntou-lhe] 'Então o que é que o Almada está a fazer?' (*imitando a voz de Oliveira Salazar*). Então, está claro, o António Ferro era um homem culto, muito dentro do modernismo e defendeu-o o melhor possível e foi assim que aquilo foi para a frente, senão…aquilo tinha ido abaixo! (*risos*). (… …) E repare que a primeira estação é muito diferente da segunda. Na segunda estação ele está muito mais à vontade e já com uma intenção semi-cubista nas figuras, ao passo que na primeira tudo aquilo é muito ilustrativo, é muito neo-clássico, é muito "arlequim de Picasso". O Almada andou sempre à roda do "arlequim de Picasso", andou sempre à volta daquele neo-clássico… aquele momento em que o Picasso faz o retorno ao clássico, faz o neo-clássico. Isso vem depois do cubismo…depois aquele atrevimento todo, põe isso de parte e avança dentro de outra concepção.

Houve inauguração da escola, recorda-se de ter havido inauguração oficial?

Quando foi deste painel? Não, não.

(… …)

(sobre painéis de Querubim Lapa para a Embaixada de Portugal em Brasília, do arquitecto Chorão Ramalho; sobre a atribuição do nome de Querubim Lapa à escola de Campolide)

(… …)

[13] Comissão Municipal de Arte e Arqueologia

[O azulejo de padrão criado por Querubim Lapa para o centro comercial da Ajuda/Restelo] Foi feito na fábrica Viúva Lamego?
Foi dos primeiros trabalhos, foi este. A fábrica alterou aqui o desenho e passou a servir-se deste modelo como sendo Viúva Lamego e o Chorão Ramalho ficou muito zangado com a fábrica, cortou relações com a fábrica.
(… …)
É muito difícil registar certos trabalhos artísticos. Basta que um ou outro dê uma voltinha pequenina e passa a ser outra coisa, não é?
Na altura havia muito poucas referências para este tipo de [azulejo de padrão geométrico]?
Era a Maria Keil que fazia muito do tipo geométrico, e fez também o Almada Negreiros ali na rua do Salitre.
Nesse edifício [rua do Salitre] há uns relevozinhos também. De quem são?
Aqueles relevozinhos devem ser do Júlio Santos ou do Jorge Barradas. É, eu acho que é do Jorge Barradas. É Jorge Barradas, é.
Houve alguma imposição do arquitecto Chorão Ramalho?
Não, ele conhecia a minha pintura, gostava muito das cores da minha pintura e disse: 'É o azulejo com as cores da sua pintura' (*imitando a voz do arquitecto Chorão Ramalho*). São aqueles ocres, o amarelo… e de facto, é a cor da minha pintura da época (*sorrisos*). E depois aceitou com facilidade.
(… …)
(sobre painéis para Embaixada de Brasília, do arquitecto Chorão Ramalho)
(… …)
[A Casa da Sorte] foi um trabalho do [arquitecto] Conceição Silva. O Conceição Silva disse-me assim: 'Olhe, vai decorar uma casa, um estabelecimento, cujos objectos que vende são tão pequeninos e tão insignificantes – são bocadinhos de papel – que eu não sei o que se há-de fazer ali dentro. Olhe, faça como entender' (*imitando a voz do arquitecto Conceição Silva*) e eu disse 'Está bem'. Então, o bilhete de lotaria põe-se na montra, então é preciso montras para pôr bilhetes. E preocupei-me só com as montras, ele aliás deu-me o esquema do edifício, e depois decorei a parte de fora e a parte de dentro.
Quando eu tirei o curso de pintura na Escola de Belas Artes, que já foi mais tarde, [para] o tema de cerâmica (…) apresentei este tema: a Casa da Sorte. Como é que a pintei e porque é que ela tem esta configuração. Então foi o seguinte: arranjei um módulo, um módulo que é um rectângulo do azulejo e a partir daquele módulo entreguei ao arquitecto: 'Olhe, isto é o tamanho máximo que se pode fazer sem empenar'. O trabalho ficou condicionado à parte técnica da [Fábrica] Viúva Lamego. Só poderia fazer azulejos em forma de rectângulo com aquelas dimensões, e ele depois, com aquelas dimensões, encontrou o tamanho da montra e o tamanho desta montra mais pequena para pôr os nomes.
Isso foi um verdadeiro trabalho de colaboração…
…um trabalho de colaboração autêntico, por isso é que deu prazer em ter apresentado este trabalho.
(O interior é fantástico! *fala a esposa do pintor*)
Todo o tamanho, toda a configuração [da loja] foi feita a partir daquele módulo. (…)
Nesta altura a minha concepção sobre azulejos para um prédio, ou a decoração para um edifício, na parte exterior, tinha que ter uma configuração de cor de estrutura que não ferisse muito e que não fugisse muito da parede, que ficasse absolutamente integrada e para isso, quanto menos se desse pelo azulejo, mais integrado ele estava no edifício. Então fui para umas cores suaves, aquilo era tudo muito suave por fora. Não chateia, as pessoas passam, não cansa. Se tivesse umas cores berrantes cansava. Já lá não estava o painel, com certeza.
(Depende do contexto, aquele que fizeste lá para Maputo era fortíssimo… *fala a esposa do pintor*)
Pois foi, isso foi o contrário. Eu hoje estou a fazer o contrário, hoje faço o inverso. Faço o meu trabalho, dão-me um espaço e dizem: 'Tanto por tanto' e eu faço como entendo. Dá bem com a

arquitectura ou dá mal, isso não me preocupa já. Eu fiz o meu trabalho, mais nada. Agora pode-me chamar, como artista, egoísta, que não me preocupa nada. (*sorriso*)

Não, o que eu gostava de saber é onde há essa mudança [de atitude]. Quando é que há essa viragem? Quando é que os artistas deixaram de querer colaborar?

Não são os artistas, sou eu. Eu é que penso assim. Não sei se o [Eduardo] Nery pensa assim…

Parece-me que houve um momento em que houve uma apetência para colaboração e integração e que depois esse momento se esvaiu. Eu gostava de saber porquê.

É uma necessidade que o artista tem de mostrar-se a si próprio, de mostrar o seu trabalho, com uma certa independência da arquitectura onde está, embora esteja lá. Impõe-se. Aqui não, está absolutamente integrada. Tudo integrado, sempre foi assim.

(… …)

(sobre o painel que realizou recentemente para a escola secundária Luísa de Gusmão)

(… …)

Este projecto da loja da Casa da Sorte, este espírito de colaboração, de onde é que isto vinha? Que influências havia?

Ele [o arquitecto] aqui disse que eu tinha carta branca. Da parte exterior azuis… da parte interior cores quentes, castanhos. Parte exterior frio, parte interior quente. 'É preciso meter um espelho' (*imita voz do arquitecto Conceição Silva*). 'Está bem', eu meti um espelho… dois espelhos. Ainda estive para meter um outro, mas não tive atrevimento, um espelhinho pequenino, mais agressivo. Se fosse agora… (*risos*)

Fazia?

Ui, o que eu não faria... (*risos)* São dois espelhos, não é? Era assim um que ia assim para baixo. (*desenha para explicar a distribuição dos vários elementos no espaço interior da Casa da Sorte*) um espelhinho ali…isto é uma bancada... Isto tem uns números assim cabalísticos, o 7…

Não sabia que tinha essas implicações.

Tem essas implicações. São os nomes todos. (*continua a desenhar*) Aqui é uma figura com significados de sorte e azar, a figa. Pois, tem essas coisas. Aqui, deste lado tem o mocho, que é a noite e a sabedoria, e aqui tem a lua. Tem uma esfera armilar, não sei bem que significado é que eu quis dar naquela altura. Repare, isto não é ilustrativo.

Não é a história da lotaria…

Não, não é a história da lotaria. Isto é mais ilustrativo, embora tenha uma sugestão poética. (*aponta agora para a fotografia dos painéis da escola de Campolide*) O menino deitado ali a ler; o carneirinho; estes, a brincar; uma caravela; as meninas; ela ali com o livro; esta brinca com sólidos (… …) Essas também estão a brincar com flores, apanharam flores. É muito poético, é muito poético. Já não tem nada de neo-realista, só estas figuras e a maneira como estão vestidas, descalças e tal, mas implicavam muito. Sim, porque estes modernistas perguntavam-me 'Mas eles estão descalços?' 'Não têm dinheiro para comprar sapatos', dizia eu, 'Andam descalços' *(Risos).*

(… …)

(sobre outras obras de Querubim Lapa na cidade de Lisboa e sobre painéis da embaixada de Brasília)

(… …)

Era diferente para si trabalhar para uma escola, para um átrio de um edifício, ou por exemplo para um espaço destes de embaixada, um espaço de representação do poder?

Não, o prazer era o mesmo.

(… …)

(sobre a pastelaria Mexicana; sobre azulejos de padrão e problemas no assentamento)

(… …)

Aqui neste caso [Centro comercial do Restelo], qual foi a técnica?

Ora, isso foi a primeira vez que eu toquei num azulejo na minha vida, foi a primeira vez.

Foi uma entrada com o pé direito! *(Risos)*

Pois foi, pois foi. Depois entusiasmei-me de tal maneira que nunca mais deixei. Toda a vida.

Como é que foi feito?
Eu não toquei neste azulejo. Isso foi feito tudo na fábrica, pelos operários. E eu fui vendo como é que eles faziam, e entusiasmei-me, e depois fiz um segundo azulejo. Nesse, já tive uma intervenção, já comecei a mexer no azulejo e a dizer: 'Olhe, eu gostaria deste azulejo, com este aspecto'. É [um azulejo] muito simples que aparece numa quantidade de edifícios e nem dizem de quem é nem nada. Até vem no livro sobre azulejaria portuguesa…
Mas desenhou-o para a fábrica Viúva Lamego?
Nessa altura. Depois, a fábrica Viúva Lamego arranjou-me uma oficina lá dentro, um atelier, especialmente. Tinha o [Jorge] Barradas o atelier dele – eu era muito amigo do Barradas – eu tinha outro [atelier] onde fazia os meus trabalhos, depois e os operários iam lá buscar. Eu depois comecei a trabalhar, a fazer azulejos.
(sobre os pigmentos dos azulejos, inaudível)
… e eu depois comecei a fazer as cores. Quem fazia era eu, já não era a fábrica. Pedia os pigmentos, fazia os baldes e as tintas. Eu é que fiz sempre as misturas dos meus trabalhos.
Estas aqui [as do Restelo] ainda não?
Não, não. Era a primeira vez, eu estava a ver eles fazerem.
Mas acompanhou a feitura…
Sim, sim. Eram dois ou três [técnicos], eles faziam isto, era pintado à mão. Eu quis que isto fosse pintado à mão. Para ficar muito irregular, fica ali um bocadinho de branco, não é? (*apontando para fotografia de um dos azulejos*) E este vermelho está assim um bocado empastado para lhe dar uma qualidade… É o azulejo 14. Punha uma estampa, depois fazia o desenho com a boneca. Ponteava a boneca, ficava aqui esta linha (*aponta na fotografia*) e depois pintavam à mão por dentro, com um pincelinho para ficar sempre certo.
Porque isto tem um ar muito geométrico, mas ao mesmo tempo muito irregular. É extraordinário.
(… …)
(sobre a obra de Piet Mondrian)
(… …)
Mas retomando este trabalho, este pavimento, quem é que desenhou?
Eu penso que é do Chorão Ramalho. Foi o Chorão Ramalho.
E houve algum trabalho conjunto de algo entre uma coisa e outra?
Não, não houve. É possível que ele tenha visto os meus azulejos e fez…
Porque também é muito desenhado, é provável que tenha sido o arquitecto. E então convidou-o, porque gostava das cores da sua pintura. Deu alguma indicação em termos de abstracto, figurativo?
Não, ele quis um azulejo moderno.
(… …)
Recorda-se desta altura de ter feito um contrato com a Câmara?
Aquilo foi quarenta contos [refere-se aos painéis para a escola de Campolide].
É possível, porque em 1954, quarenta contos era um preço muitas vezes pago aos artistas [neste tipo de trabalho]
Mas agora repare. É que eu entreguei o trabalho fora de prazo e o engenheiro castigou-me com aquela multa, de tal maneira que eu fiquei indignadíssimo e disse: 'Mas eu não estou aqui eu a fornecer pedra para calçada!', mas ele dizia: 'É a lei, tem de entregar, está no contrato, senão desconta não sei quantos por cento' (*imitando voz do engenheiro*). (…) E ele descontou mesmo. Descontou-me uma quantidade de dinheiro, fiquei indignadíssimo. Cinco contos, que era muito dinheiro.
(… …)
Este não, este foi dentro dos prazos [azulejos para o centro comercial do Restelo]. A fábrica é que executou, eu fiz a maqueta em cartão e a fábrica executou isso em quantidade. Ele depois pediu tantos destes e tantos daqueles.

Mas acompanhou esta colocação? [a do Restelo]
Eu não, isso foi o arquitecto é que conjugou.
E estes [os da escola de Campolide], acompanhou?
Ah, sim, sim.
Estes era diferente, não é?
Estes de figuração tem de se acompanhar sempre! Isto já não era preciso porque o homem que assenta isto era tão bom, tão bom que [fazia o trabalho sem precisar de acompanhamento].
Já o conhece…
Oh, há muitos anos que coloca os meus trabalhos. Isto vai muito bem numerado, não é? Embora esteja certo, se ele colocar assim (*roda o azulejo*) já está errado, está no sítio próprio da letra e do número, mas o desenho fica errado. De maneira que ele tem já essa percepção.
(… …)
(sobre enganos dos assentadores de azulejos e painéis que realizou)
(… …)
Aqui, ainda em relação a este [os revestimentos do Restelo], o que lhe deram foi os alçados da rua.
Não, não me deram nada.
E isto já estava construído quando começou a fazer o trabalho?
Não, estavam a construir. Eu até confesso o seguinte – nem o arquitecto soube e ele já morreu há tanto tempo – eu fiz o azulejo, a maqueta, assisti à execução – foi executado na Viúva Lamego – isso foi encaixotado e o arquitecto levou essa coisa, o assentador disse que tinha conjugado 'Eu fiz lá coisas muito bonitas, tem de ir ver aquilo' (*imitando a voz do assentador*), 'Está bem eu vou lá ver'… (*silêncio*) Só vi isto há uns dois anos! só há dois anos é que eu vi o trabalho lá! (*risos*)
A sério? Nunca lá tinha ido? Com os azulejos a aparecer em todo o lado, nos livros… (*risos*)
Em todo o lado! Não se percebe! Isto é uma vergonha, nunca lá fui (*risos*)!
Então não acompanhou nada, estas passagens uns aos outros (*aponta para pormenores na articulação entre os dois tipos de azulejo nas fotografias mostradas*).
Nada.
Mas previa…
Nada. Foram os azulejos, tantos destes e tantos daqueles e pronto. Ele disse: 'Há lá uns panos enormes…', 'Sim senhor, isto vai dar bem'.
Então foi o arquitecto que decidiu.
Ah sim, ele é que gozou com esta coisa, a pôr este aqui e aquele ali (*apontando para fotografia mostrada*). E foi calcetado depois, ele fez esses desenhos.
Muito me conta! (*risos*)
Já foi feito há quase cinquenta anos…
Foi feito em 1954, cinquenta e três anos.
Só passado cinquenta anos é que vi! (*risos*)
(… …)
(sobre obras em Maputo; sobre Instituto Ricardo Jorge; sobre pigmentos usados nos azulejos)
(… …)
Então não se recorda de ter feito propriamente um contrato? [sobre o do Restelo]
Não, não.
E deste [da escola de Campolide] recorda-se de ter feito?
Deste fiz. O arquitecto, no contrato que fez, incluía já azulejos. Tantos metros quadrados de azulejos.
Isto [do Restelo] não era submetido à tal Comissão?
Não, felizmente. (*sorriso*)
(… …)
(*mostram-se imagens dos relevos nas torres dos Olivais Norte*)

(… …)
Era a primeira vez que fazia um trabalho de cofragem de betão aparente?
Sim, sim. Depois fiz outro para Brasília, muito grande à entrada e dois painéis de azulejo, um de cada lado.
Estes [relevos das torres de Olivais Norte] como é que foi? Quem é que o convidou, foram os arquitectos?
Foi o Teotónio Pereira.
Conhecia-o?
Sim, conhecia de longa data, das exposições…
Era um meio em que toda a gente se conhecia…
Era, era.
Este trabalho, também se recorda de ter feito contrato? A Câmara, ou o Gabinete Técnico de Habitação?
Nesse, quem é que me pagou? … (*pausa*) Fui receber à Câmara Municipal.
(… …)
Esses trabalhos de cofragens, como é que foram feitos, havia alguma imposição do material?
Nestes trabalhos, aqui, era de cofragem. No meu caso, ele disse: 'Quero cofragem' (*imitando a voz de Nuno Teotónio Pereira*) Nestes casos (*apontando fotografias das intervenções dos edifícios em banda*) os outros fizeram com azulejo, para fora, para o ar livre.
(… …)
Recorda-se de haver alguma apreciação [para obras de arte] para edifícios de habitação social?
Ora, possivelmente isto era submetido a uma apreciação, enfim, pouco significativa.
Neste caso não seria tão importante… as escolas seriam mais importantes
…as escolas tinham outra [importância], o espaço público grande.
E uma vez mais eram os arquitectos que escolhiam os artistas…
Era, pois. Depois a câmara também tem convidado artistas. A partir de um certo momento a própria câmara convida os artistas…
Mas neste momento era muito os arquitectos…
Era, eram os arquitectos. É, é.
Os arquitectos apontavam o nome e depois a câmara convidava
Que apontavam o nome, pois, e [a câmara] convidava, mas indicada pelos arquitectos.
Tem mais trabalhos em cofragens?
De cofragens só fiz dois: o do Teotónio e o da [Embaixada de] Brasília.
E como é que era? Foi um carpinteiro que fez…
Fiz um desenho com as medidas exactas, as profundidades e os relevos, negativos e positivos. Foi assinalado.
E depois recorda-se dalgum carpinteiro que tenha feito, ou não.
Não, não.
(… …)
Retomando aqui, recorda-se de haver sugestões, alguma imposição? Os materiais era o betão, a cofragem, mas os temas…
Não, não. Ele dava toda a liberdade, o Teotónio.
Confiava plenamente…
Em absoluto, em absoluto.
E mostrava ao arquitecto alguma coisa, alguns desenhos?
Mostrávamos. Eu fazia o desenho e mostrava. 'Sim senhor, pode fazer' (*imitando a voz do arquitecto*).
E depois ele [o arquitecto Teotónio Pereira] encarregava-se da execução mesmo lá no local. E não acompanhou [a execução] nem tem registos fotográficos?
Sim, ele depois lá arranjava [a execução] no próprio edifício. E eu depois fui lá ver. Sabe, é a primeira vez que os prédios terminam com este chapéu (*aponta, no fotografia, para o remate*

superior das torres de Olivais Norte) é uma coisa que aparece em muitos edifícios… o chamado chapéu, é o Teotónio. (*sorriso*)
E nesse trabalho também não contactou com os outros artistas, nem sabia quem eram os outros artistas que estavam a trabalhar…
Ah, não, ele disse-me. O Rogério, o Jorge Vieira…
Recorda-se da reacção dos moradores dos prédios, de algum episódio…
Isso, o Teotónio é que conta diversas coisas, mas nunca deram por isso.
Olhe que eu já lá estive e valorizam bastante…
Isso é agora, mas a princípio passavam por aquilo e era como passar por uma parede lisa. (*sorriso*)
Como é que vocês sentiam isso, como artistas, arquitectos empenhados?
Neste caso aqui do Teotónio confesso que era um trabalho muito insignificante. Era um desenho todo passado a cimento. Não ligava muito.
Não tinha para si a mesma importância que tinham aqueles [da escola de Campolide]…
Nada, nada. Não, de longe, de longe. Era uma coisa demasiado simples para me estar a preocupar muito. Estava bem executado, desde que estivesse bem executado.
Na altura conhecia-se pouco ainda estes relevos de betão, as cofragens, ainda não havia muitos exemplos…
Trabalhava-se pouco na cofragem.
(… …)
Na altura os arquitectos ficaram satisfeitos com os resultados?
Sim, muito satisfeitos. Neste caso, eles ficaram sempre muito contentes.
O arquitecto Teotónio Pereira falou-me na leitura do elevador, que dantes era aberto, e permitia uma leitura de piso em piso como uma banda desenhada. Na altura levou isso em conta?
Não, não. Eu nem sabia que era transparente, o elevador!
Tinha uma abertura e que aquilo era uma leitura sequencial. Iam vendo os desenhos de andar em andar, não?
Tem piada. Não, não.
(… …)
(sobre os grandes painéis para a estação de metro da Bela Vista)
(… …)
Quando vê um trabalho meu, pense assim: é pintado pelo próprio. Os outros não, fazem a maquete, entregam na fábrica e o operário executa, mas isso não lhe dá a qualidade artística.
(… …)
Com quem é que aprendeu as técnicas?
Na [fábrica] Viúva Lamego com os operários, que foram os meus mestres. Ia vendo como é que se enfornava, ia vendo como é que se vidrava, ia vendo como é que se fazia um certo número de coisas, depois aprendi. Aprendi como é que se faziam os vidrados. Aí era mais difícil porque eles escondiam…
Tinham segredos?
Tinham segredos. Havia um operário que depois foi professor de olaria na [escola] António Arroio. O mestre Rogério. Esse era um homem extraordinário, sabedor. Mesmo na [fábrica] Viúva Lamego ele afinava as pastas em relação ao vidrado, que tem que ter as mesmas contracções senão cria os craquelês.
(… …)
(sobre cerâmica chinesa)
(… …)
Esta ideia de colaboração ou de arte com um alcance social não é outra faceta desta mesma vontade – mais reformista e menos revolucionária – de intervir na sociedade com os meios que estão à sua disposição? Refiro-me aos neo-realistas que pontualmente trabalharam também em colaboração com arquitectos…

Sim, mas era uma frente que existia, servindo-se das artes plásticas para impor ideias políticas. Bastava dizer que seguíamos, de uma maneira geral, os muralistas mexicanos e o socialismo que estava surgindo na América. A chamada pintura socialista, que depois passa pelo Brasil, com o Portinari e então instala-se na União Soviética, mas já no período do Estaline, que é a destruição da arte moderna, que tinha sido de um vanguardismo extraordinário.

Que entretanto tinha desaparecido

Já se sabe, isso desapareceu tudo. Os Kandinskys, essa gente toda andava agora escondida. Porque [antes] o Lenine queria uma arte de vanguarda, para uma política de vanguarda. O Estaline estragou isso tudo, com aquela pintura, bom... (*silêncio*) Depois houve também mais tarde a pintura nas exposições do Avante, onde eu pintei painéis enormes, pintura mural com 130 metros.

Quase como os mexicanos

Aí agora é que é como os mexicanos (*sorriso*). No chão, em tábuas grandes, umas ao lado dos outras, eu fazia o desenho, as cores, depois a estrutura metálica onde aquilo era aparafusado, era outro trabalho…

Eu agora recordei-me daqueles murais logo a seguir ao 25 de Abril, que se pintavam nas paredes da rua…

Também colaborei nisso. (… …) Ali era uma pintura muito descritiva, muito dirigida a uma intenção política. Uma coisa um bocado efémera. Nós já sabíamos que aquilo era para deitar abaixo, as pinturas que se faziam nas paredes, mas serviu de incentivo, não é? Depois deixei-me disso. Em absoluto.

Retomando esta questão das Gerais e do neo-realismo. (…) Os neo-realistas expunham nas gerais, arquitectos que também expunham nas gerais vão convidar artistas, alguns neo-realistas, para trabalhar nas suas obras…

Exactamente, exactamente.

E há uma vontade, uma convicção, de que a arquitectura e arte têm uma função social, também nestas obras, não é?

Exactamente. Também, também.

Penso eu que não estou errada em estabelecer esta relação.

Não, não está. Por exemplo, a história das escolas. Diversas escolas em que colaboram artistas que expunham nas Gerais. Nós, artistas, tivemos uma reunião na casa do [João] Abel Manta, em que pensámos: 'Vamos colaborar, ou não?' Foi uma reunião muito importante. Depois mais tarde é que contámos aos arquitectos. 'Vamos colaborar, isto é encomenda do Estado Novo…' Porque nós não éramos convidados, eu não era convidado para expor em exposições de cerâmica lá fora.

Por questões políticas…

Por questões políticas não expunham as minhas coisas. Iam os outros, o Artur José, ia Cecília [de Sousa], ia a [Manuela] Madureira, esses iam todos. Eu não ia. Fizemos essa reunião e chegámos à seguinte conclusão: 'Bom, isto é encomendado pela Câmara, a Câmara é fascista' – isto, a gente punha logo assim, fascista porque está ao serviço do Estado Novo (*sorriso*) – 'Nós vamos colaborar em edifícios do Estado Novo?' Levantou-se esse problema. Uns diziam: 'Eu não pinto, não faço nada'. Depois chegou-se à conclusão de: 'Espera lá, é que isto de ser fascista desaparece um dia e o que fica é a obra'. 'Então vamos todos pintar' *(Risos),* 'vamos todos aceitar' e ainda bem. A obra ficou.

E quantas gerações de crianças não passaram pela escola e o Estado Novo passou!

Passou e ficou a obra.

E essa reunião terá sido quando? Não se recorda em que ano é que foi?

Ora, isto foi em 1956, devia ter sido em 1955.

Que engraçado, e decidiram assim em massa…

Em casa do João Abel Manta.

Que engraçado, essa reunião é extraordinária.

Pois foi, porque era a primeira vez que nós íamos aparecer em edifícios do Estado Novo, era a primeira vez. Porque até ali eram os Portelas, os Leopoldos de Almeida, o Martins Correia, as Estrelas Farias.

(… …)

Há duas situações, uma em que o arquitecto convida o artista e há outra em que o arquitecto e o artista trabalham mais juntos. No seu trabalho todo, na sua carreira…

Tem sido de acaso, pois.

Não tem a ver nem com o tipo de encomenda…

A princípio da minha carreira de ceramista, o homem que mais acreditou em mim foi o [arquitecto] Conceição Silva.

Para quem trabalhou mais vezes e há o exemplo da Casa da Sorte.

A Casa da Sorte, a Rampa.

(… …)

Na questão da colaboração, o maior entrosamento [no processo criativo] entre artista e arquitecto era mais uma questão da personalidade das pessoas, e …

Do acaso, do acaso. E era uma coisa de conhecimento pessoal. Uns tinham mais trabalho, outros tinham menos. Por vezes aqueles que tinham mais talento eram aqueles que tinham menos trabalho. (*sorriso*)

(… …)

Mas esse entendimento, como o que me contou da Casa da Sorte, isso foi uma colaboração excepcional.

Absoluta, absoluta.

Desde o início ao fim como na Bauhaus. Uma coisa a sério, não é? Também era um arquitecto que tinha uma predisposição para entender…

Exactamente, exactamente. Era, era. Entendia em absoluto, era um homem extraordinário, o Conceição Silva. Depois, no fim desse trabalho, como tese, tirei a disciplina de Cerâmica, na Escola de Belas Artes, onde me formei. É que eu precisava do curso superior de pintura, porque antigamente não havia os cursos superiores, e depois no professorado exigiam curso superior. Aqueles eram cursos especiais.

(… …) Enfim, nessa altura tirei o curso superior de pintura, já com disciplinas totalmente diferentes das primeiras do tempo da juventude.

Recorda-se de uma disciplina que era a Conjugação das Três Artes?

Recordo-me é de quando entrei para as Belas Artes havia disciplinas comuns entre o arquitecto, o pintor e o escultor. Era o desenho arquitectónico e a geometria descritiva – geometria descritiva muito desenvolvida, de dois anos. Dávamos espelhos, perspectiva, todas essas coisas e era uma geometria descritiva muito desenvolvida. Isto hoje não é nada, não é nada. Eram problemas tremendos. Achar pontos luminosos que davam uma cúpula. Davam a incidência do sol às tantas horas, a posição do observador, a cúpula. Ache o ponto luminoso! Uma prova terrível. E porque é que isso ainda existia naquela altura? Porque recorde-se que os arquitectos pintavam os alçados, coisas lindas, coisas maravilhosas.

É verdade.

Olhe, o Frank Lloyd Wright. Eu tenho um livro com projectos dele. São lindos! E depois tem as sombras. É preciso saber muito bem [geometria] descritiva, para marcar as sombras. E depois há os pontos luminosos que é preciso saber. E estão todos certos.

(… …)

Acha que o ensino que teve em Lisboa e depois no Porto foi importante para fomentar essa colaboração entre arquitectos e artistas?

Foi muito importante, foi.

(… …)

Este tipo de trabalhos de colaboração acabava por ir parar mais a lojas… mas muito menos no espaço residencial… embora tenha chegado lá.

Nesse tempo era lojas, hotéis, casas particulares, moradias. É o caso das escolas… Depois também houve o Palácio da Justiça.

Tinha sido a reitoria…

A reitoria, exactamente, do [arquitecto] Pardal Monteiro…

Nesse convite da reitoria também entraram muitos artistas mesmo da "oposição" entre aspas, dos artistas que não eram os favoritos do regime…

Sim, sim, muitos artistas, estava tudo misturado. Estava lá o Daciano, que também pintou uns frescos. O Daciano o Sá Nogueira, o Almada. O Almada foi um homem da situação. Depois mudou e ainda bem.

E as influências maiores eram a arte mexicana…

Sim, era o sonho mexicano, chama-se o sonho mexicano. Eram os Picassos, a Guernica. A ânsia de conhecer a Guernica, só a vi mais tarde.

(… …)

(sobre a Guernica, de Picasso)

(… …)

Li que visitou a exposição do mundo português, quando era muito jovem. Tinha 15 anos e ficou impressionado.

Fiquei impressionado. Para mim aquilo foi um despertar para as artes plásticas. (… …) Mas há mais casos (…) Foi uma exposição de arte inglesa que eu vi no museu de arte antiga – que eu não sei o ano, tenho que consultar lá a directora – sobre pintura inglesa, onde está o Turner. Foi a primeira vez que vi o Turner. Naquela altura eu era muito jovem, muito jovem, e fiquei tão espantado por não haver nada no quadro, era só umas manchas. Como é que se pode pintar um quadro sem nada? Levantou-se-me esse problema. Depois havia um quadro que eu nunca mais esqueci, que era uma árvore velha, caída. Um tronco grande. Reparei como estava pintada e achei aquilo primoroso. Vim a encontrar esse quadro passado muitos anos, muitos anos em Londres numa galeria no museu. Reconheci o quadro.

(… …)

Outra [exposição importante de] que também ninguém fala. Foi uma exposição que se fez na Sociedade Nacional de Belas Artes, durante a última guerra, uma exposição de arquitectura fascista. Aquelas salas formidáveis, com aquelas tapeçarias lindas, enormes, com aquelas esculturas do [Georg] Kolbe. Fiquei impressionadíssimo com aquilo, aquele salão cheio de maquetas, foi uma exposição espantosa. Agora ninguém fala nisso, porque a Sociedade [Nacional de Belas Artes] permitiu uma exposição de arquitectura alemã fascista. Nazi. Mas era uma coisa extraordinária como arquitectura. Inspirada na arte egípcia, na arte grega. Estava ali tudo. Impressionou-me muito. Marcaram-me muito. Pois, estas exposições, a de arquitectura alemã e a de pintura inglesa são da mesma altura, de 1940. Aquilo foi um banho interior extraordinário! (*sorriso*).

(… …)

Houve debates sobre a integração, a colaboração de artistas? Foi uma coisa relativamente debatida nas décadas de 50 e 60?

Sim, houve, mas isso era muito entre os arquitectos, na Sociedade [Nacional das Belas Artes]. A certa altura há um… não se pode chamar um divórcio, entre a arquitectura e a pintura e a decoração. A decoração foi banida, há muitos anos.

(… …)

Em finais dos anos sessenta essa união acaba, não é?

Exactamente, exactamente. A arquitectura vive por si própria. Até na escola de Belas Artes o curso de arquitectura passou a ser dado à parte, separaram-se. Isto faz-me lembrar no meu tempo, em que quem não tinha jeito para o desenho ia para arquitectura. *(Risos)* Quem tinha pouco jeito: 'Vai para Arquitectura!'. Eles iam mesmo. O Pardal Monteiro sobrinho, que foi meu colega, que não desenhava nada, eu dizia: 'Epá, tens que ir para arquitectura'. E foi para arquitectura. Os outros diziam assim: 'Epá, tenho dificuldade em desenhar, mas também não

faz mal, eu vou para arquitecto'. O que é uma estupidez absoluta, não é que um arquitecto não tenha de saber desenhar. Temos bons exemplos, por exemplo o Siza e o Teotónio Pereira, desenham muito bem. E outros mais desenham, são desenhadores. Estão dentro das artes plásticas, sabem ler o trabalho.

Então há um momento anterior de colaboração e de integração e…

Há um afastamento…e começa a haver um reencontro. Bom, de tal maneira que a arquitectura passa a ser como a escultura. É o caso do [Frank] Gehry (*risos*) que é uma escultura habitável.

Que exposições importantes houve neste processo de colaboração, na medida em que expunham arquitectos e artistas… as Gerais de Artes Plásticas, as da [Fundação] Gulbenkian…

Sim, sim. Aquelas duas exposições em que eu colaborei, e que foram feitas, ainda não havia o edifício [da Fundação Calouste Gulbenkian], na Sociedade de Belas Artes.

Continuaram de alguma maneira as Gerais…

Sim, foi o encontro de diversas expressões artísticas e de diversas tendências.

(… …)

Qual foi a obra que fez na sua carreira em que essa colaboração tenha resultado de um trabalho mais conjunto?

A Casa da Sorte.

A Casa da Sorte, como exemplo máximo.

Absoluto, absoluto. Tenho a impressão de que nunca se fez aqui entre nós. O arquitecto pegou na arquitectura já depois de eu lhe entregar o módulo. E começou a fazer as montras, o tamanho da montra, a porta, o espaço entre a porta e a montra. Eu dizia: 'Tem de caber uma placa!': então são 30 cm. Não vou cortar uma placa, que as placas estão todas inteiras.

(… …)

Ali nasceu aquele espaço, aquele interior muito a partir de um módulo. Isto foi uma maneira de colaborar, haverá outras.

(… …)

[sobre a casa do pintor João Abel Manta]

Era um espaço com uma casa antiga portuguesa pequenina. Tinha um atelier o pai dele e nós íamos para essa barraquita. Eu, o João Abel Manta, o Jorge Vieira, o Lima de Freitas, o Sá Nogueira… íamos para lá almoçar. O Sá Nogueira é que servia o vinho, como era o mais alto. Punha o garrafão em cima do ombro, fazia assim. Punha assim o copo e ele "vsss" (*imita o ruído do vinho a encher o copo*). Depois ia lá o Abel Manta, o velhote: 'Cambada de bêbados! Vocês não saem daqui, hã?' (*risos*) com medo que a gente fosse lá para o atelier. 'Não, esteja descansado'. Aparecia o Nikias também, fazíamos ali umas almoçaradas. Muito bom, esse momento.

(… …)

Primeira conversa com o arquitecto Carlos Duarte

24 de Abril de 2007
Local – residência do arquitecto
Duração da gravação: 46m

Eu já li várias coisas que escreveu e que foi publicando, portanto não quero insistir muito naquilo que já li. As minhas questões são as seguintes: de quem é que partiu a ideia de chamar artistas para integrar as equipas interdisciplinares do GTH; como é que se processou depois isso e se houve alguma influência exterior, alguma viagem, a visita a algum sítio …

Viagens, houve, evidentemente. Eu recordo-me de uma coisa que me impressionou bastante: foram as obras do [Ossip] Zadkine em Roterdão. Naquela altura – isto passava-se nos anos [19]50, fins de 50 – havia um trabalho muito interessante em vários países da Europa, nos trabalhos de reconstrução depois das destruições que houve nas cidades europeias. Uma das que me impressionou muito foi Roterdão. Havia outros exemplos evidentemente, na Inglaterra, na Alemanha e em muitos sítios, mas aquela impressionou-me muito porque eram coisas de grande qualidade. Era uma organização do espaço em que os arquitectos holandeses pediram a colaboração de artistas plásticos e essa colaboração, claramente, era de outro tipo. Era uma colaboração, à falta de outra palavra, *integrada*. Nós estávamos habituados a outro tipo de colaboração. Eu, por exemplo, tinha trabalhado durante cinco anos para o arquitecto Pardal Monteiro na obra do Hotel Ritz, que é uma obra de arquitectura rica em participação dos artistas. Toda a gente sabe, basta entrar no hall do Hotel Ritz, começa-se logo a perceber isso. Realmente, foram convidados um número enorme, não só de artistas plásticos – pintores e escultores – como também de designers, que projectaram muitos daqueles quartos, daquelas salas do Hotel Ritz. Portanto, havia uma "promiscuidade" grande – promiscuidade entre aspas, claro – entre os arquitectos e os artistas plásticos e os designers. Esse contacto, essa familiaridade tinha começado na Escola de Belas Artes de Lisboa, onde se formavam arquitectos e artistas plásticos. Nós tínhamos aulas em comum, aulas de desenho e outras e havia um convívio muito grande entre as pessoas dos dois sectores. Penso que, aliás, foi uma coisa bastante má, esse divórcio que se estabeleceu mais tarde entre as duas áreas. De qualquer maneira, eu pessoalmente até tinha muitos amigos artistas plásticos, pintores… Estávamos na época do Júlio Pomar, do Sá Nogueira, do Tomás de Figueiredo e eu pessoalmente era muito amigo de vários deles. Nós constituíamos grupos comuns (…) Talvez isso tenha, de certo modo, ajudado a, quando fui convidado pelo Rafael Botelho a fazer com ele a unidade habitacional de Olivais Sul, a imediatamente pensar numa organização de trabalho que incluísse várias especialidades. Uma delas era de artistas plásticos, mas não só, tínhamos um sector ambiental, um sector de arquitectura paisagista, tínhamos sectores técnicos, de investigação, etc., etc. Mas, a participação dos artistas plásticos verificava-se de dentro. Eu tive a ideia de convidar três pessoas que colaboraram intimamente connosco no plano, na sequência, na progressão do plano. [A progressão do plano] foi uma coisa estranha, porque se verificou ao longo da própria construção de Olivais. Uma coisa bizarra porque nós começamos praticamente sem plano – não havia tempo para formalizar um plano – e depois tínhamos aquela colaboração muito rica, pluridisciplinar, como nós gostávamos muito de dizer, de gente vinda de muitos quadrantes. Os artistas plásticos que eu convidei eram pessoas muito amigas. Era o Jorge Vieira, que era escultor; o António Alfredo, pintor, e o Joaquim Rodrigo também pintor, mas que era simultaneamente arquitecto paisagista. Aliás, o Joaquim Rodrigo foi incluído na minha equipa na especialidade de paisagista e também de artista plástico. Onde é que a coisa começava e acabava, a participação dos artistas plásticos? Não é fácil dizer. Quer dizer, "dizer" até é fácil. De facto, [a participação dos artistas plásticos] passava-se na própria progressão do trabalho. Por exemplo, projectar a existência de uma praça era já "fazê-lo" com os artistas plásticos. Eu tenho aqui alguns exemplos que eu posso mostrar…do António Alfredo, penso eu.

(*o arquitecto mostra algumas perspectivas de praças das células C e B*) (… …)

Isto é agora a praça de S. Salvador, não é?

Esta foi projectada pelo António Alfredo, esta sei. Mas não era só pelo António Alfredo. Era pelo António Alfredo, era por mim, era por outros arquitectos, como o Eduardo Medeiros, o Vassalo Rosa, etc. que trabalhavam connosco. O que havia era um "vai e vem" permanente de preocupações e respostas e o projecto ia-se fazendo, embora em certa altura houvesse alguém que o fazia mesmo…

Alguém que fazia o desenho, que materializava as coisas…

Sim, que desenhava e que lançava no papel algumas ideias (…)

Quanto tempo é que levava por exemplo a projectar uma praça? Eram meses, semanas? Reuniam regularmente?

Variava muito. Em todo o caso penso que normalmente eram poucos meses. Bom, não era muito tempo. (*apontando para as peças desenhadas mostradas*) São coisas destas, apontamentos. Agora, isto diferencia-se imenso do que era a colaboração habitual dos artistas plásticos. Nem se tratava de colaboração, tratava-se de integração, que é um pouco diferente.

Que é um trabalho conjunto…

Éramos um conjunto de especialistas, vários especialistas que funcionavam à volta de um programa e o programa desenvolvia-se com uma certa naturalidade. Por exemplo, no caso dos engenheiros era muito o mesmo, porque a parte propriamente interessada – como saneamentos básicos, arruamentos (…) e edificações, algumas – tudo isso se passava, na mesma, de uma forma integrada. Não eram exteriores ao processo, participavam do processo. E davam opiniões da parte que lhes interessava mais e em que eram mais competentes e muitas vezes nós emendávamos algumas ideias iniciais em função de factores de economia, por exemplo, de operacionalidade estrutural, etc. e coisas que iam surgindo. Eu penso que ali no GTH surgiu, uma das poucas oportunidades – se é que não foi a única, eu desconfio que foi a única – que tivemos de fazer um trabalho integrado. Foi uma sorte.

Tivemos um director compreensivo, uma pessoa que nos deixou trabalhar, embora muito desconfiado do que íamos fazer. De qualquer maneira, deixava fazer e tínhamos um ambiente de trabalho bom. Éramos bastantes, havia um corpo técnico considerável. Eu tinha na minha equipe de Olivais … catorze pessoas, à volta disso, com muitos arquitectos, principalmente, alguns engenheiros, e como já disse, arquitectos paisagistas, etc. Quer dizer, tudo isto funcionava numa mesma sala, numa sala grande, onde todos nós conversávamos. Foi uma experiência extraordinária para mim.

Claro.

(*o arquitecto mostra duas publicações*)

Como eu aliás faço notar um texto que talvez tenha[14], isto pode ter sido uma oportunidade perdida. Também este, que é uma espécie de memória descritiva de Olivais[15]. Pode não interessar muito, isto é um aspecto bastante técnico.

(… …)

(*apontando para estudo do centro cívico-comercial principal*)

Por exemplo, olhe, o centro principal que não ficou assim feito desta maneira. Foi feito da forma mais desastrosa possível…

E muito tardiamente…

…e que não teve sequência, por razões de ordem política, aliás.

Pois, exactamente. Como é que era possível na altura [realizar projectos deste tipo]? Havia "alguém" dentro da Câmara com suficiente abertura que vos permitia trabalhar…

Havia o engenheiro Carvalho de Mesquita que era o director, que era um homem democrata e uma pessoa que tinha grande prestígio na Câmara. Em todo o caso, as ideias dele – que ele não exprimia normalmente, obviamente – as ideias dele não tinham nada a ver com os tipos que

[14] Jornal dos Arquitectos, nº 204, Janeiro Fevereiro de 2002

[15] Texto do Serviço de Planeamento Boletim GTH – Lisboa, vol. 1, nº1, Julho Agosto de 1964

mandavam na Câmara Municipal, que eram de obediência segura ao Estado Novo e com o que isso significava em termos de cultura, incluindo aí a arquitectura e as artes plásticas.
Portanto havia efectivamente e constituíamos – ali como noutros sítios, não era o único – "unidades de resistência" se assim podemos dizer, ao espírito que reinava no país, que era de um grande conformismo, como uma pessoa imagina.
E como é que se compunham essas "unidades de resistência"? Como é que se reuniam esses arquitectos no GTH? Como é que coincidiam todos naquele sítio?
Eu pertencia nessa altura, à revista Arquitectura e nós tínhamos contactos muito estreitos com a geração anterior. Ao contrário do que acontece actualmente, o sindicato – que não era Ordem dos Arquitectos, mas o Sindicato dos Arquitectos – era um local de entrada e de encontro. Um local de encontro de gerações. As pessoas frequentavam o sindicato. O arquitecto Keil do Amaral, que era uma pessoa com enorme prestígio – que era de certo modo o mentor daquela geração, a geração anterior à minha – era uma pessoa com forte participação cívica e política. [O arquitecto Keil do Amaral] frequentava o sindicato, o que atraía também os mais novos, pelo menos uma parte dos mais novos. Eu era um dos que lá ia, como muitos outros. Ali começou a nossa relação com essas gerações anteriores que tinham uma maneira diferente de fazer arquitectura. Atenção: nem tudo era tão parecido como isso, mas sentíamo-nos muito identificados em termos de política. Éramos opositores ao regime ou, resumindo, quase todos, ou pelo menos uma grande parte pertencíamos ao MUD, ao Movimento de Unidade Democrática. Havia uns – que nós na altura até nem percebíamos – que eram do Partido Comunista. De qualquer modo, naquela altura, o que interessava era realmente uma luta comum ao regime e isso marcou o recrutamento das pessoas para o GTH. O engenheiro Mesquita até tinha sido chamado pelo presidente da Câmara, que era o general França Borges, penso eu, na altura, [que lhe terá dito, referindo-se ao GTH] 'Ó engenheiro, olhe que eu estou assustado com isto, por todos os lados recebo avisos da PIDE… Aquilo é um covil de comunistas!' O engenheiro Mesquita, que era um tipo vertical, disse logo: 'O senhor desculpe, isso aí não me interessa. Se o senhor está descontente comigo, eu saio. Agora, eu convido quem quiser e faço o que me parece justo' [ao que o presidente da CML terá dito] 'Nem pensar, e tal…'. Mas [o presidente da CML] foi várias vezes avisado de que aquilo era um sítio de forte participação política.
Claro.
Até um colega meu, o Celestino de Castro por exemplo, em certa altura desapareceu porque foi ter com o Cunhal a Paris. Isto dá a ideia… Portanto havia evidentemente uma tónica política naquilo, embora nem todos fossem obviamente activistas. Mas isso acontecia, efectivamente, acontecia. Começam aí, portanto, os nossos contactos, a nossa mobilização, os nossos convites. Até, inclusive, aos arquitectos para trabalharem connosco de fora.
Os de fora, exactamente, era o que eu lhe ia perguntar…
Isso acontecia. Acontecia e não tínhamos nenhuma vergonha no facto.
Claro, até porque eram pessoas que partilhavam também as mesmas ideias…
Partilhávamos as mesmas ideias, embora, curiosamente essa afinidade política não se traduzisse muitas vezes em afinidade arquitectónica. Havia efectivamente, por vezes até, fortes clivagens. A nossa geração, a que pertenciam muitas pessoas como o Nuno Portas, como o Silva Dias, uma série deles, era uma geração com outra formação, influenciada por outras fontes e éramos designados por "orgânicos" naquela altura, o que era uma coisa um bocado estúpida até (*risos*). Mas tinha muito que ver com a arquitectura orgânica que era pregada pelo Bruno Zevi e por outros. Tínhamos descoberto a arquitectura americana do Wright e outros, etc. Havia efectivamente uma visão um pouco diferente. Eu penso que mais humanizada e menos esquemática do que aquela que vinha da geração anterior. Aliás, esta era a critica maior que nós fazíamos.
A visão anterior seria a que correspondia à Carta de Atenas, dos Olivais Norte.

Exactamente, exacto. Eram três gerações, simultaneamente: uma, já em pleno declínio, que era a geração do Pardal [Monteiro] e dos arquitectos que tinham colaborado com o Estado Novo; depois havia a geração racionalista, de oposição, muito influenciada pelo Corbusier, por Niemeyer e por outros, pela Carta de Atenas e que tinham feito o Congresso em 1948 e, logo a seguir, situava-se a nossa geração que era dez anos mais nova, em geral. Eles tinham à volta de 40, 50 [anos], e nós andávamos nos 20, 30 anos, mais ao menos. Portanto havia claramente um problema de gerações e um problema de ideologias arquitectónicas. Quanto à política não, aí todos nos abraçávamos e lutávamos. Enfim, olhe, este era o clima. Isto passava-se também relativamente aos artistas plásticos. E evidentemente que também relativamente àquilo que nós pensávamos que era a participação ou o diálogo, dos artistas plásticos na obra de arquitectura. Se você percorrer Lisboa, as avenidas Duque de Ávila, Duque de Loulé, etc. verá uns frontões que aparecem por cima das portas.

Os "entalados", não é?

Que foram obrigados a isso. Havia a obrigação de [incluir esses elementos]… Não sei qual era a percentagem nos projectos para destinar-se às artes plásticas.

Não se recorda que legislação era essa? Toda a gente me refere essa obrigatoriedade, mas eu ainda não consegui encontrar qual era o diploma legal.

Eu sei que existia, mas também não lhe sei responder.

Pois, aqueles altos-relevos que até o Keil Amaral veio chamar as "mulheres entaladas"…

Isso aparecia por toda a parte, mas efectivamente era pura e simplesmente uma exigência. Não era um desejo dos arquitectos, mas uma exigência da Câmara e portanto satisfazia-se essa exigência. Os termos legais e isso, confesso que não me recordo. Penso que era uma regulamentação qualquer, mas também não tenho a certeza. Bem, portanto isso era a imagem acabada [dessa forma de entender a participação dos artistas] com o melhor exemplo, que era o Hotel Ritz, de facto, e algumas coisas mais que se fizeram. Eles faziam uma obra, colavam-na num sítio, ou penduravam, no caso dos pintores.

Essas coisas modificaram-se bastante. Eu por exemplo, já fiz bastantes obras depois disso nos Olivais, e sempre, nos casos em que se justificava, convidei artistas plásticos e nesses casos repeti aquilo que já tinha feito, quer dizer, eles participavam mais ou menos de perto, embora não chegássemos ao ponto de os pormos a trabalhar no atelier. Mas eram pessoas integradas no espírito da obra.

Pensávamos que era importante. Agora, isto [os Olivais] é um caso extremo, é um caso limite e já nem é dizer aos artistas plásticos para fazerem artes próprias. É para traduzirem as suas capacidades e a sua visão pessoal na construção da cidade, nos espaços da cidade. Este é um caso que eu penso que não se repetiu. Não conheço mais nenhum caso, porque realmente aqui a preocupação e intenção foram de outro tipo. Eu penso que isto continuará a ser uma boa ideia nos tempos actuais. Só que aconteceu uma coisa: é que, entretanto, as escolas separaram-se. A arquitectura seguiu o caminho mais autónomo em relação às artes plásticas, já não existia aquela referência, que era permanente, entre o Niemeyer e o Portinari, o Léger e outros em França, entre outros…O próprio Corbusier funcionava também como pintor.

Mas o Corbusier não convidava outros artistas. Era sempre ele, não era?

Eu não me recordo. Penso que não… não me lembro. Talvez, também era possível. Ele sim, funcionava simultaneamente como arquitecto e pintor.

E escultor…

E escultor. Muitas obras dele de resto eram esculturas. Ele talhava (…) trabalhava algumas obras. Era uma mistura, enfim, das duas coisas. De qualquer maneira, esta foi a nossa experiência, foi a nossa tentativa, e eu penso que resultou mais ou menos. Aqui e ali houve algumas coisas. Se não houve mais foi porque entretanto eu fui-me embora. Demiti-me, estava um bocado saturado daquilo. Fui-me embora e aquilo depois caiu num certo marasmo. Mas enfim, algumas coisas se fizeram.

Pois, mas muitas das coisas que foram desenhadas e pensadas não se chegaram a realizar. Por exemplo, eu vi até no boletim do GTH um pequeno artigo do António Alfredo com estudos, construções, esgrafiados…

Algumas coisas realizaram-se, outras não. Algumas, já nem me lembro, sinceramente, mas muitas, mesmo, não se realizaram.

Olivais Sul foi o que foi possível fazer. Nestas coisas existe sempre um objectivo para lá das possibilidades reais e foi o que aconteceu. Nós queríamos dar um "pulo enorme" em frente e demos simplesmente um "pulo".

Mas pelo menos houve a intenção…

Houve e houve um certo número de facilidades, há que reconhecer. Mas em certa altura, também há vários factores [que impedem a realização das coisas]. Olhe, um deles foi o afastamento dos próprios artistas plásticos.

Quanto tempo é que eles trabalharam?

Eles estiveram lá uns anos. Mas, a certa altura, o primeiro [a ir embora] foi o Jorge Vieira. Quer dizer, eles sentiam um pouco que aquilo, apesar de tudo, não era o seu trabalho. Era um bocado isto. Sentiam, o Jorge Vieira, claramente. O Joaquim Rodrigo não, sempre se adaptou porque funcionava em dois registos. O António Alfredo trabalhou bastante tempo, e foi o que fez mais coisas. Mas em certa altura também quis ganhar dinheiro e também era um pagamento, enfim, de um funcionalismo público. Havia várias razões, estava um pouco cansado e isso é um factor que nós temos de ter em consideração: o cansaço.

Eu também já estava muito cansado. Eu estive lá nove anos, mas a partir do sexto ano já começava a deitar aquilo pelos olhos. Já estava um bocado saturado.

É um projecto enorme. É um plano enorme, muita coisa…

É um plano e tal, as mesmas pessoas, as mesmas coisas, tudo a repetir-se… Depois tive um convite para uma coisa muito interessante, que aceitei, para as Habitações Económicas da [Federação das] Caixas de Previdência e fui-me embora. Mas também por um certo desgosto. Por exemplo, isto [projecto do centro cívico-comercial principal] foi a razão principal porque eu me fui embora. Apresentei este trabalho à direcção e a direcção achou tudo bem, mas havia grandes problemas. Por exemplo, as casas eram feitas pela Federação das Caixas de Previdência – havia outros organismos, mas este era o fundamental – e efectivamente, os tipos tinham exigências que não se coadunavam com um centro comercial.

Pois, tinham uma visão muito mais reduzida. Havia uma verba menor e uma contenção maior…

Os tipos resistiam a entrar dentro desta área comercial e de equipamentos públicos, não lhes interessava. A própria Câmara também não tinha dinheiro para fazer essas coisas. Depois havia compromissos disto, daquilo, daqueloutro… E a principal razão foi que em certa altura houve duas decisões fatais. Primeiro, como era necessário acelerar o programa das escolas – que era dirigido por mim – e a direcção, ou lá quem foi – tenho a impressão que nem foi a direcção, foi o próprio ministério, já não me lembro bem – impôs a construção de uma escola provisória no centro principal. Isto comprometia desde logo a possibilidade de realização próxima daquilo, o que aconteceu. Durante muitos anos não se fez nada no centro.

Funcionou aqui uma escola provisória.

Havia uma escola provisória, aliás com um péssimo aspecto, horrível, durante muito tempo. O programa da escola estava de facto atrasado e esse foi o pretexto. Mas também foi pretexto para, no fundo, "deixar andar". Pior que isso, a certa altura, por pressões políticas do Brasil, ou da embaixada brasileira, o próprio Salazar em pessoa deu ordens para que se fizesse ali um supermercado.

Ah foi?

Foi para o centro. Foi imposição da presidência da Câmara. Estas duas peças tornavam inviável, inviável pura e simplesmente, o projecto do centro, a que eu, pessoalmente, me tinha dedicado muito. Isto começou-me a desgostar bastante. Por outro lado, tinha convites para outro sítio,

estava um pouco farto daquilo. Entretanto fui-me embora. E não fui substituído e isso é que foi o mais grave. Aquilo [o GTH] ficou numa situação de funcionamento burocrático… meio abandonado, por um lado. Resultado: fizeram-se coisas que não estavam previstas, fizeram-se outras que penso que foram grande asneira, como o caso do centro mais tarde, que foi objecto de um concurso de concepção/construção, um concurso absurdo naquela altura. E pronto, as coisas nunca são o que se pensa porque não é o nosso dinheiro, não é a nossa vontade, não é nada disso. Quer dizer, nós queremos fazer as coisas, queremos fazer trabalho, mas depois deixam-nos, ou não nos deixam. Bem, foi um bocado isto. Voltando aos artistas plásticos. Eu penso que foi, em todo o caso, uma experiência muito interessante. Eles participaram com muito entusiasmo. É claro, em certa altura começaram a ficar como toda a gente, um bocado cansados, mas participaram muito activamente, muito entusiasticamente, muito competentemente. Particularmente importante foi o António Alfredo, que já morreu.

Pois, eu sei.

O Jorge Vieira que também já morreu.

Também.

E o Joaquim Rodrigo também já morreu.

Também.

Enfim, isto não dá vontade de rir, mas de facto é extraordinário. Morreram os três. E que foram colaboradores preciosos para isto, porque muitas coisas não estão escritas nem estão feitas. Foram ditas e a participação na discussão dos problemas, etc., foi uma coisa preciosa.

Eles trabalhavam juntos nos mesmos projectos?

Não, havia um que era responsável por fazer [o projecto]. Mas a participação, a discussão, as ideias surgiam muito a nível colectivo. De qualquer forma, eles trabalhavam na mesma sala connosco, as mesmas condições. Era tudo igual.

Eram funcionários do GTH como os arquitectos?

Eram funcionários, embora tivessem, penso eu, já não me lembro como era… Bem, tinham um contrato qualquer. Era temporário, agora não sei por quanto tempo. Foi isto, não é nada de espectacular, não é nada de extraordinário. Só foi, até certo ponto, original. Não sei de mais nenhuma experiência em Portugal.

(… …)

Nos Olivais Norte não houve artistas.

Não, não, nem pensar.

Aquele arquitecto Ponce Dentinho…

Não conheço nada igual a isto, não tenho notícia, embora haja muitos artistas que colaboram com arquitectos. Houve casos no Norte, os Soutos Moura e assim… embora eles não sejam muito dados a esta colaboração, mas de qualquer maneira o [Alcino] Soutinho e outros… O Ângelo de Sousa, o José de Guimarães… há uma série deles, que colaboram de facto. O [José Carlos] Loureiro, o Loureiro, esse sim, tinha colaboração. Mas, mais uma vez, era colaborar a fazer um conjunto escultórico, ou uns azulejos, desenhar uns azulejos…

Dava uma parede ao artista e o artista…

Dava uma parede e etc. um mural aqui e ali. Havia coisas dessas, um vitral. Isso continua a existir e vai surgindo, mas isso não é isto. Isto é outra coisa, não tem nada a ver com isso.

Falou-me nessas três gerações: a do Pardal Monteiro e daqueles arquitectos mais velhos ligados ao regime; depois uma outra geração mais nova mais ligada à carta de Atenas e ao racionalismo mais "puro e duro", e depois a vossa geração que já o questionava. Há alguma diferença, nestas três gerações, na maneira como cada uma se relaciona com os artistas plásticos?

Eu penso que sim. Isso decorria fundamentalmente, a partir de certa altura, de duas coisas. Em primeiro lugar foi o divórcio estabelecido entre as escolas de artistas plásticos e arquitectos. Houve também uma coisa importante, que eu me esqueci de referir. Foi o surgir nos anos [19]50,[19]60 de uma geração pioneira de designers. O design começou a ter um papel muito importante nisto tudo. Como acontece geralmente houve uma certa, não digo oposição, mas

talvez, uma certa estranheza por parte dos arquitectos relativamente aos designers, que foi vencida em grande parte porque havia muitos arquitectos que eram também designers. É o caso do Victor Palla, por exemplo, e de vários. Outros, assumiam-se mais como "irredutíveis arquitectos", mas muitas vezes convidavam os artistas plásticos. Estou-me a lembrar, por exemplo, do bloco das Águas Livres do Nuno Teotónio Pereira, em que a cor do edifício foi projectada por um pintor arquitecto, que foi o Frederico George. Mas casos desses aconteciam, aconteciam.

Mas isto [os Olivais] é muito diferente.

É, de facto isto é diferente. Tem pouco que ver com isso. O diálogo com os pintores, com os artistas plásticos sempre houve. Eu penso que houve mais e houve menos. Estou em acreditar que a nova geração tem muito pouco diálogo com os artistas plásticos. Do que eu vejo para aí, não me dá ideia que haja grandes contactos, sequer.

E acha que, decisiva, nessa quebra de diálogo, foi a separação das escolas.

A separação das escolas, por um lado; por outro, a própria arquitectura, digamos, minimalista, que se começou a fazer e de que é expoente máximo o grupo do Norte (os Souto Mouras, os Sizas, etc.) Esse minimalismo que hoje corre toda a arquitectura portuguesa – basta ver as revistas – não se coaduna muito bem, não se harmoniza muito bem com a participação dos artistas plásticos, a não ser para pendurar uns quadros nas paredes, quando as coisas acabam.

Há, sob esse aspecto, um certo isolamento da arquitectura. Eu não sei se é mau, não se é bom: é uma forma de fazer arquitectura e, realmente, também, falsear as coisas, convidando pessoas só para dizer que se convida não vale a pena, não interessa nada.

(… …)

Olhe, foi isto. [Na chamada aos artistas para trabalhar em Olivais Sul] tudo se passava nesse plano, no plano profissional, mas também no plano das amizades e dos contactos. Não só na escola como nos cafés. Os cafés eram um elemento muito importante que vocês na vossa geração não percebem muito bem. É uma coisa que não existe.

O que há é uma coisa horrível chamada "pastelarias". De maneira que tudo se passava em sítios tais como a Brasileira, o café Chiado e sítios assim. E realmente isso contribuía para [um encontro entre arquitectos e pintores] e não só, nós não lidávamos apenas com os pintores. Tínhamos amizades nos mais variados sítios com as mais variadas pessoas. Eu frequentei assiduamente a Brasileira. Conheci lá pessoas como o Almada, como o Abel Manta, como o Herberto Hélder, um número sem fim de pessoas que eu fui conhecendo. E isso foi muito estimulante naquela altura, conheci pessoas com outra visão. Ainda conheci o Ramada Curto, imagine, e o Aquilino [Ribeiro]. Bem, estou muito velho! (*risos*)

De qualquer maneira isso fazia parte dos nossos hábitos, dos nossos desejos, do nosso prazer. Do nosso *prazer*! Tudo isto envolvido numa preocupação e numa atitude comum de repúdio daquele regime repressivo em que nós vivíamos.

É bom não esquecer que os livros do Jorge Amado se vendiam por baixo do balcão da [livraria] Sá da Costa, não é?

Por baixo do balcão da Sá da Costa?

Pois, os livros não se podiam vender, eram proibidos.

Eu sabia que eram proibidos, não sabia é que a Sá da Costa tinha esse papel.

A Sá da Costa e outras. Havia uma que era muito importante e que não me recordo do nome. Eram pessoas que recebiam remessas de livros que depois vendiam aos amigos. Que tempos tão estúpidos! (*risos*)

O que é engraçado é [que apesar do] repúdio que vocês sentiam em relação ao regime, conseguiam infiltrar-se e "minar", entre aspas, o próprio regime…

Exacto, esse foi um aspecto interessante. Na nossa altura essa foi uma coisa muito debatida, de resto. Em determinada altura, o governo da época, com os Planos de Fomento e outras coisas que iam surgindo – porque tinha que se fazer qualquer coisa – resolveram lançar programas de habitação social no Porto e em Lisboa. No Porto foi o [Robert] Auzelle, que criou aquela equipa,

muito boa por sinal, que ele reuniu, que era mais uma vez gente da oposição e em Lisboa houve várias coisas: uma delas foi as Habitações Económicas, onde o Braula Reis reunia uma série de gente também de esquerda; outra, a Câmara Municipal de Lisboa, com o Keil do Amaral e muita gente de esquerda também e o GTH. Havia mais umas coisas, câmaras e outros sítios no país, mas estes foram os principais. Bem, mas discutia-se muito até que ponto é que seria lícito nós estarmos a colaborar com o Estado Novo, porque até havia condicionamentos em certa altura de uma certa gravidade. Principalmente nos anos [19]40, quando o Estado Novo tentava impor aquela arquitectura pacóvia copiada do Piacentini e outros patetas arquitectos italianos do Mussolini. Portanto, havia algumas hesitações notáveis relativamente a isso. Só que essa era a única forma de nós participarmos num processo que nos interessava.

Até com este argumento: e depois? Depois, pelo menos, fizemos alguma coisa e temos experiência. Era a razão principal porque nós entrávamos nestes organismos, não tanto para colaborar no Estado Novo, minimamente, mas justamente porque constituíamos unidades de influência nesses locais.

E no fundo porque permitiam que se fizessem coisas melhores do que o regime por si só não faria.

Exacto, planos directores, planos disto, daquilo, daqueloutro…

Claro, e habitação social.

A habitação social era a grande paixão das nossas gerações. A minha, também. Nós não estávamos propriamente interessados em fazer habitações para ricos e as pessoas que os faziam, como o Alzina Meneses e outros, eram criticados, o que hoje parece um disparate, uma coisa sem pés nem cabeça. Mas até eram criticados porque o que era moral, ético e aceitável era fazer casas para os trabalhadores. Bem, isto hoje tem a sua carga de ingenuidade muito grande, mas na altura soava-nos bem (*sorriso*).

E a mim ainda me soa bem! (*sorriso*)

Soava-nos bem, sim senhora, e foi isso que fizemos. Eu fiz isso em cheio. Não só lá, como a seguir, nas Habitações Económicas, onde estive cerca de dez anos. No fim fui um dos directores daquilo, depois do 25 de Abril, evidentemente. Nessa altura já era outra coisa, fazíamos equipamentos colectivos. Havia os infantários, um lar para a terceira idade e coisas assim. E depois fui para o ensino, estive mais catorze anos a ensinar urbanismo e arquitectura e depois vim aqui para casa.

(… …)

Tenho impressão que o essencial já lhe disse.

O que eu quero entender é como é que foi possível, no fundo, que isto tivesse acontecido em Portugal naquela altura…

Houve realmente uma tentativa do regime para abordar o problema da habitação social em Lisboa e houve um decreto chamado 42454, que eu sei de cor, e que estabeleceu as bases deste trabalho. A partir daí foi só convidar uma pessoa, porque a responsabilidade era da Câmara, e o presidente na altura convidou o engenheiro Mesquita, que era dos quadros da Câmara para dirigir o GTH. O [engenheiro] Mesquita, por sua vez, convidou uma série de técnicos para colaborar com ele. A história é esta.

Havia um enquadramento legal, havia uma programação, havia um terreno que chegou graças ao famoso Duarte Pacheco… 215 hectares, acho eu. E portanto era "andar para a frente". Só que havia necessidade de fazer as coisas numa velocidade muito grande, porque havia compromissos de vária ordem e havia muita coisa e nós fomos lançados no GTH.

[O GTH] primeiro não era ali na Avenida da República, era na Avenida de Berna, de fronte da Gulbenkian, já desapareceu. Estivemos ali uns meses e depois fomos lá para cima. [No] GTH, o [Rafael] Botelho foi convidado para gerir a parte de urbanização e não me conhecia pessoalmente, telefonou-me e disse: "Olhe, gostava muito que você colaborasse comigo nisto e tal." E realmente fomos os dois que fizemos o plano. Depois ele demitiu-se (… …) passado um ano ou menos de um ano, e eu fiquei lá oito anos a dirigir a equipa.

E com tanta urgência ainda houve tempo de convidar os artistas? Os artistas entraram logo nesse início?
Não, não. Estava muito atrasado para isso. Estávamos no Plano Geral. Não, quem foi convidado logo a correr, com uma grande urgência, foram os arquitectos para fazerem projectos, enquanto nós, a pequena equipe que havia ali, fazíamos não só o plano geral, mas também – até eu fiz – as células habitacionais, ao nível do plano de pormenor.
Aquilo era tudo um disparate, porque as coisas, em vez de seguirem uma sequência lógica, não, sobrepunham-se umas sobre as outras. A gente a trabalhar nisto, outros naquilo…uma coisa um bocado louca, mas saiu!
E os artistas entravam quando?
Os artistas entraram logo, penso eu, no segundo ano. No segundo ano, quando nós começámos já a ter problemas de arranjo de espaços livres, que era a designação geral.
Exactamente.
Portanto, a equipe de espaços livres incluía a equipe de espaços verdes. Estava tudo incluído, eu dirigia tudo, claro, e depois tínhamos uma série de especialistas. Os espaços verdes, a certa altura autonomizaram-se, embora eu continuasse a dirigir isso com um grupo pequeno de três [técnicos], salvo erro, agora não me recordo. (… …) Bem, era um pequeno núcleo que trabalhava nos jardins, nas plantações, essas coisas.
E os artistas trabalhavam nos espaços livres?
Comigo, directamente no plano.
Directamente no plano?
Directamente no plano e mesmo os paisagistas estavam ali também. Quer dizer, havia uma sala muito grande onde aquela equipa funcionava.
Os artistas entravam depois nos arranjos dos espaços ditos livres, ou verdes?
Ditos livres, quer dizer, eram espaços livres. Porque na definição desses espaços havia muita coisa por definir. Nem tudo estava… a modelação do terreno, isto, aquilo.
Ah, intervinham também aí? Faziam maquetas.
Claro, tudo. Maquetas, aquelas montanhas de maquetas! (*sorriso*)
Onde é que estarão essas maquetas?
Olhe, isso é que não tenho.
Nem registos nenhuns fotográficos.
Não tenho nada.
Nem sabe onde é que eu posso encontrar?
Isso ficou tudo destruído porque eram maquetas de trabalho. Há maquetas para exposição e há maquetas de trabalho.
Pois.
As maquetas de trabalho foram tudo para o lixo.
Os espólios dos artistas não terão nada disso?
Não. Para já eles morreram. Não, não pense nisso. Bem…os artistas em geral também são pessoas muito desorganizadas. São um bocado anárquicos e portanto não têm aquele cuidado de arquivo que, às vezes, os arquitectos têm.

Segunda conversa com o arquitecto Carlos Duarte

9 de Maio de 2007
Local – residência do arquitecto
Duração da gravação: 1h04m

(…)
(*o arquitecto Carlos Duarte fala sobre os artistas que participaram nos Olivais*)
O António Alfredo pintor, o Jorge Vieira escultor e o Joaquim Rodrigo, que era simultaneamente arquitecto paisagista e pintor. Bem, mas eles não entraram naquela equipe vasta de arquitectos e engenheiros, propriamente para fazerem pintura, escultura ou jardins. Eles eram postos ali como, digamos, *elementos de provocação* na sua área muito particular e aquilo que ia surgindo ao longo do trabalho do Plano de Urbanização, aqui e ali, era feito com a colaboração deles. Ou porque eu me lembrava, ou porque eles se lembravam, éramos todos colaboradores. Aconteceu uma coisa também importante: é que éramos todos amigos, o que facilitava muito daquele processo. Portanto, eles entraram naquele processo não propriamente por serem artistas, mas porque eram pessoas de uma extrema sensibilidade, interessados no processo de construção dos Olivais e que iriam descobrindo as suas próprias capacidades e os seus desejos. Iriam exprimindo desejos de fazer coisas e foi isso que aconteceu. Eles realmente funcionaram, como você pode ver indo lá, não propriamente como pintores que iriam fazer azulejos, murais, etc. ou escultores que iam fazer esculturas e distribuí-las um pouco pela aquela área, mas fundamentalmente como projectistas. Projectistas. É claro que projectistas muito particulares, porque eu fi-los trabalhar com arquitectos. O que significava que aqueles trabalhos que iam fazendo, que fundamentalmente eram praças, lugares de convívio, esplanadas, coisas que iam aparecendo, lugares para as crianças brincarem, etc. Tudo isso que ia aparecendo e em que eles tinham gosto e interesse em colaborar era feito, não só por eles, que não eram capazes de desenhar rigorosamente e tornar aquilo um projecto viável para construção, claro, mas o trabalho deles era completado sempre por um ou dois arquitectos que iam intervindo ao nível das suas capacidades, produzindo desenhos que depois iam ser utilizados na obra. Bem, efectivamente, foi isso que aconteceu. Como você verá por aqueles poucos desenhos que eu tenho (… …) eles, de facto, de um modo geral, só faziam perspectivas, desenhos livres à mão levantada (*sorriso*). Faziam desenhos (*imitando a voz dos artistas*) 'isto era giro e tal…' e o arquitecto e os desenhadores e nalguns casos os engenheiros que trabalhavam com eles iam reduzindo aquilo depois a peças desenhadas, que eu não tenho e que talvez não tenham grande interesse para o caso. Seja como for, aquilo que você verá ali nestes poucos exemplos que eu tenho, que penso que são só quatro, são efectivamente o início do trabalho.
[Os artistas faziam] o desenho, a perspectiva espacial, num determinado conjunto, de peças que eles imaginavam que podiam ser feitas – e que às vezes não podiam, diga-se de passagem – quer dizer, no fundo são as ideias consubstanciadas em desenhos livres, que eles iam realizando. Esta foi a intervenção deles. Portanto, era a intervenção da criação, da imaginação, duma visão diferente dos arquitectos do que era o processo de animação daquelas zonas. É isso que está ali.
O trabalho deles centrou-se mais em praças, em zonas de convívio?
Era o que apareceu, jardins e praças fundamentalmente.
E os pavimentos? Há muitos pavimentos, de calçada portuguesa, com muitos desenhos também…
Também fizeram isso. Fizeram muitos pavimentos e muita coisa. Isto [o conjunto de desenhos que apresentou] está muito incompleto, não dá bem ideia do trabalho. Mas como deve imaginar, o que aconteceu em certa altura, [foi que] o trabalho deles esgotou-se. Porque o fundamental já tinha sido feito. Não havia mais trabalho para eles, de facto.
Eles trabalharam então nos arranjos dos espaços livres?
Sim, exactamente.

E nos interiores, por exemplo, de escolas, mercados…
Não, aí não. Aí alguns trabalharam. Já não me lembro quais nem como, mas nas escolas que nós depois projectámos, aliás fora do gabinete, embora com o controle muito apertado de uma equipe que foi criada para o efeito. Mas aí já houve outras colaborações de outros artistas convidados pelos próprios arquitectos autores dos projectos. Mas não me recordo disso, não me recordo bem…
Pontualmente houve também, em alguns edifícios dos Olivais, intervenções artísticas. Por exemplo há uns edifícios que têm uns painéis de azulejo do pintor Francisco Relógio. Esses convites eram feitos pelos arquitectos projectistas?
Bem, isso dependia. Quer dizer, se de facto eram espaços públicos, eram feitos por nós. Quando se tratava de construções, projectos de arquitectura, eram os arquitectos que escolhiam os seus colaboradores.
Pois e o GTH incentivava essa [colaboração]?
Sim, sim. Eram as nossas preocupações.
Recorda-se disto? até foi publicado na revista Arquitectura.
(*mostram-se algumas fotografias dos edifícios acima referidos ao arquitecto*)
Sim, eu lembro-me vagamente disso.
Os arquitectos que projectavam os edifícios e que convidavam depois artistas para trabalharem especificamente para os edifícios de habitação, tinham de submeter ao GTH estes projectos?
Sim, mostravam, no geral, coisas desse tipo. Embora necessitassem de aprovação, as coisas eram facilmente aprovadas. Houve muita gente que trabalhou nessa área. O Querubim Lapa, por exemplo, fez bastantes coisas, o Querubim estava muito na moda naquela altura. O Jorge Vieira, o António Alfredo e mais uns tantos. Não sei se o Lima de Freitas também.
O António Alfredo, o Jorge Vieira, o Joaquim Rodrigo eram muito diferentes em termos de personalidade e na forma de trabalharem e de se relacionarem?
Por exemplo, o António Alfredo era uma pessoa caótica, meio doido, um pouco louco. Em tudo isso realmente facilitava o facto de nós sermos amigos, quer dizer, não estávamos só ali [a trabalhar]. O António Alfredo era uma pessoa que fazia parte do meu grupo de amigos, o Jorge Vieira não tanto, mas já o Joaquim Rodrigo, sim. Era uma pessoa muito próxima de mim e isso, claro, criava hábitos. (*sorrindo e imitando a voz dos artistas*) 'Eh pá, não sei quê e tal'. Era um relacionamento fraternal entre nós. O ambiente era muito bom, francamente bom. Não havia grandes formalismos.
Pois, era uma equipa que funcionava…
Descontraidamente.
Houve uma mesa redonda sobre a colaboração de artistas plásticos que foi publicada na revista Arquitectura. Recorda-se?
(*mostram-se fotocópias do artigo*[16])
Eu nem a colecção da revista tenho, o que é espantoso… Mostre cá, porque isso para mim é um mistério. Qual era o número?... Ah, sim. Já tenho uma ideia. Estou a ver, pois, eu recordo-me. (…) Nós funcionávamos naquela altura muito na base dos conhecimentos e das amizades. E havia uma ligação muito fácil entre todos – eu já tenho uma vaga ideia disto – porque havia os cafés onde nós nos encontrávamos, ou na casa uns dos outros onde almoçávamos todos juntos. Era uma grande paródia aquela época, era bastante diferente de hoje. Era mais fraterno, mais desenvolto.
Aqui [no artigo], a determinada altura, não se refere especificamente, mas percebe-se que é da experiência dos Olivais que trata e diz-se qualquer coisa como: na equipa, às tantas, cada um encontrou mais ou menos o seu lugar…
Exacto, é isso. É isso que eu lhe estou a dizer. Aliás não só em relação aos artistas plásticos, mas também em relação aos engenheiros acontecia a mesma coisa. Fala-se por vezes na sobreposição

[16] "Colaboração entre artistas plásticos", *Revista Arquitectura* nº 92, Março/Abril de 1966

de responsabilidades entre engenheiros e arquitectos. Eu nunca senti isso. As coisas surgiam com uma extrema naturalidade. (… …) Se era um tipo esperto e empenhado e interessado nas coisas não tinha grande importância.

Mas era preciso uma certa aptidão para dialogar e trabalhar em conjunto…

Eu tentei criar esse espírito na equipa, que nessa altura era um grupo com uma certa dimensão, não me lembro quantos, perto de vinte pessoas… e isso aconteceu. Aconteceu com uma naturalidade extrema. Foi uma das coisas boas que me aconteceu na vida foi esse trabalho. Houve várias, tive coisas muito boas na vida, por acaso.

Depois quando trabalhou nas Habitações Económicas da Federação das Caixas de Previdência, havia hipóteses de incluir artistas?

Não isso já não tinha nada a ver. O trabalho era outro também. Eu fui para a direcção – era director daquilo – portanto já tinha outro tipo de responsabilidades, muito diferentes. Aliás, muito interessantes. Também me empenhei muito naquilo, mas é outra experiência. Eu subi de escalão e subir de escalão às vezes tem uma coisa grave, é que a pessoa deixa de projectar, deixa de … É uma coisa diferente. Tinha reuniões com ministros, é outra vida. Outra vida também, foi quando eu fui para a escola.

Para o ensino…

Para ensinar. Aí comecei outra dimensão e outra dimensão também foi no atelier, a que me dediquei praticamente unicamente nos últimos vinte anos, vinte e tal anos da minha actividade.

(… …)

(*o arquitecto mostra algumas peças desenhadas e comenta as assinaturas*)

António Alfredo, por acaso nem assinei. Portanto, esta é uma das praças que ele fez com uma brincadeira para crianças. Isto está feito, mas não está exactamente assim.

É a cidade de S. Salvador, salvo erro.

(… …)

(*retomando o artigo da revista Arquitectura*)

Mas recorda-se daquele exemplo que dá na mesa redonda sobre a colaboração entre arquitectos e artistas? Era uma nova cidade inglesa, Peterlee, um exemplo de colaboração de dois arquitectos com um pintor, o Victor Pasmore…

É, tenho uma vaga ideia.

Conhecia os arquitectos e o artista?

Conhecia bem. Eram dois tipos novos, bastante simpáticos. Mas em Inglaterra conheci, eu ia a dizer centenas, centenas não foram, mas dezenas e dezenas de arquitectos, porque eu estive a estagiar durante uns meses no London County Council, em Londres e aí conheci imensa gente. E nalguns casos, que foi o caso deste, salvo erro, os tipos chamaram-me a atenção para coisas que estavam a ser feitas. Eu fui lá, isso era na Escócia, salvo erro, e havia outros sítios…

(… …)

Havia gente interessante. Inglaterra era um país muito importante naqueles anos, na vanguarda em matéria de urbanismo, principalmente. Nós íamos muito a Inglaterra – eu fui umas nove vezes a Inglaterra – precisamente por isso, porque havia muita coisa para ver e muita gente com quem falar.

(*continuado a comentar peças desenhadas e tentando identificar as assinaturas*)

Bem, isto era do António Alfredo, mas injustamente não se fala no arquitecto… salvo erro, este sou eu, este é o Castro, o arquitecto que fez o projecto com ele, mas as peças propriamente de arquitectura – isto é a parte do António Alfredo – não as tenho. As peças de arquitectura, para tornar estas ideias num projecto, como disse há pouco.

O arquitecto Castro, ainda mantém contacto com ele?

Já morreu, salvo erro.

Chamava-se…

Joaquim Castro. Isto eram umas brincadeiras. Algumas coisas não se fizeram, diga-se de passagem, por falta de dinheiro, simplesmente. Neste caso, concretamente, falta de dinheiro.

Com quem é que se tinha de negociar a construção dos espaços livres, era a Câmara?
Era tudo a Câmara. A Câmara é que fazia tudo. Abria-se concursos e depois a partir daí havia uma fiscalização que era feita pela minha equipa justamente.
(… …)
A ideia de constituir uma equipa pluridisciplinar teria vindo desses contactos que teve em Inglaterra?
Com certeza, para já era já uma ideia que eu tinha. Isto partiu, de facto, só de mim. Eu é que tive a ideia e consegui convencer a direcção do GTH a fazer isso, porque de qualquer maneira tinha de pedir autorização, dado que era uma despesa suplementar. [Os artistas] eram pagos com os ordenados dos arquitectos, eles foram equiparados a projectistas, a arquitectos, e recebiam mensalmente o seu ordenado. Não sei quanto era, mas era o que havia. A ideia propriamente partiu de mim, pelas experiências que eu conheci em Londres e noutros sítios.
Naquela altura eu estava muito empenhado no urbanismo, tinha trabalhado com o arquitecto Pardal Monteiro no Hotel Ritz. Mas a partir de certa altura, até talvez porque tinha que fazer a revista – era director da revista Arquitectura, director oculto, porque a PIDE não me deixou ter o meu nome no cabeçalho – isso surgiu naturalmente. Foi uma ideia que eu tinha e depois prolongou-se nos contactos que eu tinha com as pessoas que acabei por convidar e outras que não convidei, outros artistas que não tinham assim muita vocação para esse tipo de coisas.
Era preciso uma vocação…
A pessoa que eu via com mais vocação e mais empenhada era, de facto, o António Alfredo. O António Alfredo tinha mesmo esse interesse nos problemas urbanos, tinha colaborado comigo num concurso que fizemos para a América, S. Francisco. Era assim já um empenhamento doutro tipo. Os outros dois também…
O trajecto do pintor António Alfredo tinha sido … tinha andado nas Belas Artes…
O António Alfredo era uma pessoa que era um homem dos sete ofícios. Fazia publicidade, escrevia. Era um intelectual, era um indivíduo com certas ambições intelectuais, enfim, com uma preparação filosófica boa, um empenhamento político muito intenso, com passagens pela PIDE, assim… coisas graves. E era uma pessoa muito interessante, uma pessoa com uma extraordinária vivacidade, uma enorme inteligência e uma grande alegria e tudo isso realmente era bom, era criativo, imaginativo.
Ele tinha estudado nas Belas Artes.
Ele foi expulso. Foi expulso das Belas Artes por razões políticas.
(… …)
[Os artistas] eram então diferentes na maneira de trabalhar? O pintor António Alfredo mais produtivo…
Mais expansivo, mais engraçado. Talvez fosse mais empenhado. O Joaquim Rodrigo também, mas o Joaquim Rodrigo fazia só praticamente jardins.
Pois, ele era arquitecto paisagista.
Paisagista.
Os artistas depois acompanharam a feitura, a construção no local?
O António talvez, um bocado, e o Joaquim Rodrigo também. O Joaquim foi obrigado a isso. (*olhando os desenhos*) Pois é, é tudo do António, já não tenho nada do Jorge Vieira. Já nem me lembrava. Bem, eles faziam os pavimentos. Agora, compreenda que para fazer este pavimento, para reduzir isto a uma peça de desenho rigorosa, eles não sabiam fazer, não é? O [Joaquim] Castro… que era sempre o mesmo, coitado, muito simpático lá ia (…)
(*Comentado perspectiva da actual Praça cidade do Luso*)
Isto é uma fonte, não é? Isto seria uma cobertura.
A cobertura não está feita, a fonte está.
(… …)
Havia uma memória descritiva para cada coisa…
Evidente, isto era um processo!

Claro, claro. O problema é que não as encontro na CML…
Só tem aqui perspectiva, não tem mais nada.
(… …)
(*continuando a comentar os desenhos*)
Olhe, está aqui um desenho do Jorge Vieira. Milagre! Nem sabia que tinha isto...
Cá está a fontezinha.
Pois, isto é do Jorge Vieira. Está assinado por ele.
Isto seria uma escultura…
É uma escultura, é. É um elemento qualquer em ferro
Isto são lagos para as crianças…
Para as crianças brincarem.
Esteve alguma obra de arte prevista para o Vale do Silêncio?
Não, não. Isso ficou mesmo para o fim dos fins.
E nos outros países, como a Suécia, ou outros países nórdicos que visitou, também havia artistas?
Ah, havia. Não exactamente dessa maneira, por acaso. Mas havia pessoas que trabalhavam normalmente, recordo-me em Cumbernauld, exactamente, e no plano de Estocolmo. Em França, em Bobigny não sei, talvez, não me recordo. Mas havia, aqui e ali apareciam. Não penso que [os artistas] fossem, como no nosso caso, integrados directamente dentro dos organismos. Penso que eram mais pessoas que trabalhavam por fora, mas colaboravam normalmente com eles, era um pouco diferente. Nós, de certo modo, avançámos, demos um passo.
Isso era completamente inédito…
Assim desta maneira, não me lembro. Mas também não tenho certeza absoluta, mesmo em Inglaterra, nalguns casos… Havia artistas plásticos que apareciam a colaborar. Agora, dentro das equipes de arquitectura, não me lembro de ter visto.
(… …)
Colaboração com artistas plásticos havia e por vezes com grandes artistas, como é o caso do Plano de Roterdão, por exemplo, com o [Ossip] Zadkine e outros que colaboraram intimamente com a equipa de projecto holandesa. Em Inglaterra também, em Cumbernauld, mesmo em Londres, nalgumas coisas em Londres, aqui e ali. Agora, integrado nas equipas, eu penso que não, mas não me lembro. Este esquema não foi "copiado" de facto. A colaboração com os artistas plásticos é verdade, havia em muitos sítios, em muitos planos. Normalmente eles trabalhavam no seu atelier, tinham encomendas. Faziam isto ou aquilo, como acontece no metropolitano de Lisboa, que convidou imensos artistas para fazerem coisas, mas não os pôs a trabalhar ali na Fontes Pereira de Melo. Eles estão a trabalhar em casa.
Normalmente, o esquema mais comum é: o arquitecto faz o projecto, tem uma parede, chama o artista…
E depois convida. É o caso aqui do metropolitano. Nem foi o metropolitano que convidou os artistas plásticos, foram os arquitectos que os escolheram.
Até aqui na Infante Santo, estes grandes painéis.
Sim, noutra época, a mesma coisa. O Pessoa, o Gândra e o João Abel Manta, fizeram o projecto
Convidaram…
O Sá Nogueira, a Maria Keil e não sei quem mais, uma série de outros.
Mas foram convidados à posteriori para aquele espaço. É o caso mais comum, não é?
É o caso corrente. A colaboração integrada – que foi uma coisa que naquela altura se falou muito e foi uma das razões porque nós tentámos esta experiência – não havia. Em Portugal não havia de certeza absoluta.
E na altura foi uma experiência única…
Foi uma experiência interessante, que resultou, mas eu duvido que muitos artistas plásticos se tivessem interessado sobre isso. Eu recordo-me de ter falado com bastantes e ninguém estava interessado em ter um horário de arquitecto, entrar às dez e sair às não sei quê. Era o horário que nós tínhamos e, embora eu fechasse os olhos constantemente, havia dias em que [os artistas]

não apareciam. De qualquer maneira, teoricamente pelo menos, eram submetidos a um local de trabalho, que não era a casa deles, claro, e eram sujeitos a condições de trabalho de remuneração e lugar de trabalho, que muitos não queriam. Queriam mais ir à Brasileira de manhã, beber a bica e depois... Depois, de tarde, iam para os ateliers. (*sorriso*)

É preciso uma aptidão especial também por parte dos artistas para integrar estas equipas.

É, mas eles estavam muito habituados a fazer aquele trabalho normal, que é o arquitecto dizer: "Olha, tens aqui uma parede, faz um azulejo para aí, se fazes favor"; "Pinta-me essa parede"; ou "Põe aí umas coisinhas por cima da porta", ou coisas do género.

Este tipo de trabalho era mais exigente e para eles era chato. Exigia disciplina, que os arquitectos por formação e obrigação são obrigados a aceitar, mas que os artistas plásticos não gostam e fogem.

(… …)

O centro cívico…

Ah, isso é uma proposta para o centro principal que acabou por não se fazer. Havia já compromissos com o presidente do Conselho, o presidente da Câmara e mais não sei quê. De maneira que se fez uma coisa completamente diferente, que é uma porcaria no meu entender. Mas enfim, não interessa. Isto fiz eu, é o meu projecto para o centro principal.

E aqui entravam… isso é num lado?

Era.

Isto é uma escultura?

Era.

Seria uma escultura numa rotunda?

Eu tenho mais ou menos completo. Mas não se fez nada disto.

Havia obras de arte aqui no centro?

Não avançámos com uma precisão suficiente para pensar nisso…

(… …) Não se concretizou nada, nem foi muito especificado. Estava apenas em estudo prévio. Mais tarde foi feito o projecto. Não era um projecto completo para construção, foi uma fase preliminar e portanto sugeriam-se coisas, mas não mais que isso.

(… …)

No Hotel Ritz trabalhou com o arquitecto Pardal Monteiro. Recorda-se como é que foram escolhidos os artistas? Foram os arquitectos que escolhiam?

Isso é muito complicado. Foi um processo em que parcialmente foi o Pardal Monteiro, mas houve uma grande intervenção doutros arquitectos, nomeadamente dos que trabalhavam dentro da própria obra, como foi o caso do Rodrigo Santana e do Jorge Chaves, do Eduardo Medeiros e de uma série deles e dos próprios decoradores. Havia uma quantidade enorme de gente a trabalhar no hotel e essa gente por vezes escolhia os artistas.

Trabalharam vários artistas…

Desde o Euclides Vaz até ao Sá Nogueira e outros, o Almada Negreiros... São montanhas de obras que foram lá postas mas que resultaram, como lhe digo, de convites feitos pelos vários intervenientes.

Esta integração, de obras de arte, não como nos Olivais, mas em resultado de de convites. Era muito comum em restaurantes, hotéis, casinos…

Era, era normal. (…) Isso acontecia muito. Isso partia da escola, partia do convívio do pintor e do escultor com os arquitectos.

Claro. E eram normalmente em obras com mais verba para [obras de arte]… com mais dinheiro.

Onde havia mais dinheiro evidentemente, e onde havia mais consciência da necessidade desse trabalho. Uma das coisas interessantes do metropolitano – embora eu possa discordar do processo e dos resultados – é que realmente houve essa preocupação de convidar artistas para trabalharem com os arquitectos. Entretanto a arquitectura tornou-se "independente" das artes plásticas. Independente entre aspas. Veja por exemplo o caso do metropolitano do Porto, que é uma obra brilhante do Souto Moura, mas que já não admite intervenção… quer dizer há uma

intervenção do Ângelo de Sousa… Mas esse minimalismo já não se coaduna com a participação dos artistas plásticos.
O Ângelo de Sousa também é um artista muito minimal.
Exactamente. Há muito acordo, e depois, mas uma vez, são todos amigos, são do Porto e tal, mas isso é raro acontecer. […] E hoje em dia a influência do Siza na arquitectura Portuguesa é tremenda não só no Porto, como também nas escolas de Lisboa. Essa arquitectura é uma tendência, não a única, mas é uma tendência da arquitectura.
E não convidam artistas plásticos…
Os artistas plásticos de certo modo foram expulsos da arquitectura. Isso surge por razões de estética, de convicção, de ideologia, de mil coisas. Mas também surge por causa do divórcio que se estabeleceu com eles.
Na escola…
E teve efeitos diversos, esse divórcio. Ainda me lembro o entusiasmo com que se viam aquelas obras do Rivera e de outros da Universidade do México.
Eram muito cativantes esses exemplos que vinham do México?
Eram, e do Portinari com o Niemeyer. Havia, naquela altura, realmente, essa tendência, essa preocupação do casamento e da integração das artes.
Era uma tónica que afinal estava na vossa formação.
Exactamente, estava já nas nossas ideias, era um vento que soprava, que vinha de fora, como é evidente. Havia pessoas que faziam alguma coisa por isso. (…) O design teve uma grande importância naqueles anos.
Pois é. O design surge aqui também nestas águas
Surge.
Era difícil separar se calhar [a integração das artes do design]
É como acontece muitas vezes. O design sobrepunha-se muitas vezes à pintura e mais ainda à arquitectura. (…) Determinar onde uma coisa começava e outra acabava…
Era difícil.
O desenho de interiores dá para muitas interpretações.
Claro. Até porque essa vocação da arte para o espaço vivido, habitado, no fundo é o design, não é?
É o design, mas num entendimento muito vasto. Em certa altura foi aquele tipo argentino com uma frase extraordinária. Eu até escrevi isso num artigo. A frase extraordinária era que o design começava num pires e acabava na cidade, era tudo.
(… …)
Pois, eu ainda tinha questões relativamente às escolas primárias
(… …)
As nossas escolas eram escolas únicas. E cada projecto – que foram naquela altura seis projectos, dos quais realizamos quatro, se não estou em erro, enquanto eu lá estive – cada projecto resultava de um convite a um arquitecto de fora. O que acontecia é que eu tinha uma equipa dentro do GTH, que incluía não só os quatro arquitectos convidados que eram o António Abrantes, o Victor Palla, qual era o outro? Eram quatro… não me recordo qual era o quarto[17].
Bem, esses quatro, mais pessoal vindo dos mais variados sítios, nomeadamente do Laboratório Nacional de Engenharia Civil – o laboratório colaborou com três pessoas, na área da pré-fabricação, na área da construção em madeira e na área dos trabalhos de acústica e outras coisas mais –; depois havia um especialista em material escolar, que era o Daciano Costa; depois havia um outro tipo que era do Instituto Nacional de Educação Física – que era o professor Lima...
Era muito bom, tudo gente amiga. Quase tudo, os do laboratório não tanto. Depois, havia duas pessoas fundamentais que eram um inspector-geral e mais outro tipo do Ministério da

[17] Francisco Figueira, Manuel Tainha, António Abrantes

Educação, que acompanhavam e davam a contribuição, enfim, programática, do que ia acontecer, do tipo de ensino e exigências do ensino etc.
Ah, nós arrancámos com coisas extraordinárias, a biblioteca escolar, por exemplo. Uma coisa em que nem se pensava. Os ginásios estavam preparados para fazer teatros. Uma montanha de coisas absolutamente novas. Só que era um estudo, de certo modo de luxo. Nós investíamos muito dinheiro naqueles processos.
(… …)
Depois eu estive três meses em Londres no LCC – London County Council – e uma das coisas que eu frequentei foi justamente o grupo de trabalho das escolas primárias. Havia coisas espantosas em Londres naquela altura. Os tipos publicavam um fantástico boletim – que eu perdi todo, não tenho um único exemplar – um fantástico boletim, feito por especialistas, e aí sim, era um trabalho extraordinariamente integrado. Tudo era estudado. Por exemplo, a cor das aulas era objecto de estudos…a incidência sobre o olhar das crianças, a sua acção oftalmológica, psicológica. Havia psicólogos, havia tudo. Aí conheci a equipe, era uma grande equipe, com um projecto extraordinário e era um espaço maravilhoso. Havia escolas maravilhosas.
Havia artistas [a trabalhar] nas escolas?
Havia artistas também. A contribuição dos artistas não era assim muito visível, mas também havia artistas e eram tipos conhecidos.
Nas escolas dos Olivais recorda-se de haver algum artista?
Artista? O António Alfredo também colaborou, é verdade. Participou nisso, na equipa.
Na equipa… ao nível das sugestões também no processo de trabalho.
Era. Havia uma reunião que era quinzenal e depois foi semanal em que toda a gente ia discutindo o que se estava a fazer. Os arquitectos que estavam a projectar eram aquelas pessoas que levantavam mais problemas, que tinham mais coisas para resolver. Havia um programa que lhes foi entregue, fundamentalmente feito com base nas indicações do ministério.
(… …)
O Baptista Martins, um tipo extraordinário! Baptista Martins, era o nome desse pedagogo. Era o inspector-geral do Ministério da Educação, estou a ver a cara dele. Já morreu há muitos anos. (…) Foi um dos grandes animadores daquilo. Eu era o chefe de equipa, claro, mas foi o tipo que deu a contribuição mais notável e o tal Lima, do INEF, que era notável também. Lançámos as escolas Robinson Crusoe que nem se sabia o que era em Portugal e continuou sem se saber, diga-se de passagem (*risos*).
É o que é? eu também não sei…
São escolas pedagógicas, que têm sugestões de coisas que acontecem. Por exemplo as várias raças, países …É um processo pedagógico iniciado na Suécia por um tipo que eu conheci, mas não me lembro o nome[18]. Um tipo louro, meio careca. Os suecos tinham muita coisa dessa em Estocolmo, em Vallingby, em Farsta, numa série de sítios.
(... …)
(*comentando e apontando o plano do Olivais Sul*)
Acontece que Olivais Sul esta faixa toda, a das habitações económicas já estava feita. Estava feita, isto estava feito à volta. Uma cintura feita. Isto prejudicou imenso o nosso trabalho porque, efectivamente, a imagem que se tem dos Olivais é horrível com estas casas muito feias.
Havia muita coisa que estava comprometida. Havia o cemitério, havia o realojamento. Era uma equipe que se criou dentro do GTH. Eu não tive responsabilidade nenhuma…
(… …)
Bem, pronto. Está na nossa hora.

[18] Carl Theodor Sorensen, na Dinamarca?

Conversa com o arquitecto Augusto Brandão

23 de Maio de 2007
Local - Academia Nacional e Belas Artes
Duração da gravação: 36m

Quando começou a trabalhar como arquitecto, teve como primeiro trabalho o Liceu Rainha Dona Leonor.
Como arquitecto, foi. Mas eu [já] trabalhava antes, muito antes de acabar o curso. Acabei o curso em [19]55 e já trabalhava em vários ateliers. Trabalhei para o refeitório da cidade universitária de Lisboa, para o arquitecto que o fez. Houve vários trabalhos que construí e projectei antes do [liceu] Dona Leonor, como a sede da Cruz Vermelha para a Guiné. Fiz uma série de obras na Guiné antes de começar a fazer para cá, mas a primeira obra de vulto foi o Liceu Dona Leonor, integrado dentro do plano geral que tinha o Estado nessa altura, que era uma religação entre vários serviços de maneira a produzir apenas um ou dois tipos únicos de solução arquitectónica [para os liceus].
Isto, na JCETS – Junta das Construções do Ensino Técnico e Secundário…
Exacto, na Junta das Construções e isso manteve-se mais ou menos até 1963. Em 1963-64 veio cá uma comissão de OCDE para estudar a construção escolar em Portugal e daí nasceu um grupo de arquitectos e engenheiros dentro da Junta das Construções, [mas] ligado à OCDE e integrado no *Plano Regional do Mediterrâneo*. [Esse grupo] fez então o projecto-tipo da escola preparatória e o projecto-tipo da escola primária. A primeira foi de facto a de Mem Martins, a escola primária piloto de Mem Martins, que depois se reproduziu várias vezes. E, escola preparatória, a primeira foi a de Braga. Depois, sucessivamente, foram-se duplicando.
Retomando o liceu Dona Leonor, estava então inserido naquele plano, um plano de construções em 1958, salvo erro.
De 1958, exactamente.
O outro liceu que há em Alvalade, [o liceu] Padre António Vieira, também estava incluído [nesse plano de 1958]?
Não, não. O Padre António Vieira é integrado dentro de um plano mais aberto, mas anterior a 1958.
Havia então vários planos em simultâneo…
Havia o chamado plano de corredor central e o de corredor lateral. O corredor lateral [tinha] um corredor e as aulas abriam todas em bicha sobre este corredor. As salas abriam para Sul ou para Sudoeste e o corredor é a zona fria. Na outra solução havia um corredor central e aulas para um lado, aulas para outro. O Dona Leonor, julgo eu, tem aulas para um lado e aulas para outro.
Tenho aqui a fotografia…
Aulas para um lado, aulas para outro, exacto.
Neste liceu foi colocada uma escultura da rainha Dona Leonor, do escultor Soares Branco
Exacto, que é esta. Está colocada aqui nesta parede, lá dentro. (*aponta nas fotografias*)
Quem é que escolheu a localização da escultura?
Fomos, quer ele, quer eu.
Ah, em conjunto
Fomos em conjunto. Isto tem uma escada em caracol grande e ela está deste lado, num vazio grande, numa parede assim de cor avermelhada.
Quem é que convidou o artista? De quem é que partiu a ideia?
Do Soares Branco? Julgo que foi o Ministério [das Obras Públicas].
Foi o ministério que apontou o escultor?
Sim, sim. Parece-me que sim.
Conhecia-o na altura?
Muito bem, éramos colegas nessa altura. (*sorriso*)

E amigos?
Exacto, colegas e amigos.
E foi o próprio Ministério que o apontou.
Exacto.
E, quando se fez o liceu, a designação Dona Leonor já estava escolhida, já havia um programa ideológico definido…
Já, o nome completo para o liceu. O plano estava feito dentro daquele modelo – era aquele modelo do corredor central, ou corredor lateral – mas a imagem não estava nada [definida]. Foi criada nitidamente pelo escultor. O Soares Branco, perante o local, é que criou, de facto, a imagem. Fez um alto-relevo quase totalmente volumétrico para ser colocado lá, afastado até da parede. Isso foi feito por ele, tinha era de ser a Dona Leonor. Mas depois numa escada que vai levar ao ginásio, neste corpo aqui (*aponta na fotografia apresentada*) tem uma outra escultura, que eu agora não me lembro de quem é.
Então tem duas obras de arte.
Duas obras de arte. Havia um quantitativo, o liceu custava *x*, e um quantitativo era guardado para as obras de arte, ou uma ou duas. Ou para uma obra de arte ou para duas, ou para a escolha de cores ou escolha de materiais, ou para verificação e experimentação cromática, ou qualquer coisa desse tipo.
Essa verba então podia-se aplicar a várias coisas.
Sim, de diversas maneiras. Houve muito, por exemplo, na [escola] Pedro Santarém. Julgo que foi na escola preparatória Pedro Santarém[19] que o gasto foi feito no cromatismo da escola. Não é minha, é de facto de um arquitecto de que eu agora não me lembro o nome, com dois artistas, dois pintores que estudaram de facto a cor.
Havia pintores mesmo a estudar e a ensaiar.
Exacto. Assim como numa escola preparatória ali ao pé da Madre de Deus[20], que tem uns negros (…) em que se tirou muito partido do negro e do vermelho e do ocre para se pintar a escola. E isso foi experimentado graças a essas verbas existentes.
E com pintores mesmo.
Exacto.
E essas verbas, a partir de certa altura passam a estar mesmo legalmente…
Exacto, desde que eu comecei a trabalhar, desde [19]55 isso era integrado no projecto.
Era integrado no projecto. Mas depois há a tal petição, de artistas e de arquitectos, que o professor integrava e que foi entregue ao ministro Rui Sanches
Sim, sim, exacto. E nunca mais aquilo andou para a frente, julgo eu, ou continuou na mesma. Eu julgo que continuou na mesma, tudo. Julgo que não houve mais nada depois dessa petição.
Não houve mais nada?
Não, não houve mais nada.
Mas petição, no fundo, já se verificava na prática, não estava era…
O que sucedeu é o seguinte: é como as obras iam aumentando de custo, a percentagem a guardar ia sendo menor. Então, o que se queria é que na realidade é que se mantivesse as proporções entre uma coisa e outra, para se poder ir gastar o dinheiro desta maneira. Não ser só fazer uma escultura ou uma pintura. Não, [poder] tomar conta de variadíssimos [aspectos]. Por exemplo a cor de uma sala é muito importante. Se bate o sol directamente, se bate a partir da cobertura, ou a partir do tecto. Tudo isso são elementos diferentes e que cromaticamente podem ser anulados. Isso são estudos de cor, de que se fizeram vários.
Não sabe onde é que eu os posso encontrar?
Esses estudos não. Esses estudos eram feitos em cada obra.
Como é que era, recorda-se de acompanhar algum? Era pintado no local?

[19] Benfica, Escola Preparatória de Pedro Santarém, inaugurada em Outubro de 1970
[20] Escola Preparatória de Luís António de Verney, inaugurada em 1968

Era tudo feito quando a obra chegava a determinada fase, então começava-se a ver o estudo da cor. Lembro-me perfeitamente que uma vez na escola agrícola de Mirandela o pintor e o escultor chegaram à conclusão que a escola, determinadas zonas da escola, deviam ser pintadas da cor da gravata dum deles. (*sorriso*)

(Risos) Que engraçado!

E lá se fizeram as cores, lá se fez o estudo para chegar, de facto, a essa conclusão, com que estiveram todos de acordo e pronto, andou-se em frente.

Que engraçado. E como é que se decidia se o dinheiro ia para os estudos cromáticos ou para a obra de arte propriamente?

Isso era logo desde princípio.

O arquitecto definia isso logo.

Logo, logo. O arquitecto determinava isso logo, ou o arquitecto ou a influência de alguém. Porque muitas vezes era a influência de alguém, não é?

E esse alguém podia ser quem?

Influência do presidente que dizia 'Não senhor, nós temos que dar esta massa e temos este escultor… (?)". Que é o caso do Almada Negreiros. O Almada Negreiros, por exemplo, na cidade universitária, todas aquelas obras foram tiradas destas verbas. E quem diz a cidade universitária diz vários outros liceus que têm obras do Almada Negreiros, que eu agora não me lembro quais são. O Luciano [dos Santos], o artista Luciano que trabalhou muito em Alcobaça, que era de Setúbal. Fez a escola de Setúbal. Muitas vezes até as Câmaras Municipais pediam pelos artistas locais.

Intercediam no ministério?

Exacto, pelos artistas locais. E então procurava-se responder aos artistas locais.

Mas não havia propriamente uma bolsa de artistas no ministério, um conjunto de artistas residentes…

Não, não. Isso não. O artista era sempre arranjado pontualmente para cada obra, assim como o arquitecto. Por acaso, a Junta das Construções ou a Direcção Geral tinha um corpo técnico dentro, mas podia não ter. Podia entregar tudo fora, ou podia abrir concurso. (…)

Mas foi a Junta das Construções do Ensino Técnico e Secundário que construiu todas as escolas?

Todas, à excepção daqueles liceus feitos em 1940. Só esses é que foram construídos fora da Junta e já o de Beja, já foi feito pela Junta. É certo que o arquitecto era o Cristino da Silva, mas foi aberto um concurso público gerido pela Junta das Construções.

Portanto, a junta [construía escolas], ou através dos seus arquitectos ou…

Ou abrindo concursos, ou atribuindo directamente. Por exemplo, o Pardal Monteiro (sobrinho) tem a escola de Vila Franca de Xira e a [escola] António Arroio (…) é [também] desse arquitecto, o Pardal Monteiro (sobrinho).

(*comentam-se alguns projectos de escolas industriais e seus projectos tipo*)

Então havia vários tipos, vários programas que depois se adaptavam localmente.

Exacto. Não só por causa dos declives como por causa do programa da parte industrial e da parte comercial.

Atendendo às necessidades específicas de cada local.

Do local. Mais carpintaria, ou menos carpintaria e mais serralharia, ou não sei quê. Mas isso era feito localmente. Agora, as escolas eram sempre para 800 ou 1200 alunos.

Na relação com os artistas, que é o que me interessa a mim perceber, como é que era? Que elementos é que se forneciam aos artistas? Era quando o edifício já estava a caminho [que os chamavam]?

Era quando o edifício estava em toscos. Em toscos, quer dizer: com a estrutura levantada, mas sem estar pintado, sem estar rebocado, sem nada. Em toscos, de facto, pedia-se a um artista, um pintor ou um escultor. Depois ia-se ver a escola e via-se o que é que se podia fazer.

E era o arquitecto e o artista…

Exacto, que tratavam da conclusão.

(*uma funcionária da Academia dá um recado ao arquitecto*)
Era então o arquitecto e o artista que em conjunto decidiam.
Exacto, os dois, [mas] a aprovação era feita pelo arquitecto, geralmente.
E o que é que o artista apresentava depois, eram uns estudos, uns esboços?
Estudos e apresentava a maqueta do estudo que ia fazer, com uma parte da escola e o que é que ia ficar ali.
E era o arquitecto ou alguém superiormente aprovava?
Não, não.
Confiava-se no arquitecto autor do projecto.
Exactamente.
E em questões temáticas…
Principalmente partia-se do nome da escola.
Que estava pré-definido.
Que estava pré-definido. Depois, quando começaram a existir grande número de escolas, já não tinham nomes. Então começou-se a fazer temas diferenciados, consoante o ambiente, consoante o local, consoante o artista era mais abstracto ou menos abstracto. Se fosse mais abstracto era uma coisa abstracta, se fosse concretizante era uma coisa concreta. Por exemplo, uma coisa que se dava eram os bebedouros. Os bebedouros e os equipamentos para exterior.
Eram artistas que faziam?
Eram. Era de facto o arquitecto e o artista que faziam.
E recorda-se de algum caso?
Há vários, por exemplo o de S. João do Estoril[21] tem um tipo que foi estudado pelo [António Branco de] Paiva, que estudou os bebedouros todos e as cadeiras exteriores.
(…) Depois, o artista e o arquitecto, ambos acompanhavam a execução no local?
Sim, sim.
Recorda-se aqui da colocação da D. Leonor?
Lembro-me muito bem.
O escultor Soares Branco disse que isto foi a primeira obra em resina de poliéster e fibra de vidro.
Foi sim senhora.
Na altura foi uma questão complicada convencer lá [o ministério] para usar este novo material?
Não, não foi nada complicado (…) Tinha que ser qualquer coisa assim porque tinha de ser muito leve.
Porque ela está adossada não é?
Está adossada à parede e é um elemento muito grande. Por isso não podia ser nem em bronze, nem em cimento, nem nada disso. Por isso ele [o escultor Soares Branco] estudou dessa maneira. A maneira como ele estudou é que foi complicada, porque foi das primeiras que se fizeram assim. (…) A colocação de uma peça pesada numa parede daquelas, toda ela desamparada e sem estrutura atrás para amarração, porque não tinha estrutura atrás [é que era complicada].
Como é que isto foi pendurado?
Isto tem uns parafusos grandes que se abriram na parede e criaram-se bolsas de cimento em que se meteram esses parafusos.
Pois, foi complicado então.
Foi, mas foi complicado para resolver, não foi complicado pela…
…questão do material.
Eu julgo até que ninguém percebeu que aquilo não era cimento! (*Risos)*
[O escultor Soares Branco] disse que aquilo tinha sido a sua primeira experiência em grandes dimensões e com este material.
Isso foi.

[21] Inaugurada a 26 de Novembro de 1968

(… …)
Havia avaliação externa de alguma comissão, a quem se tivesse de mostrar as maquetas dos artistas? Ficavam lá na Junta.
(… …)
Haverá algum registo?
Não deve haver registo nenhum. A obra fazia-se e pronto. A maior parte delas até ia-se ver ao atelier do artista.
Enquanto estava ainda [a ser feita]…
Exacto. Por isso se houvesse lá eram modelos pequeninos.
Não tem nenhum registo fotográfico disso?
Nada. Era uma coisa que aparecia e as entidades tiravam fotografias a tudo e publicavam volumes, todos anos, das suas obras.
Pois, pois.
E nós estávamos entusiasmados era a fazer obra. Quanto maior número de obra, melhor.
Como é que era a questão artística, [para os arquitectos] era bem vista, ou era vista como uma obrigação?
Era muito bem vista.
Era muito bem vista.
Era muito bem vista. Até que chegou um momento em que se verificou, como eu lhe disse, que havia vários caminhos, entre eles o tal da cor ou da forma que podia ter o elemento arquitectónico. E ia-se buscar dinheiro, de facto, a essa verba, que era sempre uma percentagem do volume total.
E isso firmava-se em contrato?
Todo o contrato, vamos supor que era cinco mil contos, ou quinhentos mil contos a obra, cinco mil eram para obras de arte, ou para pintura, ou para escultura. Dizia-se sempre obras de arte, depois fazia-se o que se quisesse. Eu não sei se era 15%, se era 5%...
Posso então procurar pelos contratos?
Ah, isso pode ser. Mas desta época, que depois desapareceram dos contratos.
Desapareceu e antes também não havia, não é?
E antes também não, só desta época.
Apesar de se fazerem obras de arte, não estava nos contratos
Exacto, exacto.
E que contratos? Contratos entre a Junta das Construções…
Entre a Junta das Construções – logo o Ministério das Obras Públicas – e o arquitecto que fazia a obra. (…) Deve estar em qualquer parte. Mas olhe que eu lembro-me que assinei várias, não para Junta das Construções, mas para a Câmara Municipal de Lisboa, em que isso existia, estou-me a lembrar de ter visto isso.
Recorda-se das obras?
Ah, não, foi tanta obra, menina! (*sorriso*)
Mas assim uma ou outra que eu pudesse procurar, um edifício ou outro…
(*silêncio*) A escola primária dos Barbadinhos[22].
A escola da Calçada dos Barbadinhos. É seu o projecto?
É.
Pois, tem obras de arte, pois tem.
Essa tinha lá uma base (?) É, de repente lembrei-me por causa dos Barbadinhos.
(… …)
O arquitecto com certeza viajou bastante e viu escolas.

[22] Escola Básica nº 21, Rua Barão de Monte Pedral

Nós na realidade estivemos bastante tempo fora, com a equipe da OCDE. Por exemplo, uma equipe foi para Inglaterra e lá estivemos durante um ano, em Inglaterra, só a fazer escolas. Depois regressámos e fomos para a Dinamarca já numa posição diferente. Quer dizer, depois de termos aprendido, ou, com o nosso conhecimento e [tendo] aprendido em Inglaterra, fomos para a Dinamarca ajudar os arquitectos dinamarqueses nesta brincadeira. Os países de OCDE, todos eles trocavam de (?). Isso foi durante uns sete ou oito anos, depois acabou o chamado *Plano Regional do Mediterrâneo*, que, por acaso, muito pouco de Mediterrâneo tinha (*sorriso*). Depois de se ter feito as escolas piloto cá, e de se ter ido à Dinamarca e feito as escolas piloto na Dinamarca, e de ter-se absorvido muito em Inglaterra a metodologia. Porque o que era importante era a metodologia de programação.

Dos custo, da área dos alunos, da racionalização…

Exactamente, isso é que foi de facto a grande aprendizagem!

E como é que a obra de arte entrava nesse…

Não entrava.

Não entrava, aí já não entrava.

Era uma obra em que a obra artística – como artística fora da arquitectura – não entrava. Podia entrar na arquitectura, na própria arquitectura.

Com artistas inclusivamente a trabalhar.

Com artistas, inclusive, quer dizer, a equipe, para fazer a escola, podia meter artistas.

Por exemplo, um pintor para a questão cromática.

Exacto. Ou tinha um escultor e um pintor, por exemplo lembro-me de uma qualquer que tinha um pintor e um escultor. Julgo que foi a escola preparatória de Anadia[23]. Havia umas coisas cromáticas que podiam ser (?) de facto e então houve um pintor e um escultor quase desde o princípio.

Que engraçado. Pois então a partir de uma certa altura, há uma espécie de intromissão, de síntese, no fundo…

Mas aí era preciso pedir-se dinheiro.

Ah, já não havia a tal verba.

Não, não. Depois deixou de existir a tal verba. Então pedia-se, de facto, dinheiro.

Isso terá sido quando?

(*silêncio*) Depois de [19]69, [19]71…

Mas isso acaba por ser uma evolução natural então de síntese das artes, quando essa questão da síntese das artes já não era falada.

Exactamente. Não era falada, mas pedia-se [dinheiro para a participação de artistas].

E deixou os seus frutos, não é?

E deixou! O que é que não havia obrigatoriedade de comprar uma obra de arte, o que era uma garantia muito grande. Porque se o arquitecto não quisesse, não tinha obra nenhuma, não tinha nada.

Então há uma mudança de sensibilidade…

Eu acho que houve aperto económico, sabe? Houve um aperto económico (…) e não se podia.

E a necessidade de construir mais escolas.

Exacto, de construir mais escolas. (… …)

Em relação às equipas interdisciplinares. A Junta das Construções para o Ensino Técnico e Secundário já era, em si, uma equipa interdisciplinar.

Era em si interdisciplinar. Mas, a partir destas escolas, de quando veio a OCDE, então cada projecto continha de facto *sempre* um pedagogo com o arquitecto. Era um arquitecto, um engenheiro, um pedagogo, um indivíduo em económicas… Tinha de facto vários [técnicos] e um artista, muitas vezes. Um artista, que vinha logo desde princípio formar parte dessas equipas.

[23] Escola Preparatória de José Luciano, Anadia, concluída em 1973

Isso ficou regulamentado?
Não, não. Nunca ficou regulamentado, era da prática.
A grande viragem foi com a vinda da equipa da OCDE.
Foi, foi. A *grande* viragem da construção foi feita com a equipa da OCDE.
E isso era uma prática que também se verificava lá fora, em Inglaterra…
Em toda a parte, mas em Inglaterra já tinha as equipes pluridisciplinares. Por isso é que a OCDE agarrou num grupo inglês e trouxe-o para cá para nos mostrar. E depois nós fomos lá, enfim, produzir durante um ano, estudar com eles, e depois então partimos cada um para o seu lado.
Para a Dinamarca.
Eu para a Dinamarca, os outros para outros países.
Que interessante. Pois, esta questão da síntese das artes. Era uma questão que vinha já do Le Corbusier…
De todos…
De todo o movimento moderno, não é?
De todo o movimento moderno.
Mas cá em Portugal levou algum tempo a consolidar-se
Levou algum tempo, fundamentalmente, pela doutrina que existia. Mas, se olhar a partir dessa época – eu julgo mesmo que em 1964 – foi uma época em que se criou uma liberdade enorme na construção escolar – e nos outros tipos de construção – e então abordou-se todas elas [as construções] como se de uma obra de arte se tratasse. Pôde-se na realidade fazer as obras, como disse, "à maneira de", ou "segundo", mas com toda a congregação das artes.(… …)
O liceu Padre António Vieira, estava-me a dizer que é de um plano anterior, mas com mais abertura.
Era de um plano anterior.
Sabe se tem obras de arte lá dentro?
Julgo que não tem. A obra de arte lá dentro é a rampa que ele faz. Aquilo não tem escadas, tem rampa.
Pois, tem um corpo central, tem aquelas janelinhas.
Exacto, isso é uma rampa (…).
É que depois eu só vi por fora e vi aquele corpo tão arrojado.
Esse é a rampa.
Então isso era um projecto diferente. O arquitecto tinha liberdade de…
Era. Tinha liberdade de mudar qualquer coisa, mas o plano base era esse. Ou o corredor central, ou lateral. Agora, exteriormente era completamente diferente. Cada arquitecto usava a sua maneira. Aquele tem muito tijolo à vista.
Parece uma escola inglesa.
Exacto.
As outras escolas, aquela Eugénio dos Santos e a Almirante Gago Coutinho. São anteriores…
A Eugénio dos Santos foi a primeira que se fez.
A primeira escola técnica.
Escola técnica não. Foi uma técnico-…[24] (*hesita*)
É de [19]51, será?
É à volta disso, [19]51 sim. Porque eu fui professor nela, por isso é que eu estou a dizer. Eu, quando saí [dessa escola] e entrei para as construções escolares foi em [19]55, [19]54.
Pois, essa também tem uns relevozinhos, portanto era a mesma prática.
Tem um medalhão cá fora.
É, dois até.
Ou dois. Exacto, era do arquitecto Costa e Silva.(… …)
Muito obrigada

[24] Escola técnica elementar Eugénio dos Santos, inaugurada em 1951

Conversa com o escultor Lagoa Henriques

10 de Julho de 2007
Local – Atelier do escultor, Belém
Duração da gravação – 2h26m

Gostava de falar consigo a respeito daquela obra que está na Avenida Infante Santo. Naquele conjunto de blocos da autoria dos arquitectos Hernâni Gandra, Alberto Pessoa…
E o João Abel Manta, exactamente. Bem, o que é que eu te posso contar? Logo, o que é interessante é o facto de esses três arquitectos terem constituído uma equipe para resolver uma determinada situação, uma determinada arquitectura procurando reflectir em conjunto sobre essa problemática. Portanto não há dúvida nenhuma que existiu nesse projecto uma programação e depois um planeamento. Qualquer deles eu conheci bem. De todos eles o único que está vivo é o João Abel Manta.
(… …)
Da parte desses três arquitectos houve o desejo de enriquecer a arquitectura com elementos plásticos, com elementos visuais que valorizassem, digamos, o espaço externo daquela construção. Repara, isto corresponde a um época em que o arquitecto acreditava ainda, digamos, naquilo em que antigamente se chamava a Conjugação das Três Artes, que era uma cadeira do antigo curso de arquitectura. Mas isto que estou a dizer-te já tu sabes. (… …) Pois, e então realizou-se esse sonho. E então vão procurar os pintores para fazerem aquela teoria (?) de azulejos que são notáveis. Aquilo representa um momento alto da azulejaria portuguesa do século XX. Conheces bem como é que o azulejo surge na arquitectura portuguesa, noutra época, em que os edifícios eram revestidos de azulejos. O que dá uma grande originalidade a essas superfícies e por outro lado caracteriza a cidade de uma forma única. Qualquer estrangeiro que vem a Portugal e vê aqueles edifícios cobertos fica maravilhado. O brilho, a invenção do padrão, a geometria. Então o João Abel e o Gandra e o Alberto José Pessoa resolvem convidar [artistas]. E então convidam realmente um naipe de artistas notável, que tu já sabes quais são: a Maria Keil que ainda é viva, com quem devias falar; o Sá Nogueira, que também era uma figura extraordinária; o Júlio Pomar e o Carlos Botelho.
(… …)
Bem, e cada um realiza aqueles painéis que são, de uma originalidade… Aquilo é um museu vivo! Porque a chamada obra de arte não se fez para os museus (… …) Não se fez para os Museus. Fez-se para o tempo presente. Os (?) seja na Grécia, seja no Egipto, aquilo acontece como valorização das vidas quotidianas. É uma preocupação estética. E portanto tens na Avenida Infante Santo uma teoria de azulejos excepcional. Para além da azulejaria, portanto da dimensionalidade da azulejaria, depois os senhores arquitectos resolvem convidar dois escultores da mesma geração: o Jorge Vieira e o Lagoa Henriques. O Jorge Vieira infelizmente já se *despediu*, não é? Entrou comigo para a escola, era uma pessoa que eu conhecia muitíssimo bem... e foi muito inteligente da parte dos arquitectos, eles deram-nos inteira liberdade. No entanto foi interessante, porque no meu caso, agora penso que foi o Alberto José Pessoa que me disse: 'Ó Lagoa Henriques, eu estava a pensar, talvez seja interessante fazer um cavalo ou coisa assim' e eu disse: 'Ó Alberto, eu, segundo a minha leitura, acho que isso está certíssimo embora os cavalos continuem a existir. Os cavalos continuam a existir, [mas] em liberdade (*inaudível*), inclusivamente, os transportes com cavalos deixaram de existir. Ainda há uma caleche e tal. Mas acho que uma viatura moderna (*inaudível*), uma vez que estava a pensar em cavalos., eu acho que os cavalos de hoje em dia – e é preciso remontar isso para a época em que eu fiz isso – são no fim de contas os ciclistas. Porque é um transporte individual em que o transporte não é um animal, é já uma máquina, mas que tem, digamos, a sua beleza. E eu proponho fazer, realmente, um ciclista. Neste caso até é uma rapariga. Eles disseram que: 'Sim senhor, vou falar com o João Abel'. Falaram e eles aceitaram perfeitamente a minha proposta. O nosso caríssimo

Jorge Vieira foi para uma varina, lembra-se? Transfigurada, que também é uma peça muito única.
(*mostram-se fotografias das obras referidas pelo escultor*)
(… …)
(*comentando as fotografias*)
Cá está o nosso amigo Jorge Vieira, que isto é uma peça emblemática dele muito interessante. Pela transfiguração. Repara que aparece aqui estas caudas de peixe. É uma peça muito bonita. Um bronze dourado muito bonito.
Elas estão por ordem, portanto estamos a descer a Avenida.
Então, começa aqui. Temos aqui assim a Maria Keil. Como vês a geometria é uma coisa… e depois é muito interessante estes acessos que eles criam. Depois temos aqui o nosso Carlos Botelho. E depois a diferença de personalidade destes pintores. Depois temos aqui também a Alice Jorge [e o Júlio Pomar].
(…) Aqui temos o Sá Nogueira que também é deslumbrante. Portanto aqui aparece Lisboa em vários espaços.
Há uma certa recorrência nos azulejos nos motivos do mar.
Muito! Neste caso mais do rio, não é? E depois aparece aqui a escultura do senhor escultor Lagoa Henriques. Cá está. Tem de ser. Porque esta escultura no início estava em bronze revestido a folha de prata.
E foi colocada assim ainda?
Foi, mas depois com o tempo e quem me fez esse trabalho…
A fundição?
Não, não. A patine desse revestimento fez-se como estou a dizer, de uma forma que eu não me apercebi, percebes tu? E depois aquilo…
Era prateado, então?
Era prateado. A do Jorge Vieira era dourada e a minha era prateada.
Tem fotografias da época? Da colocação?
Não tenho e até tinha. Olha, vou-te dizer. Sabes que eu nos anos 1971 tive um grande incêndio, sabes disso?
(*sobre incêndio no seu atelier*)
(… …)
Portanto, há quem tenha uma maquete disto. Que é um rapaz que eu julgo que ele é também arquitecto, que vive no Algarve e que tem a maquete. É uma maquete deste tamanho. (*gesticula dando a entender o tamanho da maquete*)
Essa maquete fez para apresentar aos arquitectos?
Exactamente
Tinha de se apresentar.
Sim, sim. Pois, aos arquitectos e à Câmara [Municipal de Lisboa]. E depois eu ofereci essa maquete a esse [arquitecto], agora nem me estou a lembrar do nome dele. É um rapaz, eu normalmente não o vejo há muitos anos. Não sei se está vivo, se está morto. Porque da minha geração já quase todos se *despediram*, eu emprego este termo (*sorriso*).
É um termo muito bonito.
Repara que o Sá Nogueira, o António Sena da Silva, arquitecto e pintor, o José Dias Coelho, o Maurício de Vasconcelos… quase todos eles já se *despediram*. Do meu tempo só está o arquitecto Carlos Duarte, está o João Abel Manta, está o Carlos Calvet da Costa que é arquitecto e pintor… e não sei se há mais algum. E este rapaz que vive no Algarve que eu estou a vê-lo visualmente, como se ele estivesse aqui sentado, mas que não me estou a lembrar do nome. Talvez até por uma defesa psicológica especial… A vida é uma aventura fascinante, complexa, mas que não é

fácil. Eu descobri há pouco tempo que tinha um número da revista *L'architecture d'Aujourd'hui* cuja capa e tema dominante era Le Corbusier[25].

Conheço bem esse número. Sim, sim.

Conheces bem esse número? Esse número na primeira página tem uma reprodução que diz imediatamente…. Estava a rever, sabes, e encontro aquilo.

(*ouve-se o canto de pássaros que o escultor tem numa sala anexa*)

Como é espantoso…é comunicação, estes pássaros – os dois melros metálicos e o estorninho – sentem que são as pessoas. Como vês isto é um concerto, uma coisa deslumbrante (*sorriso*).

É extraordinário!

Ora, esse número diz o seguinte: é um desenho, um punhal, uma nuvem vermelha, e depois uma estrela amarela. E depois por baixo esta frase: "La vie est sans pitié", quer dizer: a vida não tem piedade por nós. Depois está assinado por baixo. Isto é uma coisa deslumbrante. Redescobri há um ano, ou coisa assim. Estava aqui sentado, tirei uma revista, isto parece que não tem nada que ver com a nossa conversa, mas tem muito que ver com a conversa. O homem procura criar espaços de harmonia para viver, para habitar. E socorre-se muitas vezes, para além da função da organização do espaço, das suas múltiplas funções, cria animações de superfície que, cria, digamos, uma dádiva de beleza. É interessante como estes arquitectos vão entrar nesta linguagem. O que é que eu te posso dizer mais sobre isto? (…) É um sítio por onde eu passo muitas vezes. Podes-me perguntar talvez, se eu ainda gosto desta escultura.

Sim, é uma pergunta interessante.

Gosto. Gosto, porque, como te digo, eu tive a oportunidade aqui de chamar a atenção das pessoas que passam de que a beleza não está presa apenas a uma época. Ao Egipto, ou à Grécia, ou à Idade Média, ou Renascimento, ou ao século XII e XIII, ou ao século XIX. No nosso tempo a arte também tem motivos de beleza e deslumbramento. E pronto e aqui está. (……) A maquetezinha, que tem este tamanho (*exemplifica gestualmente*) é a que tem esse arquitecto.

Era um arquitecto desta equipa?

Não, não. É um arquitecto da minha geração.

Estes arquitectos eram mais velhos?

Não. O João Abel Manta é da minha geração. O João Abel Manta entrou comigo para a escola. Agora o Alberto José Pessoa é mais antigo. Como o Gandra. Agora também é muito interessante o facto desses arquitectos chamarem jovens para fazerem parte das equipes. Isso é que é realmente interessante.

Em que altura do projecto é que eles se lembravam dos artistas que iam convidar? Isso seria uma coisa pensada logo de início?

Eu julgo que sim. Quer dizer, eles procuraram socorrer-se dos artistas daquela geração. Eu nunca sei bem as idades. Mas, quer dizer, o Júlio Pomar está mais velho que eu. Eu tenho 83. A Maria Keil também é, o Sá Nogueira ainda foi meu colega na Escola de Belas Artes, o Carlos Botelho era mais velho. Também os conheci, todos estes.

Donde é que os conhecia? Da escola?

Ora bem, minha senhora, vou-lhe dizer. Tu chamas-te?

Inês

Inês, naquele tempo praticamente não havia galerias para exposições. Havia as grandes exposições que se realizavam na Sociedade [Nacional] de Belas Artes. E entretanto dentro do contexto social e político da época, criou-se a Secretariado Nacional de Informação, Turismo e Cultura Popular. No SNI começou a haver grandes exposições de Arte Moderna. Nestas exposições quase todos estes artistas colaboraram. Eu sou dos poucos que não colaborei, por razões familiares, relações humanas. E devo ser dos poucos artistas portugueses que nunca participou.

Mas foi premiado pelo SNI…

[25] *Aujourd'hui, Art et Architecture*, nº 51, Novembro de 1965, hors serie

Vou-te explicar. Eu tive um prémio que assumi na Sociedade Nacional de Belas Artes, que era o prémio Soares dos Reis, mas nessa altura o SNI aproximou-se da Sociedade numa tentativa de participar, e pronto. Eu tive o prémio Soares dos Reis na Sociedade Nacional de Belas Artes. Mas isto vem a propósito das exposições e galerias. A primeira galeria que aparece é na rua da Misericórdia. (…) do lado esquerdo, estava ligada já ao José-Augusto França. Não me estou agora a lembrar do nome dessa rua. (… …)

Galeria de Março, seria?

Pode ser, mas isso é uma coisa que eu não me lembro. (… …)

…este projecto, que é um projecto amplo, um projecto monumental. Monumental no sentido em que ocupa um tramo muito grande da avenida. Logo de início eles pensaram em criar motivos de atracção e portanto uma sensibilização de superfícies.

(*mostram-se os contratos e novamente, as fotografias do local*)

Isto são os contratos? Aqui está o nome: António Augusto Lagoa Henriques.

(… …)

[pausa]

Então vamos lá. Continuando a nossa conversa, estávamos a falar das exposições e da escola. Quais eram os locais onde os artistas conheciam os arquitectos?

Os artistas conheciam os arquitectos na escola de Belas Artes, porque o ensino das Artes começa pela Academia, depois Escola de Belas Artes. Depois Escola Superior de Belas Artes e finalmente Faculdade de Belas Artes. Portanto havia um exame de aptidão, com umas provas de desenho e todos os alunos que queriam ser arquitectos, pintores ou escultores - nessa altura ainda não havia "designs", o design surge depois – faziam aquelas provas. E isso é que lhes dava o acesso a matricularem-se em qualquer desses cursos. E então era uma geração e encontrávamo-nos naturalmente porque havia cadeiras comuns. O desenho, o chamado desenho de estátua, a geometria descritiva, a história universal. Antes da história da arte havia história universal que era dada pelo Macedo Mendes aqui em Lisboa. E havia uma cadeira muito interessante que eram os estilos. Era uma aproximação a diversos estilos que era dada pelo um homem notável de que eu tenho a melhor memória, que era o arquitecto Victor Manuel Piloto, o arquitecto Piloto. Eu tive o privilégio de ele ser meu professor no último ano em que ele esteve, quando já tinha 70 anos. Foi o último ano. Era um homem pequeno mas de uma rara sensibilidade e inteligência. Um grande professor, notável, sabe? Portanto todos nós começamos a conhecer os pintores, os escultores e os arquitectos. E isso dava-nos uma relação humana muito forte e por outro lado, um entendimento do fenómeno da construção das formas. Porque seja a escultura, seja a pintura, seja a arquitectura e até próprio design são formas que o homem acrescenta à natureza. Porque tudo começa na terra, e com os materiais que a terra oferece. Antes disso, a nossa intervenção numa determinada época e para uma determinada sociedade nasce dentro de nós. Tudo começa dentro de nós através do nosso pensamento e do nosso sentir, não é? Portanto como se dizia no século XIX, do coração e da cabeça. Há um poema do Almada Negreiros muito interessante em que ele fala desta situação a propósito do desenho infantil. Portanto esse contacto com os arquitectos vem desde o 1º ano da escola.

A cadeira da conjugação das Artes, foi introduzida posteriormente [à sua passagem, como aluno, pela Escola de Belas Artes], recorda-se?

Não, ela aparece já no meu tempo. O primeiro ano é o ano em que existem cadeiras comuns para pintores, escultores e arquitectos. A cadeira era, como te disse, geometria descritiva, desenho de estátua, a história geral, os estilos e o desenho arquitectónico.

Também?

Era. Nós fizemos o desenho arquitectónico, com aquele célebre professor terrível que era o arquitecto Luís Alexandre da Cunha, mais conhecido pelo Cunha "Bruto", porque era muito exigente e era um bocado bruto, digamos assim (*sorriso*). No entanto impunha uma disciplina do conhecimento das ordens clássicas, que em última análise foi útil para todos nós. Eu lembro-me que uma das vezes em que estive com o João Abel se falou nisso 'Epá, aquilo era terrível!'

Às quartas-feiras, aquilo era de manhã à tarde, eram seis horas de desenho arquitectónico. Nós desenhávamos todas as ordens. A ordem Jónica, a ordem Coríntia e a ordem Compósita.
E os exercícios eram desenhar, volutas, capitéis?
Sim, sim, tudo isso.
Os alunos de pintura e escultura também…
Tudo a partir de um livro que se chama … eu sei magnificamente como se chama o livro. É um livro onde vinham todas as ordens… Eu tenho até esse livro aqui (*procura na estante*).
E os exercícios, então, eram desenhar…
Depois nós, a partir desse livro, fazíamos, em grandes folhas de papel – que eram coladas na prancheta – essas primeiras representações para o entendimento das várias ordens. Começávamos por um estudo daqueles [elementos] que se chamam as molduras, que eram o remate, a passagem de uma superfície para outra superfície. Existiam na escola uns cartões com mais ou menos esta dimensão (*exemplifica gestualmente*) que serviam de base para nós fazermos essas coisas. Depois, do Vignola…
Sim, do tratado de arquitectura…
Nós fazíamos a ordem Dórica, a ordem Jónica, a ordem Coríntia e a Compósita. Isso exigia um grande rigor de desenho. Primeiro fazíamos um exercício a carvão, para compor, digamos, as plantas, os cortes. Isso dava uma consciência do que era realmente a construção do projecto da arquitectura.
Os pintores e os escultores também tinham essas aulas.
Ainda bem que sim, como os arquitectos, eram obrigados a fazer aquela modelação. E tinham dois anos de desenho. Tinham depois daquela primeira [cadeira] dos estilos, tinham uma cadeira no 3º ano que se chamava Composição. E depois no fim do curso reencontrávamo-nos todos na tal cadeira da Conjugação das Três Artes.
E essa cadeira, como é que era? Era uma antevisão do que seria futuramente a vida profissional?
Exactamente. Portanto o que acontecia: o professor dessa cadeira que aqui em Lisboa foi o Frederico George, foi o arquitecto Formosinho Sanches e depois foi o escultor com quem vossa excelência está a falar.
Que engraçado.
Era interessante, porque a partir de um projecto de arquitectura fazia-se um trabalho comum chamando colegas para colaborarem no projecto.
E acha que essa cadeira, essa disciplina seria uma "semente" de futuras colaborações?
Tem os seus resultados. Já sabes, na nossa época, como tu sabes, é uma época de minimalismo. Os arquitectos agora afastaram a participação das ditas artes plásticas.
(… …)
Depois, os arquitectos e artistas passam a achar que [a integração das artes] não fazia sentido, a arquitectura valia por si só.
Se bastava a si própria.
Que se bastava a si própria e que não era necessária mais a colaboração…
Bem isto, Inês, esta aventura humana está em permanente transformação. E nós vivemos numa época em que domina fundamentalmente a tecnologia. E portanto os aspectos estéticos estão um bocado, um pouco lateralizados. No entanto sabes que eu continuo a ser professor. Sou professor na Universidade Autónoma e dou o Mestrado também aqui na Faculdade de Belas Artes. Eu costumo dizer aos meus alunos o seguinte: o grande problema do nosso tempo é conciliar na medida do possível – eu dizia isto há uns seis ou sete anos e agora acrescentei na medida do possível e do impossível – a técnica e a estética, e a ética com a poética. Porque, para que a vida tenha uma certa qualidade, e até uma certa alegria, é fundamental oferecer às pessoas, no seu percurso quotidiano, imagens. Imagens que lhes dêem uma sensibilização para os valores de que a vida é realmente feita. Agora está aqui um (?) segredo. O Hesíodo é como tu sabes um poeta grego. Escreveu um livro maravilhoso que se chama *Os trabalhos e os dias*. E aí

ele faz a exaltação dos próprios trabalhos e, no tempo que cresce, é necessário criar componentes da natureza poética e estética.
Portanto eu pertenço a uma geração de pessoas de sonho. Continuo a acreditar numa série de realidades. Portanto as coisas cruzam-se umas nas outras. Mas o que me estavas a dizer é que logo de início o Gandra, o João Abel Manta e o Alberto José Pessoa começaram a pensar nos artistas que iriam colaborar com eles.
Pois exactamente.
Pensaram, portanto, que para revestir aquelas superfícies, (…) o material em que a forma iria viver seria o azulejo. Tinha atrás de si uma tradição riquíssima, digamos, da arquitectura portuguesa. Depois pensaram também nas esculturas e chamaram estes dois escultores.
(… …)
[pausa]
Os artistas trabalharam em conjunto?
Os artistas plásticos começaram a colaborar com os arquitectos… Não, eles [os arquitectos] começaram, logo de início, a fazer os primeiros esquiços e a determinar as superfícies onde iam viver os "elementos decorativos" – entre aspas, não é? – e a chamar-nos. Eu lembro-me de estar no atelier do Alberto José Pessoa. E nós íamos vendo.
Iam vendo como é que o trabalho ia evoluindo?
Exactamente. Portanto essa geração de arquitectos tinha…
…essa sensibilidade.
Tinha muito isso. Eu trabalhei com vários arquitectos. Com o Formosinho Sanches... trabalhei com muitos arquitectos. Trabalhei com um homem espantoso para quem eu fiz muitos trabalhos também, não só aqui no continente como nas ilhas. Que é o … Daqui a pouco lembro-me. Ele é até pintor e é um belíssimo pintor.
O Chorão Ramalho?
O Chorão Ramalho.
(… …)
Estávamos a falar na participação.
Estávamos a falar na equipa, como é que se constituiu? Os arquitectos, aquele grupo de artistas…
O grupo constituiu-se de uma forma natural. Quer dizer, aqueles arquitectos estavam atentos a quais eram os artistas – pintores e escultores – que poderiam participar na construção daquela obra. Repara que este projecto da [avenida] Infante Santo é um projecto profundamente original. Porque tu vais na cidade de Lisboa [e vês a] época notável dos revestimentos de azulejo. Neste tempo, os arquitectos não tinham praticamente chamado artistas para isso. Depois, quem vai ser chamado também para fazer azulejos, e os faz admiravelmente, é o Querubim Lapa, que não entra nesta equipe, mas que é realmente também um homem de rara qualidade. Portanto é isso, naturalmente as pessoas…
[Os artistas] já se conheciam, já tinham exposto conjuntamente?
Sim, nas tais exposições na Sociedade de Belas Artes. Porque há uma certa altura, para além dos salões de influência francesa – o *salon*, o salão de Inverno, o salão de Primavera e o salão de Outono… – [em que] nós aparecíamos, era o nosso sonho… Eu lembro-me de, no primeiro ano da escola – estou a falar do meu caso – eu exponho na Sociedade de Belas Artes, no salão de Inverno, que era de pintura e de escultura (o outro era de desenho e gravura). E portanto esses salões chamavam os artistas. Aquilo era organizado com o tal espírito dos salões de Paris e depois tinham prémios: tinham a 1ª medalha, a 2ª medalha, a 3ª medalha e menções honrosas. Eu, logo no 1º ano, tive uma menção honrosa. E depois, gradualmente, cheguei a ter uma 1ª medalha. Eu tive uma 1ª medalha na Sociedade de Belas Artes, em Escultura, com um grupo que eu fiz na Escola de Belas Artes do Porto. É que eu não te cheguei a contar, mas, apesar de ter nascido em Lisboa, apercebi-me [a certa altura] de que a escola de Belas Artes do Porto tinha

outra qualidade de professores e era um espaço pedagógico muito mais evoluído. E então vou para o Porto, eu, que nunca tinha ido ao Porto (*sorriso*).

Foi para o Porto.

Fui para o Porto. Aí conheci o professor Barata Feyo, que era dos maiores escultores daquela época, o pintor Dórdio Gomes e o arquitecto Carlos Ramos, que era uma personalidade extraordinária. Um homem que foi presidente da União Internacional dos Arquitectos durante vários anos e que realizou ali uma obra pedagógica fantástica… No Porto também existia essa colaboração dos arquitectos, ainda existia essa cadeira da conjugação das artes, e havia no 3º ano a tal outra cadeira, de que eu fui lá professor. No Porto – porque eu faço o curso, sou logo convidado para Assistente – e entretanto concorro a uma bolsa do antigo Instituto de Alta Cultura, hoje Instituto Camões. Éramos três concorrentes, e eu ganho esse concurso. Tive um júri honesto e honrado e fui lá para fora. Já tinha ido a Paris em 1950, mas quando vou para Itália, estou ali uma semana em Paris, estou ali nos museus e depois faço Paris – Roma. Chego a Roma e encaro com uma das obras mais notáveis da arquitectura moderna que é a estação Termini.

(… …)

Naquela geração, todos os meus colegas que pediam bolsa à Gulbenkian, ou concorriam a concursos, digamos, desta natureza, para bolsas de estudo, iam sempre ou para França ou para Inglaterra. Eu tinha aquele sonho de Itália, porque eu tinha uma grande admiração por um escultor que foi meu professor em Milão, na Academia de Belas Artes em Milão (… …) o escultor italiano Marino Marini. Foi para mim uma experiência excepcional.

Tem ali um livro, eu vi logo. (*apontando para uma estante*)

Tinha livros com grandes dedicatórias que arderam no incêndio. Ele [Marino Marini] tinha por mim muito apreço e a um certo momento convidou-me para ser assistente dele. Podia neste momento estar em Itália, mas por razões familiares – faleceu o pai da minha mãe – eu não fui para Itália. A minha vida tinha sido diferente…

(… …)

No fim de contas, naturalmente as pessoas encontram-se. Se têm as mesmas inquietações, procuram aproximar-se para responder à vida. E assim aconteceu com este sonho, sonho que se tornou realidade nos blocos da avenida Infante Santo e na participação destes artistas com os arquitectos.

Os artistas trabalharam em conjunto?

Não, cada pessoa escolheu o seu. Estás a ver, comigo aconteceu isso. No fundo poderia haver uma sugestão.

No fundo são sempre coisas que têm a ver com a cidade de Lisboa, com a vida da cidade…

Do quotidiano.

Recorda-se de ter apresentado desenhos, memória descritiva desse trabalho?

Recordo-me de ter apresentado uns desenhos ao João Abel e ao Alberto José Pessoa. Fui lá, ao arquitecto. Os arquitectos novos eram o João Abel e o Gandra, mais novos que o Alberto José Pessoa. Eram os passos do trabalho, percebes tu? Havia um célebre atelier na rua da Escola Politécnica, junto à Faculdade de Ciências, do Frederico George onde nos reuníamos todos nós. Havia aquela tradição quase medieval do aprendiz, oficial e o mestre. E era ali que se aprendia, mas pergunta…

A tal maqueta faria parte de alguma apresentação à Câmara?

Tive de apresentar essa maqueta à Câmara. Eu fiz em barro, passei a gesso e depois mandei fundir em bronze. A apresentação final foi em bronze. A tal maquete deste tamanho. (*gesticula, dando a entender o tamanho da peça*)

(… …)

E recorda-se de haver alguma comissão ou alguém, na Câmara Municipal, que avaliava?

Eu julgo que sim. Mas também não te sei dizer os nomes.

(… …)

Eu fiz este trabalho no meu atelier em Lisboa já depois de vir da bolsa. Até fiz esse trabalho, para além da maqueta, eu fiz esse trabalho na escala natural, não fiz em barro fiz directamente em gesso.
Recorda-se?
Perfeitamente. Ajudaram-me nesse trabalho dois escultores: o escultor Carlos Amado e o escultor José Aurélio. Eles ajudaram-me a fazer esse trabalho. Então como havia esse espírito… Então o que é que eu fiz? Todos nós andámos de bicicleta e eu sempre achei bonito a bicicleta. Sobretudo achava muito fascinante ver as raparigas a andar de bicicleta. Isto foi a razão porque eu, em vez dum ciclista, fiz *uma ciclista*. E numa atitude que não é propriamente… repara que ela parou.
É, está a ver.
E está a ver. Está a surpreender a paisagem, o espectáculo da vida que corre.
Estava a olhar para o rio, no sítio onde está (*sorriso*)
Exactamente.
Recorda-se de haver alguma legislação, ou alguma disposição camarária que implicava a inclusão de obras de Arte na cidade?
Sim, isso existia. Depois de uma certa verba era obrigatório incluir obras de arte.
Recorda-se o que é que isso seria? Seria um despacho camarário, ou uma regulamentação…
Acho que não era só camarário, era uma coisa geral, do Ministério das Obras Públicas.
Mas isso era para edifícios construídos pelo Ministério das Obras Públicas, mas neste caso era…
…era camarário.
Eu tenho aqui um documento de que não sei se se recorda. Vem assinado por si, é uma petição que uma série de arquitectos e artistas fazem precisamente ao presidente da câmara, que era o Salvação Barreto. Isto foi em 1953.
Que engraçado, a pedir o quê?
"os artistas plásticos, abaixo assinados…", até lhe posso deixar para ler… Bom, os artistas e arquitectos pedem, precisamente, para passar a ser obrigatório nos edifícios da Câmara uma pequena obra de arte. Recorda-se desta petição?
Exacto. (*olha atentamente o documento e as assinaturas*)
Recorda-se desta petição? Foi em 1953. Refere-se aqui o Congresso na União Internacional dos Arquitectos que houve cá em Lisboa em 1953.
Exactamente.
E que tinha por um dos temas em debate a síntese das artes, precisamente.
… (*silêncio*)
As pessoas com quem eu tenho falado recordam-se que havia essa obrigatoriedade [de inclusão de obras de arte], mas não se recordam desta petição…
Pois, pois, ó Inês, eu também não me recordo.
Não se recorda em que contexto esta petição…
O contexto é esse, o desejo de que as ditas artes plásticas visuais participassem, precisamente, com a arquitectura na cidade. Porque isso acontece na Grécia, no Egipto. As artes estavam todas cruzadas, porque havia realmente uma comunicação natural que tinha que ver com determinados valores de ordem estética, de ordem religiosa, com a palavra religião no seu sentido amplo. No fim de contas todas as religiões são iguais na medida em que procuram decifrar o enigma do universo. Como é que tudo isto aparece? A ciência procura responder, depois é a ciência e a arte. Já sabes, nesta nossa conversa entra agora Fernando Pessoa. Está aqui a dizer ao ouvido direito: 'Ó Lagoa, não te esqueças daquilo! O meu poema "O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo"!' O que é preciso é saber entendê-lo. Portanto, o homem tem consciência de que é um ser biológico. O (?) tem esta afirmação: 'tudo é biologia'. E realmente nós participamos disso. Depois nessa participação nós temos uma consciência às vezes inconsciente e permanente de que a vida é breve. É o título de uma das obras notáveis de um compositor espanhol Manuel de Falla. Estamos todos condenados à vida e condenados à

morte e essa inquietação metafísica leva-nos precisamente a ter um certo sentido de responsabilidade. A termos por um lado um gosto de acharmos um pequeno ponto. Repara o seguinte: eu sou um homem que tenho um grande respeito e uma grande paixão pelos provérbios. De um modo geral têm uma origem popular, não é? Porque quando são mais (…) deixam de ser provérbios e são sentenças dos Filósofos. Mas há um que diz: quem conta um conto, acrescenta um ponto. Repara que tudo nasce de um ponto. Há uma geometria da nossa própria existência. Eu tenho um ponto e com um giz ou um lápis, se ponho esse ponto em movimento construtivo construo uma linha. Tanto pode ser uma linha recta como uma linha curva. Eu sou um apaixonado pelas espirais. Quando passaste por ali, não sei se reparaste, há ali uma estante que tem fósseis e conchas em espirais. A espiral tem um princípio e depois não tem fim. É uma forma que a mim me toca muito particularmente. Portanto estamos aqui a falar da geometria, estamos a falar do nosso sentido de responsabilidade, do nosso desejo de deixar alguma coisa. De acrescentar alguma coisa e portanto eu lembrei-me desse provérbio, quem conta um conto acrescenta um ponto. Isso acontece ali na senhora Leocádia que é porteira na rua Bartolomeu Dias, se não estou em erro. Estou a contar uma história, mas podia ser, não é? (*risos*) Porque todos os dias acontecem coisas e as pessoas encontram-se e contam. Antigamente encontravam-se nos cafés. Agora quase que não há cafés. O que há são companhias de seguros e bancos, não é verdade? E há aqueles supermercados, mas aí é tudo muito mais corrido. Mas quando se encontram, contam um pouco da sua vida. O que aconteceu anteontem, ou ontem ou hoje de manhã. Mas quando contam, acrescentam logo uma coisa mais, para tornarem mais expressiva a sua informação. Quem conta um conto acrescenta um ponto, eu acho isso uma coisa soberba. Portanto toda a geometria do projecto nasce de um ponto. De um ponto que é um ponto de vista. Repara que as palavras têm simultaneamente um significado, um valor muito objectivo, mas também subjectivo e poético. Estamos entendidos? Portanto há uma geometria do pensamento. Mas pergunta, tu é que deves perguntar.

Estava aqui a pensar… recorda-se da colocação da obra no local, acompanhou [esse processo]?

Certamente.

Tem fotografias?

Não. Porque isso ainda foi feito no antigo atelier que ardeu. Tinha fotografias que precisamente… bem quando eu fiz, ainda antes de fazer os primeiros desenhos… a partir dos alçados daquele conjunto de arquitectos, foi-me dito: 'Ó Lagoa, vais fazer um elemento escultórico, que fica aqui assim' (*indica, gesticulando*) e eu fui ver, aquilo já estava em construção. Bem, é muito interessante quando se começa a construir um edifício… Primeiro, como eu dizia há pouco, tudo começa dentro de nós. O arquitecto vai ver o local e esse local, esse espírito do lugar, condiciona a invenção do projecto. Repara que naquela avenida [esta intervenção] é um momento diferente, mas também é um bocadinho condicionado pela topografia do terreno. Porque aqui há vários níveis, compreendes? (*apontando nas fotografias mostradas*)

Sim, aliás as escadas compensam aquele enorme desnível que há.

Portanto, estás a ver que tudo isso tem que ver com uma enorme reflexão e com uma inteligência muito particular. Mas eu não tenho esses elementos, que arderam todos no incêndio.

Mas acompanhou no local a colocação…

Tudo. Tudo, minha filha. Porque quando eu tinha já a peça em gesso antes de ir para a fundição, a peça foi levada para o sítio para se ver a altura e depois é que foi para a fundição.

E não corria o risco de se partir?

Essas coisas não são tão frágeis como isso.

Então foi lá fazer uns ensaios primeiro com o modelo em gesso…

Pois, para ver a altura.

E a peça foi fundida cá em Lisboa?

Não, não. Foi fundida no Porto. E ainda foi fundida num fundidor de Vila Nova de Gaia, que era José de Castro Guedes. As fundições, a maior parte delas estão no Norte. Agora já há em vários pontos aqui nos arredores de Lisboa, mas nessa altura era no Norte que estavam, em

Gaia. E então era o José Guedes. O José Guedes tinha uma fundição excepcional, era ele e os filhos e uma série de empregados. Foi ele que fundiu o Marquês de Pombal.
Enorme.
Exactamente.
E esta peça é a bronze?
É bronze e depois levou aquela patine de cloreto de prata que depois se perdeu. A do Jorge Vieira conservou-se, porque o Jorge Vieira é que fez ele próprio.
A patine?
Aquilo não se pode chamar patine. É um revestimento de folha de prata e de folha de ouro, no caso de Jorge Vieira. No meu caso folha de prata. Simplesmente os técnicos que me fizeram isso não utilizaram a folha de prata autêntica e eu, tinha outras coisas para fazer, não me apercebi disso.
Os arquitectos também acompanhavam a colocação das obras no local?
Sim, iam sempre, para ver.
E do assentamento dos azulejos também terão acompanhado.
Exactamente, e é fascinante quando aquilo começa a [ser colocado]… eu próprio vi isso.
Recorda-se?
Lembro-me perfeitamente. Vinham aqueles caixotes com os azulejos, estava eu uma das vezes com o Carlos Botelho e outra com o meu grande amigo Sá Nogueira. [A montagem] é uma coisa fantástica como tu sabes.
E tinha o conhecimento do que é que ia aparecer ou era uma surpresa completa?
Não era. Para mim não foi uma surpresa completa porque eu dava-me com aquela gente toda e portanto vi também as maquetas que eles fizeram, já coloridas.
Então já as tinha visto no atelier dos arquitectos…
Pois, pois.
E as pessoas na rua, recorda-se de alguma reacção em particular?
As pessoas olhavam curiosas e ficavam satisfeitas. Eu vou-te explicar. Vou-te só dizer isto, que é muito importante: de um modo geral o cidadão comum da cidade, aquele que não está poluído por uma informação cultural já comandada – porque esses começam logo a fazer juízos que não são correctos – esses olham para essas coisas como coisas que pertencem quase à natureza, percebes? A arte é uma segunda natureza. E então se ainda são pessoas com uma certa pureza, de sensibilidade e de entendimento, gostam de ver e ficam encantadas. Param e olham. Eu tenho uma experiência muito curiosa de um trabalho que eu fiz.
(*sobre a obra para o palácio da justiça de Rio Maior, projectado pelo arquitecto Formosinho Sanches e visitas do ministro da justiça ao atelier do escultor*)
(… …)
Mas então eram diferentes as encomendas para o Ministério da Justiça, que tinham outra solenidade, por assim dizer, relativamente a estas, como a da Infante Santo
É, é.
O presidente da câmara foi ao seu atelier ver o [monumento ao] Guerra Junqueiro?
Bem, quando eu fiz o [monumento ao] Guerra Junqueiro. Sabes onde é e o Guerra Junqueiro?
Está em frente à igreja da…
Praça de Londres. Foi lá essa gente toda e foi um problema, porque não fui eu. Um dos elementos que fazia parte dessa Comissão de Arte e Arqueologia é que não concordou com aquilo. Foi uma coisa terrível, sabes? Virou-se para mim – um homem que era o director do jornal *O Século*, não me lembro do nome – virou-se para mim e disse assim: 'Ó Lagoa Henriques, mas isto aqui o senhor não fez o poeta. O senhor fez o político.' O resto dos membros, que eram o Leopoldo de Almeida, que tinha sido meu professor, uma série de pessoas (…) ficaram espantados. 'Mas responda!', mas de uma maneira autoritária e eu disse: 'Ó senhor' – não me lembro do nome dele, é uma questão de ir à Câmara Municipal, que deve haver uma acta

disso – eu então respondi 'Não, eu fiz o poeta, simplesmente o Guerra Junqueiro é um poeta com preocupações sociais e políticas'. Vais ver, eu tenho aqui um esboceto que posso mostrar.
(… …)
É este o esboceto.
Cá está, e foi apresentado à Câmara primeiro…
Sim, sim. E pronto, eu respondi ao tal senhor – que não me lembro do nome, deve ser uma questão de defesa psicológica – director do jornal *O Século*. (… …) Mas depois os outros defenderam-me inclusivamente e o Leopoldo de Almeida teve esta atitude simpática: no outro dia de manhã telefonou-me, porque nós éramos vizinhos de atelier 'Ó Lagoa Henriques, eu gostava de falar consigo porque fiquei muito perturbado com aquilo que aconteceu ontem. Eu posso ir aí ao seu atelier?', 'Ó mestre Leopoldo, com certeza!'. E repara que eu tinha ido para o Porto sobretudo para ser aluno do Barata Feyo, mas ele foi simpatiquíssimo comigo.
Exactamente. Então a Comissão de Arte e Arqueologia…
Tinha como função…
..opinar, dar pareceres sobre…
…os trabalhos públicos da cidade.
(… …)
(*sobre obras para estação fronteiriça de Vilar Formoso e acompanhamento directo por parte do ministro*)
Eu ia-lhe perguntar, no caso da Infante Santo, não houve então assim um acompanhamento presencial do presidente da Câmara, ou de alguém da tal Comissão… recorda-se de ter apresentado a maquete na Câmara.
Eu agora não me estou a lembrar quem foi lá ao meu atelier, mas foi. Foram, mas eu não me lembro. O caso dito de Vilar Formoso lembro-me de quem lá foi, foi o escultor Diogo Macedo.
(… …)
Também é preciso não esquecer aquele sentido de unidade que caracterizava este projecto da Infante Santo. Havia uma relação muito íntima entre os arquitectos, os pintores e os escultores; e eles defendiam muito os pintores e os escultores e quase que os impunham.
(… …)
Na obra arquitectónica estas palavras são fundamentais: programação e planeamento. Portanto há uma empresa de construções que encomenda àqueles três arquitectos aqueles edifícios para a avenida Infante Santo e com determinadas características. Como se dizia antigamente, o número de fogos, o número de andares. Portanto os arquitectos necessitam dessa programação para poderem inventar aqueles espaços. Depois é necessário tempo e esse tempo enquadra-se num planeamento. A fase de atelier, de projecto o desenho e depois a fase da construção que é sempre acompanhada pelos arquitectos.
E os artistas entram quando?
Eu fui logo de princípio ver o meu, o meu [espaço]
Foi ao atelier e à obra?
Sim, sim. Já sabe, havia arquitectos que não faziam nada assim. Telefonavam para o amigo, diziam: 'Ó pá, tu é para fazeres aí uma pintura pá, é preciso fazer. Fazes aí uma maquetazinha e tal', e muitas vezes não sabiam onde era a obra nem nada. Eu tive a sorte de ter trabalhado com arquitectos realmente de muita qualidade que de início [previam a intervenção artística e contactavam o artista], o Chorão Ramalho, por exemplo. [Era importante o artista acompanhar a construção] por causa da luz, por causa inclusivamente do ambiente, daquilo a que se chama o espírito do lugar, não é verdade?
(… …)
Gostava agora de colocar algumas questões assim mais gerais que têm a ver precisamente com o meio artístico da altura. Como é que chegavam cá as influências, por exemplo do Le Corbusier de quem estávamos a falar há bocado.
Ora bem, o que é que acontece? Todos nós sonhávamos em ir lá fora. Eu, a primeira vez que saio de Portugal, é para ir a Paris. Era a grande referência, embora eu depois me começasse a

apaixonar muito pela Itália… Mas nós conhecíamo-nos todos nas tais exposições; conhecíamo-nos na escola; conhecíamo-nos nos cafés, nos concertos, nos cinemas. Ali no Chiado era um sítio privilegiado porque havia a Brasileira que era o templo dos mestres, digamos assim, e havia o café Chiado que agora é uma companhia de seguros, que era um espaço fascinante. Porque tinha uma zona quase… com umas palmeirazinhas... uma coisa deslumbrante. E aí nos reuníamos, não só os pintores e escultores, mas com os poetas e os escritores. Porque a Brasileira tinha mais os músicos e os homens dos bailaricos, mas o café Chiado era mais dos pintores. Foi aí que eu travei conhecimento com um grande amigo meu, que conheces de nome, indiscutivelmente, que também já se *despediu*, que era aquele romancista José Cardoso Pires. Nós éramos amigos, digamos, do coração. E muitos outros. Nós encontrávamo-nos ali todos.

Havia então um meio…

…que era um meio muito vivo.

Diga-me uma coisa: as exposições gerais de artes plásticas…

As exposições gerais de artes plásticas nascem para responder às exposições do SNI. Portanto eu expus em todas as exposições gerais de artes plásticas.

(… …)

Como é que era expor nas exposições gerais de artes plásticas?

Eram feitas na Sociedade Nacional de Belas Artes.

Exactamente. E reuniam pessoas que, pelo menos algumas, estavam em oposição ao regime, não é?

Sim, sim.

Eram organizadas pelo MUD, mas tinham muita gente…

…absolutamente independente. Alguns tinham realmente uma expressão política, mas não era…

…partilhada por toda a gente.

Na base dessas exposições estava o arquitecto Keil do Amaral, a Maria Keil e muitos outros. Agora estou-me a lembrar destes.

E expunha quem queria. Eles aceitavam qualquer pessoa.

Exacto. E foi muito interessante porque eram diferentes e eram muito espontâneas… mas houve problemas. Chegou a ir lá a PIDE, aquilo foi complicado. (…) Eu lembro-me de que numa dessas exposições eu expus um retrato de um arquitecto que também fazia pintura que vinha de Moçambique. Foi meu colega lá no Porto, era o António Aires. A primeira exposição que eu fiz no Porto foi com o Querubim Lapa e com o António Aires, os três. O António Aires era realmente um pintor magnífico e eu fiz-lhe um retrato muito interessante porque para além da cabeça... Isso posso mostrar-te porque tenho ali uma prova da cabeça – aquilo era um busto – ele era esguio e magrinho.

(… …)

(*comenta a obra*)

Agora estava a ver se me lembrava o que é que eu tinha exposto sem ser isso. Eu já não me lembro bem. São 83 anos, minha filha. Agora tenho a noção daquelas exposições. Era uma festa. Depois sabes, a Sociedade Nacional de Belas Artes tinha um perfil cultural magnífico. Porque, para além das exposições gerais de artes plásticas e dos tais salões, havia concertos organizado pelo Fernando Lopes Graça, que eram os célebres concertos "A sonata", que eram a promoção da música moderna, do Prokofiev, do Béla Bartok, e nós íamos todos assistir àquilo. Havia recitais de poesia com a Maria Barroso, com aquela mulher notável que se suicidou... uma actriz espantosa também[26]. Há coisas que me escapam já, mas foi realmente um pólo cultural espantoso.

Havia uma vida cultural que era partilhada por todos vós.

[26] Manuela Porto?

Sim, intensíssima porque praticamente o comércio das artes não existia. As exposições, os salões na Sociedade de Belas Artes tinham preços e as pessoas podiam comprar um quadro, ou uma escultura ou um desenho. Mas não havia o processo de galerias e a percentagem, tenho a impressão que nem existia percentagem. Porque os sócios da Sociedade pagavam uma cota. Nós, para expormos na Sociedade, tínhamos de ser sócios da Sociedade. No outro dia encontrei, não sei como é que isto foi, um cartão quando eu era sócio da Sociedade. (*sorriso*)

E nas exposições gerais os arquitectos expunham arquitectura, não é?

Era, das três Artes.

Exactamente, era um espírito também muito integrador, muito de colaboração. Então era um sítio onde todos se encontravam uma vez mais. E eu penso que o Alberto José Pessoa, os arquitectos, Hernâni Gandra e João Abel Manta também expuseram nas gerais…

Sim, sim. O José Abel Manta para além de arquitecto é um excelente desenhador, um grande pintor.

Ele próprio fazia por exemplo painéis de azulejo…

Pois, num hotel ali na [avenida] Infante Santo. No extremo da Infante Santo havia ali um hotel…

Cá em baixo na 24 de Julho?

Exactamente. Nesse hotel, naquela sala do restaurante havia um painel de azulejo do João Abel Manta. Não sei o que é feito daquilo. Lindíssimo. O João Abel Manta é um rapaz com qualidades excepcionais. Quer dizer, nasce num casal de artistas, do pai pintor e da mãe que também era pintora. Portanto ele nasce num berço de ouro, como se costuma dizer. Tem uma cultura, desde o início da sua existência, excepcional. Mas um rapaz de uma simplicidade, uma pessoa com qualidades humanas fantásticas. Portanto aquele nosso grupo, aquela geração, era o Lima de Freitas, também. Eh pá, era toda aquela rapaziada com um grande sonho. A utopia. Hoje as coisas estão muito materializadas, muito comerciais.

(… …)

Eu costumo dizer que a obra do escultor divide-se fundamentalmente em duas direcções. Uma que é a escultura íntima, que é aquilo que nós fazemos porque não podemos deixar de fazer, compreendes? E a outra é a escultura pública e aceita-se encomendas. E isso eu sempre balancei muito nestes dois aspectos. E muitas vezes, nas encomendas que recebia, conseguia introduzir os meus sonhos. Na escultura pública, na escultura de encomenda. Existe, no hotel Rex (…) as minhas varinas. O Rex tem as minhas varinas cá fora. No Ritz também tenho uma figura (…) aquela figura um pouco dobrada sobre si própria e, para além disso, tenho uma fonte no restaurante. Tenho todos os elementos de iluminação em vidro que fiz na Marinha Grande. Passei um mês na Marinha Grande com os operários a fazer aquilo, e também uns elementos em bronze.

(… …)

(*sobre convites para outros trabalhos escultóricos, designadamente as obras para a estação fronteiriça de Vilar Formoso*)

[Os convites dos arquitectos aos artistas] eram sempre uma história de amizades, não é? E a escola parece que tinha sempre um papel fundamental…

…faz muita falta [haver uma escola de belas artes com os cursos de pintura, escultura e arquitectura e, conjunto]. (…) Porque os arquitectos que não são artistas são engenheiros de segunda ou terceira. Portanto, eu continuo a dar aulas na Universidade Autónoma no 1º ano de Arquitectura. E digo-lhes sempre isto: 'Os senhores necessitam de uma formação estética e plástica muito forte. Porque se não forem realmente inventores de espaços e não jogarem com esses elementos limitam-se a criar espaços puramente funcionais mas de uma funcionalidade muito prática. De resto se os senhores forem a uma enciclopédia ou um dicionário vêm "Arquitectura: Arte de construir"' Portanto, dou-lhes sempre uma orientação muito particular.

Ia-lhe perguntar: em relação ao Hotel Ritz e ao Hotel Rex.

Como é que lá fui parar?

Como é que foi convidado num caso e noutro?

Olha, no Hotel Rex, era um arquitecto do meu tempo, que ainda está vivo. Tem praticamente a minha idade e mora ali perto do Jardim da Estrela que um dia me telefonou e disse assim: 'Ó Lagoa, épá, eu estou com um projecto ali de um hotel e gostava que fizesses para lá um monumento e há uma coisa que eu gostava, estás disposto a isso?' e eu disse 'O que é que é?'. Naquela primeira exposição de artes plásticas da Gulbenkian eu expus um pequeno bronze das varinas e um mármore rosa, um retrato de uma rapariga que ainda está viva – vive em Londres – que era pianista. E fiz esse retrato, esse retrato foi adquirido logo na primeira exposição. Foi escolhido pelo (…) Azeredo Perdigão. (…) As varinas ficaram para mim, mas provocaram um certo impacto porque era um tema que não era vulgar. Mesmo o próprio Jorge Vieira quando começa a fazer qualquer coisa disso é com um espírito diferente, já um pouco surrealista. Interessante, que era um escultor com muita criatividade. Portanto ele disse-me: 'Epá, gostava que fizesses as varinas numa outra escala', e eu fiz as varinas noutra escala. O arquitecto[27] era conhecido pelo "Pratas de Arte", porque o pai tinha uma joalharia ali no Chiado. O Ritz é ainda o [arquitecto] Castro Freire.

Que trabalhava na equipa dos arquitectos…

Exactamente. Entretanto o arquitecto principal suicida-se. O Pardal Monteiro suicida-se, suicida-se o construtor que houve ali uns problemas muito complicados e quem vai substituir é o Leonardo Castro Freire. Que chama uma série de artistas depois: chamou o Barata Feyo, chamou o Martins Correia, chamou o Joaquim Correia, chamou o Almada Negreiros, chamou o Manuel Lapa, chamou o Lagoa Henriques... Portanto aquilo é quase um museu.

Já depois da morte do Pardal Monteiro…

Sim, sim. Pois, só estou a contar estas *memories*…

Interessam-me muito (*sorriso*)

Fez os vidros na Marinha Grande…

Fiz a iluminação através dos tais vidros que fiz na Marinha Grande com os operários. São umas coisas parecem umas chamas, percebes? E fiz uns búzios (…) há portanto aquele jogo entre o bronze e o vidro e depois fiz essa tal figura que é uma figura grande. Isso foi feito no antigo atelier, lembro-me disso.

(… …)

Na sua carreira longa de escultor a maior parte das encomendas que os arquitectos lhe faziam, ou convites… raramente eram para, como no caso da Infante Santo, para edifícios de habitação. Era muito mais tribunais, edifícios públicos, não é?

Eu faço mais tarde também um trabalho que eu gosto bastante, que está no Hotel Altis. No átrio do Hotel Altis em que tinha colaborado com um designer, o Daciano Costa. Era muito meu amigo, o Daciano Costa.

Mas arquitectura residencial, prédios, muito pouco… [a avenida Infante Santo] foi um momento específico…

Foi, isso deixou de existir. Havia aquelas sub-portas…

Ah, as "entaladas"…

Que eu nunca fiz nenhuma dessas, isso nunca fiz. Não fiz porque, sabes, era uma coisa muito condicionada. Era sempre a mesma coisa. Por outro lado era uma coisa que aparecia ali, não dizia nada.

À última da hora.

Eu tive dois ou três arquitectos [que pediram esse tipo de trabalho]. Eu dizia: 'Ó pá, não dá!'. Era à última hora, estava aquilo na mão e faziam aquelas coisas e tal. Quem fez muito dessas coisas foi o Soares Branco e o …como é que era aquele outro escultor? O Euclides [Vaz]. O Euclides era um homem sério, um bom professor na escola. Já não o apanhaste?

Não. O José Farinha, também.

[27] Arquitecto Eugénio Alves de Sousa?

O José Farinha. Era outro que era marrequinho. Não conheceste?
Não.
Era casado com uma rapariga alta, bonita. Mas o José Farinha tinha qualidades.
Eu vejo mesmo nesses relevos, desses que eram feitos um bocado à pressa, era bastante bem modelados, as figuras…
Eram sim senhor.
Então esse tipo de encomendas nunca aceitou?
Não me diziam nada de especial. E fiz sempre muitas coisas para mim.
E fez muito bem. A "escultura íntima"…
Conheces o meu *Segredo*, que está no alto do Parque Eduardo XII? Aquelas duas figuras que está uma em frente à outra, que foi uma coisa histórica. Isso é uma coisa fascinante. Eu estava no Porto e vinha passar as férias e às vezes vinha uma parte da semana aqui a Lisboa com a minha família e quando vinha ia passear pela cidade, um dos sítios que eu gostava muito de ir – porque, eu falei-te do meu avô, que era alfaiate, ele mostrou-me a cidade toda. Uma vez levou-me ao alto de Santa Catarina, que é ali na calçada do Combro.
Tem aquela escultura do Adamastor…
Júlio Vaz, sim senhor. E numa dessas [vindas] fui lá para rever aquilo. Sentei-me lá, eu andava sempre com um bloco e comecei a ver aquele espectáculo. Aquilo é um espectáculo permanente. Nós estamos aqui agora a rodar aqui uma sequência de um filme, não é? E então comecei a olhar para aquilo e a uma certa altura vejo passar dois namorados, um rapaz e uma rapariga. Duas figuras deslumbrantes e achei aquilo muito interessante. Estive a olhar e tal e fiz um pequenino desenho. Depois – esta é a primeira parte – a segunda parte, o rapaz leva a rapariga a casa. Ela morava numa casa ali ao pé, eu continuo a olhar para aquilo tudo e nisto olho e quando o rapaz sai de acompanhar a namorada, vem a atravessar o jardim, olha e vê uma rapariga que se dirige a ele. Ficam ali a conversar um pedaço e depois passam e vão para uma outra rua. E entretanto quando o rapaz estava com esta segunda rapariga, há uma terceira rapariga que vai a passar e que vê o rapaz com a outra. Pára, olha e eles entretanto desaparecem e ela vai bater a casa da amiga.
Ah, vai denunciar.
Estás a ver isto! Bate-lhe à porta, a rapariga vem e ela. Eu não oiço a conversa. Sei que a atitude era a atitude em que lhe diz o segredo que o rapaz estava com a outra. Então cheguei ao Porto e fiz uma maqueta.
(… …)
Recorda-se de alguma revista que lesse, quais eram os livros, quais eram as referências? A grande referência era a França, disse-me há bocado, e depois, para si, a Itália.
A Inglaterra também, não é? …as nossas livrarias até não são más. De resto eu lembro-me, havia uma livraria ali na avenida da Liberdade, que depois passou ali para perto da Sociedade Nacional de Belas Artes, que era a livraria Buchholz.
Ainda existe.
Existe. Eu comprei aí os meus primeiros livros de arte. Portanto eu ia comprando uns livros. Todos nós íamos comprando. O João Abel Manta tinha uma biblioteca espantosa que já era do pai e da mãe e nós íamos muito a casa dele. De resto, a primeira exposição que fizemos aquele ano que fomos para a escola foi num espaçozinho junto ao atelier do Abel Manta. O (?) até tem fotografias disso, eu, o Lima de Freitas, o Jorge Vieira, o Sena da Silva. Foi uma coisa muito interessante. E até houve uns professores da escola que foram ver essa exposição.
Então os livros chegavam …
E quando íamos lá fora, trazíamos e mostrávamos aos colegas. Eu lembro-me que fui talvez das primeiras pessoas que trouxe para Portugal um livro magnífico do Henri Moore que eu comprei em Paris. E que marcou muito colegas meus não só escultores e pintores, mas também poetas. Eu lembro-me de um poeta que já lá está, lá do Porto, que depois se dedicou ao cinema, que era

o António Reis. O António Reis era muito meu amigo. Ele era de Vila Nova de Gaia, meu amigo, e [amigo] do Eduardo Luís.
(… …)
E havia alguma publicação periódica, algum jornal, alguma revista portuguesa …
Bem, quer dizer eu lembro-me aqui em Portugal que se fez uma publicação que era a "Ver". Chamava-se "Ver". Depois, já no meu tempo de escola houve um rapaz (…) que é o Filipe Rocha da Silva que criou uma revista da escola, da associação académica que era precisamente "Arte & Opinião", que é magnífica.
(… …)
Houve ali uma época, uma zona muito importante na renovação do ensino de Belas Artes. Eu venho transferido do Porto para Lisboa, e participo numa metamorfose muito forte da, digamos, metodologia didáctica das Belas Artes. Porque já tinha feito isso no Porto e quando venho para Lisboa, fui encontrar Lisboa quase na mesma e então faço intervenções de fundo precisamente nessas estruturas programáticas e no próprio circuito pedagógico. Isso aconteceu com muita frequência.
Os artistas participavam naqueles congressos de arquitectos … os artistas iam?
Muitas vezes íamos.
Havia essa comunhão de interesses?
Havia, havia. Exactamente, porque sabes, era uma questão de camaradagem. Espírito de geração. Porque realmente não esquecer que se nós quisermos fazer uma classificação ou uma definição imediata, portanto a pintura é a cor, a escultura é o volume, a arquitectura é o espaço. O espaço interno que é a arquitectura e o espaço externo que é o urbanismo. A uma certa altura há um cruzamento destas linguagens. Tudo para construir a cidade, para construir os espaços de habitação de viver. Foi muito importante aquele levantamento da arquitectura popular portuguesa que é uma coisa espantosa. Foi uma coisa excepcional.
(… …)
Em Itália recorda-se de ter visto alguma movimentação importante nesta questão da conjugação das três artes? Havia também a integração, esta vontade? Recorda-se de ver isso em Itália?
Sim, sim. Mas também espontânea. (…) É preciso também não esquecer, que estas coisas são importantes que se digam, é que realmente havia a intenção. Porque repara, na arte italiana e na arte clássica sempre houve uma participação entre a arquitectura, a escultura e a pintura. Não te esqueças que o próprio Fídias foi também arquitecto. Portanto isso nasce espontaneamente para embelezar os espaços. Tu nunca foste a Nápoles? Fundamental. Pompeia e Herculano. A Arquitectura de Pompeia são aquelas casas, é uma coisa deslumbrante, estão cheias de frescos, mosaicos…uma coisa fantástica! Portanto, há um desejo de tornar o espaço o mais agradável possível, o mais expressivo possível. Os filósofos orientais têm esta definição magnífica: a arte suprema é a arte de viver.
Portanto há que criar espaços que nos tornem felizes. Que participem e desencadeiem harmonias. Eu costumo dizer que o artista é um construtor de harmonias. A harmonia é o contrário da desarmonia, da guerra, da agressão, do desconcerto, da corrupção. Portanto há uma estética e uma ética que participam na obra de arte. Quando tu ouves uma sinfonia de Beethoven, ou uma sonata de Chopin, ou quando ouves um poema do Bernardim Ribeiro, ou do Fernando Pessoa são tudo harmonias. Harmonias de ideias e para além disso, harmonias de imagens. Imagens no sentido de que a palavra serve para ressuscitar imagens. (…) Portanto, quando tu dizes árvore tu simultaneamente tens um arquétipo do que é uma árvore. Raízes, tronco, os ramos, folhas, flores, frutos. Mas pode imediatamente, quando dizes árvore pode aparecer-te uma árvore que tu tenhas visto (?), de que tens uma boa memória. Depois passa com a natureza ou as formas naturais, com as quais, com os búzios, com as conchas, com as pedras, com os cristais, com os bichos, com as plantas. Estás a ver como crescem aqui estas plantas? É um espanto. Portanto tudo se passa no sentido de tornar a vida o melhor possível. Haver uma ética e uma poética da existência.

(… …)
(*livros recomendados pelo escultor*)
As edições da Seara Nova, os célebres cadernos do Agostinho da Silva. (…) [e] há um livro escrito pelo arquitecto Keil do Amaral, das edições Cosmos, que se chama "A Arquitectura e a Vida". Aconselho-te vivamente a comprares esse livro. Deves encontrar isso na [livraria] Barateira, é um livro muito interessante.
(… …)
A sua casa é maravilhosa. Isto é extraordinário, este atelier é uma maravilha.
Uma maravilha. Estou a pensar fazer, porque de um momento para o outro a pessoa *despede-se*. Quero ver se faço um livro sobre o meu atelier, mas fundamentalmente com imagens, porque isto é um universo muito particular.
É lindo (…) Este universo merece um atlas. Isto é um mundo e precisava que se lhe fizesse um atlas. É extraordinário. Tem aqui uma colecção maravilhosa de plantas, animais, conchas e livros…
Há aqui coisas muito engraçadas, cada uma delas tem uma história. Já é a minha segunda biblioteca. A outra ardeu toda e era talvez maior do que esta (…) mas não se pensa mais nisso! Estou pronto para outro incêndio (*sorriso*).
Ai não, esperemos que não (*sorriso*)

Excertos transcritos da conversa com a escultora Maria Manuela Madureira

22 de Janeiro de 2009
Local – Atelier da escultora – Coruchéus, Lisboa

Gostava de fazer algumas perguntas sobre o relevo que fez para piscina de Olivais Norte. Recorda-se de como foi a encomenda?
Olhe, esta encomenda feita através do arquitecto Barros da Fonseca e havia outro cujo nome não me recordo. Eles estavam a trabalhar para a Câmara e portanto convidaram-me para eu fazer este trabalho e ao mesmo tempo foi apresentado à Câmara e a Câmara aceitou. Foi há muitos, muitos anos, as minhas filhas eram pequenas. Foi numa altura muito desagradável…
(… …)
(sobre o momento difícil então vivido pela escultora por causa da morte da sua mãe)
(… …)
E então fui à Câmara falar com, talvez o vice-presidente, e fui dizer que me tinha acontecido isto. Porque havia uma data para entregar e se não entregássemos nessa altura começávamos a pagar multa… e eu fui dizer que não podia e eles depois disseram para ficar sossegada e escreveram-me uma carta a dizer que me davam o tempo que eu precisasse para concluir o trabalho e, realmente, depois concluí. Mas esta parede foi ideia do arquitecto. É uma parede de tijolo.
Estava definido à partida.
Pois, estava definido à partida e portanto eu tinha de resolver aquele espaço que estava liberto.
(*mostram-se fotografias da inauguração com o relevo*) (… …)
Ah, que engraçado.
Então, deram-lhe a parede, já sabia que era revestida em tijolo e depois disseram…
Disseram para eu fazer o que resolvesse para ali. Aliás, tenho ali uma maquete, quer ver?
Sim, sim.
(*a escultora vai buscar a maquete*)
Está a ver, foi a partir daqui, depois de fazer esta maquete que apresentei à Câmara
Foi esta maquete que apresentou à Câmara?
Sim, sim.
Como é que era, tinha estabelecido um contacto primeiro com a Câmara e depois comprometeu-se a apresentar a maquete?
Não, primeiro foi com o arquitecto Barros da Fonseca e depois a Câmara aceitou a proposta dele, e aceitou o meu nome. Eu acho que foi assim.
Então esta maquete depois foi apresentada à Câmara para aprovação…
Foi apresentada à Câmara, a uns engenheiros… Isto é uma maquete, depois tive de ver a escala, etc. Mas foi uma época um bocado má… (… …)
Então este tipo de maquetes era o que a Câmara exigia que os artistas apresentassem?
Eu acho que tinha de se apresentar qualquer coisa para eles verem, não é? Para aceitarem ou não aceitarem.
(… …)
Quem me pagou foi a Câmara
(… …)
Os arquitectos eram seus amigos, ou conhecidos?
Eu conheci esse arquitecto através daquele hotel, o Lutécia, não propriamente para o hotel, mas para o teatro Maria Matos, no mesmo edifício.
São os mesmos arquitectos, os da piscina e os desse hotel?

Eu, isso, não sei. Eu fiz o painel para o teatro Maria Matos e conheci o arquitecto Barros da Fonseca através disso. Porque estas coisas levavam muito tempo até a pessoa realizar. Eu, quando com o arquitecto fui ver o espaço do teatro ainda estava tudo muito atrasado, não era nada…. Género em reboco, ainda menos que isso…
Então convidaram-na muito no início [da obra], para lhe dar tempo para pensar e para conceber a obra…
Não, quer dizer, ele também ia às minhas exposições. Eu não o convidava, mas às vezes os arquitectos iam. Naquele tempo havia muito poucas galerias, mesmo muito poucas galerias cá em Lisboa e quando se fazia uma exposição muita gente ia lá e deve ter começado por aí.
Então o convite para o teatro antecedeu o convite para a piscina?
Eu acho que o do teatro foi primeiro porque eu comecei a fazer o [painel] do teatro, comecei a vê-lo ainda muito em bruto, ainda nem se percebia nada do que ia sair dali. Ele [o arquitecto] é que me mostrou lá "Olhe, é para aqui…" (*imita voz do arquitecto*). Olhe, não sei, só vendo pelas datas, é mais fácil.
Pois, as datas do painel da piscina são de 1966 e as do mural do teatro são de 1969, o que não quer dizer que os convites não tenham acontecido por outra ordem…
Pois, nem quer dizer que eu não tenha conhecido o arquitecto [para a realização do painel do teatro]. Porque aquilo demorou muito…
E também têm dimensões muito diferentes, não é? Era um trabalho maior, o do teatro…
Era, bastante. Mas também simplesmente só quando existia aquela parede e isso tudo e eu também não podia assinar logo tudo…
(… …)
(sobre perda de maquetes devido a obras no atelier)
(… …)
Os arquitectos davam alguns outros elementos, plantas…
Sim, sim. Os arquitectos depois davam plantas…
(… …)
(sobre adequação das placas de barro às dimensões da parede, ter de cortar na fábrica com medidas certas do local com rebarbadora antes de vidrar)
(sobre amizade entre operários da Víuva Lamego e artistas)
(… …)
Em relação aos temas, [os arquitectos] deixavam-na trabalhar livremente? Por exemplo, na piscina, já sabia que tinha de ter a ver com a água…
Pois, a ver com a água e tal. Quer dizer, se tinham confiança na pessoa, não faziam muito isso, os arquitectos. Às vezes os ministérios é que… Eu tive um, não vou dizer uma zaragata, mas um problema tão grande com aquele arquitecto, o Raul Lino, não imagina. Ele queria à força, quando eu fiz aquele trabalho para a escola náutica, que… eu depois fui chamada ao ministro [das Obras Públicas]. Eu ia cheia de medo depois daquilo, porque de ter dito ao arquitecto "Olhe, senhor arquitecto, eu, ou faço isto, ou não faço, porque eu estudei e acho que isto é aquela coisa que eu acho que quero fazer e que eu sinto…era aquela azulejaria em movimento que eu criei e comecei a fazer ali, naquele trabalho… porque fiz uma memória descritiva em que dizia que era o sol que batia ali e era o movimento das ondas…"
(… …)
(sobre os problemas com Raul Lino)
(… …)
Na Câmara de Lisboa também havia assim uma comissão?
Era ele! Era ele e era o Martins Correia, o escultor Martins Correia. O Martins Correia parece que era só da Câmara… olhe, já não me lembro…
Havia uma Comissão Municipal de Arte e Arqueologia…
Era, era. Avaliava os motivos decorativos e estas coisas que se faziam.
E lembra-se de na Câmara também levantarem problemas?

Por exemplo em relação à piscina dos Olivais? Em termos de forma, etc. Não, isso, o arquitecto gostou, aceitou. E como ele tinha posto lá o meu nome. Fazia-se isto, o arquitecto fazia uma planta e punha o nome do artista que ia fazer o trabalho.
(… …)
(Sobre obra recente para universidade, não realizada)
(… …)
Era uma lei. Havia uma verba para todos os edifícios, a partir de uma certa categoria, terem uma obra de arte.
Recorda-se dessa lei? De haver essa legislação?
Recordo-me perfeitamente.
Portanto todos os edifícios produzidos pelo Ministério das Obras Públicas…e os da Câmara
E os da Câmara. Isso era uma lei que havia e que se tinha de cumprir!
Recorda-se de qual era a percentagem?
Isso agora é que eu não sei.
Recorda-se de uma petição assinada por muitos artistas e arquitectos em 1954 a pedir ao presidente da Câmara que passasse a reservar precisamente essa percentagem?
Eu não entrei nisso.
Era muito jovem…
Era. Eu nessa altura ainda estava muito arredada do mundo dos artistas. Quer dizer, já tinha feito até o retrato do meu pai…
(… …)
(sobre a minha primeira obra)
(… …)
Recorda-se desta outra obra? Sabe de quem é que era? (*mostra-se fotografia do outro relevo existente na piscina*)
Isto deve ser do [Jorge] Barradas
Este está mesmo na entrada da piscina…
Não tem assinatura?
Não se consegue ver da rua…
Tem graça que eu não me lembro deste trabalho porque isto já foi feito depois de mim… depois do meu trabalho. E como depois não voltei à piscina.
Foi à inauguração da piscina?
Não, não. (…)
Este trabalho [o da piscina] foi realizado na fábrica Viúva Lamego?
Sim, sim.
E o do teatro?
Também.
Trabalhava lá regularmente…
Sim, sim. Ia lá trabalhar. Tinha lá atelier e além disso davam-me um espaço – o Sr. Sousa e o engenheiro que era dono da fábrica e que era uma pessoa muito compreensiva – para eu poder montar os trabalhos no chão.
(… …)
Trabalhava lá regularmente, então…
Sim, sim. Todos os dias.
Trabalhavam lá outros artistas…
Sim, sim, havia. O Querubim Lapa, o Abel dos Santos, a Cecília de Sousa, parece.
E trabalhavam assim, conjuntamente?
Não, não. Cada um tinha o seu atelier.
Mas havia troca de informação…acompanhavam os trabalhos uns dos outros?
Não, não, cada um trabalhava [à parte] e pronto.
E os técnicos ajudavam?

Não, não, era tudo feito por nós. Só quando era para cortar era a única coisa que eles ajudavam e era à hora de almoço deles. Porque era trabalho nosso, nós não trabalhávamos para a fábrica. Trabalhávamos para nós.
(… …)
A sua aprendizagem como ceramista…
Foi com o Manuel Gargaleiro. Foi com o Gargaleiro, realmente.
(… …)
O seu trabalho fazia-o sozinha…
Sozinha.
Não tinha ajudantes…
Ninguém, sempre sozinha. Muito trabalho feito…
(… …)
Que artistas eram as suas referências, assim, no seu universo?
Quer dizer, eu, quando comecei eu até vou dizer uma coisa um bocado feia, mas era o que eu sentia. Eu não gostava nada da cerâmica das Caldas. Não me entusiasmava para fazer cerâmica. Era uma coisa do século passado…
E aquelas folhas e as cores só vidradas, mais vidradas que pintadas… Eu comecei a entusiasmar-me muito foi com o Gargaleiro. O meu pai era militar e ia muito à Brasileira, conhecia lá vários artistas. Conheceu o Gargaleiro lá e portanto eu comecei a ir, com o meu pai e com a minha mãe, às exposições do Gargaleiro. E então fiquei encantada. A partir daí eu fiquei encantada com a cerâmica. Era uma coisa que me dizia mais, mais artística, sabe?
(… …)
Depois, lá fora. Tive uma bolsa de estudos da Gulbenkian e o José-Augusto França, que foi uma das pessoas do júri da minha bolsa, aconselhou-me a, em Itália, ver coisas do Fantoni e do Gamboni, que eram artistas de lá. E eu fui visitar e foi trabalhar para Faenza.
(… …)
(mostram-se pequenas amostras e experiências cerâmicas realizadas em Faenza)
(… …)
Era uma escola, muito agradável. Criei uma confiança muito grande em mim, porque o que eu sabia não me envergonhava lá fora.
Depois estive lá também a fazer escultura em pedra. Em Florença.
(… …)
Esses artistas italianos que me referiu foram importantes?
O Fantoni o Gamboni? Foram, na medida em que vi a obra deles… e tomei uma confiança em mim muito grande. A pessoa vai lá fora vê que também sabe fazer os seus trabalhos. Os seus trabalhos podem ser diferentes mas têm um valor idêntico e isso dá uma confiança muito grande a um artista que começa [a sua carreira].
Para uma jovem ceramista na altura que começava em Portugal quais eram as referências?
Era o [Jorge] Barradas, mas o Barradas era mais… do Gargaleiro é que eu gostava realmente muito. Das cores e da sensibilidade, porque o Gargaleiro é muito puro, é de uma sensibilidade muito grande.
(… …)
(sobre a azulejaria em movimento)
(… …)
(sobre obra na escola náutica de Paço de Arcos)
(… …)
Em relação ao teatro Maria Matos foi exactamente a mesma situação, convidaram-na…
Pois…
Era um pano de parede muito maior, que depois foi entrecortado por uma escada, estava-me a contar…

Pois, esse. Custou a fazer porque era de cima a baixo, todo. Eu tive cá uma crítica de arte brasileira, que fez um livro, já viu o livro?
Sim, sim, a Suraya Burlamaqui. (… …)
Mas fomos lá ver esse trabalho e foi uma decepção. Eu tinha feito aquele trabalho de alto a baixo, todo. Aquelas luzes, aquelas formas que pareciam assim luzes… aquilo chegava até abaixo, isto vinha tudo completo. (*exemplificando na fotografia*) Entretanto, com estes problemas mal resolvidos das pessoas que têm de andar de cadeira de rodas, estragaram o trabalho todo cá por baixo. Mas podiam ter feito de outra maneira. Eu digo "mal resolvido" porque havia à volta espaço para entrar, mas quem fez também não foi este arquitecto, foi outra pessoa…
Em qualquer dos trabalhos quando pensava na obra pensava no local
Ah, sim, sim, era mesmo para o local. Há pessoas que têm um trabalho e vão adaptar e fica…mal. Mesmo quando são coisas para o ar livre, tem de se saber muito bem a dimensão. Isso é uma coisa que eu, por acaso, tenho muito.
(… …)
Acho que é importante a pessoa saber para onde vai fazer para poder projectar o trabalho nesse sentido, para esse espaço disponível.
Em qualquer um dos casos [Olivais Norte e Teatro Maria Matos] pensou no local, no tipo de obra…
Sim, sim. Por isso, conforme eu lhe disse, o arquitecto foi muito cedo, ainda no reboco, dizer-me "Olhe, vai ser aqui, isto ainda está assim, mas depois, mais tarde, chamamos a Maria Manuela para vir aqui, quando a parede já…" (*imita voz do arquitecto*) Mas foi bastante mais tarde, não é? Aquilo tudo demora o seu tempo.
Os arquitectos também tinham esse cuidado, de chamar antes, logo no início…
Este arquitecto [Barros da Fonseca] era um arquitecto muito bom. Muito arquitecto, muito artista.
Compreendia que o artista tinha de ir assim numa fase muito prévia…
Pois, mas nem todos são assim.
(… …)
(sobre obra para uma moradia no Restelo)
(… …)
De um modo geral os artistas que trabalhavam para um mesmo edifício não se conheciam, eram os arquitectos que os convidavam e os artistas não trabalhavam em conjunto, não pensavam "tu fazes isto e eu faço aquilo"
Não, não.
Neste caso da piscina, há aquela outra obra que se vê à entrada…
Pois, mas esta, eu nem conheço.
Mas noutros casos, por exemplo no [teatro] Maria Matos há mais alguma intervenção artística?
Está, uma coisa do Martins Correia, mas que foi depois. Já não foi por mão do arquitecto, foi depois.
E, por exemplo, nos tribunais havia trabalho conjunto dos artistas?
Não, porque havia salas. Eu tenho o meu trabalho numa sala de audiências e não tem nada a ver com outros. E outros têm outras salas para decorar: o Barradas fez cá fora aquilo tudo, e o Querubim, creio eu, cá fora, mas não têm nada lá dentro.
E faziam assim reuniões com todos os artistas…
Não, não.
Cada um fazia o seu trabalho em separado.
Pois, pois.
(O tema era fornecido pelo Ministério das Obras Públicas e da Justiça, *fala o marido da escultora*)
O tema, sim, no tribunal, foi "O caminho da Justiça para a Vida" e eu é que decidi fazer a Vida naquele sol muito fecundo que em bronze é muito bonito, com umas partes escuras e outras mais claras e era a Justiça que fazia a ligação com um dos raios do sol…

Essa orientação programática assim, a Câmara Municipal de Lisboa, para a piscina, não lhe deu nenhuma orientação
Não.
Nem para o teatro Maria Matos também não, era mais o arquitecto…
Não, não, pois. Era, era.
(Mas para o restaurante panorâmico também foi dado: figuras e símbolos da cidade de Lisboa, *fala o marido da escultora*)
Mas aí havia uma comissão, a tal comissão em que entrava o tal Martins Correia. Eu lembro-me que ele depois uma vez encontrou-me e disse-me "Olha Madureira, tu vais ganhar uma data de dinheiro com o trabalho!" (*risos*)
(… …)

QUADRO DE FOCOS 1 - sobre uma obra concreta…

encomenda	quando
	como
	quem
	porquê
	documentos e informação fornecida ao artista
	relação entre arquiteto e artista
	relação entre arquiteto, artista e CML
	relação entre arquiteto, artista e encomendador
	legislação específica - arte na arquitetura - habitação

projeto	elementos escritos e gráficos apresentados pelo artista
	controlo/avaliação externa
	projeto/alteração imposta
	conceção obras, ideia subjacente
	relação conceptual com o espaço em que se insere
	relação formal com o espaço urbano em que se insere
	relação entre arquiteto e artista no projeto
	relação entre artista e outros artistas no projeto

execução da obra	tempos de execução da obra
	material
	quem fez o quê
	acompanhamento do artista do processo de execução
	relação entre arquiteto e artista na execução obra
	controlo/avaliação externa

questões legais	pagamento - financiamento

		acompanhamento oficial da realização projeto/obra
		legislação específica - arte na arquitetura - habitação
	tempos - momento de inclusão de obra de arte no edifício	
	relação entre projeto de arquitetura e projeto artístico	projeto de arquitetura contemplava o projeto artístico?
		proposta artística difere da proposta arquitetónica?
	influências	estrangeiras
		nacionais
	enquadramento da obra no trabalho do artista/arquiteto	importância relativa desta obra no seu trabalho
		outras obras para CML
		outras obras para Estado
		relação entre CML e Estado na encomenda e realização de obras de arte
		outras obras para particulares
		outras obras feitas na mesma época a que possa associar esta
	existência de registos fotográficos da obra	
	sobre amizade entre artista e arquiteto	

QUADRO DE FOCOS 2 - condições para a prática artística…

	"síntese"/"integração" das artes divulgação em Portugal	revistas nacionais
		revistas estrangeiras
		viagens
		congressos
		debates
		outros
	o que terá contribuído para colaboração entre artistas e arquitetos	E[S]BAL
		reforma da E[S]BAL 1950-1957
		SNI
		EGAP
		exposições Gulbenkian
		afinidades e amizades
		outros
	arquitetura; desenho urbano e projeto artístico	convite ao artista *a posteriori*
		convite ao artista *a priori*
	exemplos	arquitetos que convidam artistas
		artistas que trabalham com arquitetos
	fim da ideia de "síntese" das artes	porquê
		quando
		crítica hoje
	anos de formação	E[S]BAL
		bolsas

	vida profissional	influências de outros artistas/arquitetos
		afinidades com outros artistas/arquitetos
		colaboração pessoal com outros artistas/arquitetos
		encomendas

	instituições	CML
		CMAA
		GTH
		JNE
		outras

	arte em espaço e edifícios públicos	legislação
		financiamento

anexo 2 - Listas de participantes em congressos, exposições, petição, etc. ordenados por ordem alfabética do apelido

LISTA DE PARTICIPANTES NAS EXPOSIÇÕES GERAIS DE ARTES PLÁSTICAS 2
[Fonte: Catálogos das Exposições Gerais de Artes Plásticas] 2
LISTA DE PARTICIPANTES NA 7ª EXPOSIÇÃO GERAL DE ARTES PLÁSTICAS 8
LISTA DE PARTICIPANTES NO CONGRESSO NACIONAL DE ARQUITETURA, 1948 10
[Fonte: Relatório da Comissão Executiva; Teses, Conclusões e Votos do Congresso] 10
LISTA DE PARTICIPANTES NO 3º CONGRESSO DA UNIÃO INTERNACIONAL DE ARQUITETOS, 1953 14
[Fonte: AAVV [1953] Troisième Congrès de l'Union Internationale des Architectes, sous le patronage de Son Excellence le Président de la République Portugaise : rapport final - Lisbonne : Librairie Portugal, 1953] 14
LISTA DE SIGNATÁRIOS DA PETIÇÃO APRESENTADA AO PRESIDENTE DA CML, 1953 18
[Fonte: Processo nº 5446/954, Arquivo Municipal Intermédio. Cf. Agarez, Ricardo Costa [2003] *Arquitectura de habitação multifamiliar, Lisboa anos 1950*, Tese de Mestrado, [orient. Margarida Acciaiuoli de Brito] Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa] 18

Lista de participantes nas Exposições Gerais de Artes Plásticas

[Fonte: Catálogos das Exposições Gerais de Artes Plásticas]
Nota: Reúnem-se nomes de arquitetos e artistas que expuseram pelo menos numa das dez edições das EGAP; o catálogo da 3ª Exposição Geral de Artes Plásticas consultado estava incompleto.

ARQUITETOS E ARTISTAS

Rafael Abrantes

Alfredo Betânio de Almeida

Joaquim Bento de Almeida

Arnaldo Louro de Almeida

Fernando Louro de Almeida

Leopoldo Castro d'Almeida

Pedro César Vieira de Almeida

António Lopes Alves

Armando José Ruivo Alves

Francisco Keil Amaral

Francisco Pires Keil Amaral

Maria Keil Amaral

Lucília de Brito Amaral

Armando Amarelhe

Fernandes Amorim

Roberto Araújo

Joaquim Arco

António Santiago Areal

Maria Teresa Arriaga

João Artur

António Alberto Aurélio

Orlando Avelino

Humberto d'Ávila

António Manuel Ayres

José Neves de Azevedo

Fernando Azevedo

José Neves de Azevedo

Manuel Joaquim Baptista (Rudy)

Armando Ernesto Ribeiro Baptista

Leonel Baptista

João Barata

José de Santa Bárbara

Cassiano Barbosa

Manuel Arroyo Barreira

Maria Barreira

José Bastos

Gustavo Bastos

Leopoldo Batalha

Fernando Costa Belém

Alberto Berardo

René Bertholo

Leonor Albuquerque de Bettencourt

Brenato e Bezâncio

Dário Augusto Oliveira Boaventura

Mário Ferreira Bonito

José Borrego

Avelino Braga

Artur Bual

Augusto Cabrita

Raul Costa Camelo

Alberto Cardoso

Fernando Cardoso

Garizo do Carmo

Guilherme Mateus Casquilho

Celestino de Castro

Adelino Lyon de Castro

Lourdes Castro

Maurício Trindade Chagas

Frederico Pinheiro Chagas

António Charrua

Jorge Ferreira Chaves

Pedro Cid

José Dias Coelho

António R. Colaço

Vasco Pereira da Conceição

Manuel Correia

António da Rocha Correia

António Côrte-Real

Faria da Costa

João Machado da Costa

Carlos Frederico Calvet da Costa

Nuno Costa

Manuel Gomes da Costa

Marcelo Luiz Correia de Lima Costa

Paulo de Carvalho Cunha

Avelino Cunhal

João Cutileiro

Noémia Delgado

Luís Demée

Américo Dinis

José Maria Viana Dionísio

Mário Dionísio

António Domingues

Cipriano Dourado

Louis Dourdil

José Jorge da Silva Escada

João Vasconcelos Esteves

José Farinha

Inácio Peres Fernandes

António Fernandes - Tóssan

Joaquim Ferreira

Rui Pimentel Ferreira (Arco)

Mário Ferreira

José Carlos Alves Ferreira

Felisberto Ferreirinha

Filipe Nobre de Figueiredo

Tomaz de Figueiredo

Manuel Filipe

Rui Filipe

Artur Simões da Fonseca

Manuel de Franceso

Fernando José Francisco

José de Lima Franco

José Maria Lima de Freitas

António Freitas

Maria de Lourdes Freitas

Hernâni Gandra

Garcia

Augusto Gomes

Amélia Graça

Almeida Graça

Mário Henrique

António Augusto Lagoa Henriques

Daciano Henriques

João Navarro Hogan

António Jacobetty

Fernando Jorge

Alice Jorge

Manuela Jorge

Carlos Simão José

Júlio

José Júlio

Manuel Laginha

Querubim Lapa

Paulo Guilherme d'Eça Leal

Mário Henrique Leiria

José Fernandes de Lemos

Aureliano Lima

Viana de Lima

José Huertas Lobo

Domingos Vasconcelos Marques Lopes

Arménio Losa

Eduardo Luís

Dimas da Conceição Macedo

Delfina Calvet Magalhães

Alfredo Ângelo de Magalhães

João Malato

Vítor Manuel Teixeira Manaças

Abel Manta

João Abel Manta

Mariangélica

Vasco Pereira de Lacerda Marques

Ofélia Marques

Armando Tavares Alves Martins

Artur Pires Martins

Oliveira Martins

E.R. Matos

Cândido Palma de Melo

Manuel Mendes

Isabel Meyrelles

Maria Sobral Meyrelles

Jorge de Almeida Monteiro

Manuel Moreira

Maria Clementina Carneiro de Moura

Edmundo Muge

Herculano Neves

António Neves

Roberto Nobre

José Noel

Rolando Sá Nogueira

José M. Norberto

Mário Novais

Adelino Alves Nunes

Ernâni Soares Nunes

António Alfredo de Paiva Nunes [António Alfredo]

Jorge Oliveira

Nunes de Oliveira

José Tello Pacheco

Cabeça Padrão

Paiva

Vítor Palla

Cândido Palma

Manuel Ribeiro de Pavia

Maurício Meireles Penha

Álvaro Perdigão

José Noel Perdigão

João Moniz Pereira

Fernando Peres

Manuel Peres

Alberto José Pessoa

Álvaro Valadas Petersen

Rui Pimentel

Cândido Costa Pinto

Manuela Costa Pinto

Júlio Pomar

Luiz Manuel Guimarães Praça

Maria Leonor Praça

António Quadros

Carlos Rafael

Raul Chorão Ramalho

José Joaquim Ramos

Manuel Coutinho Raposo

Jorge Campos Ravares

Côrte Real

Francisco Ernesto de Carvalho e Rego

Francisco Pedro Relógio

Carlos Ribeiro

Sommer Ribeiro

Rogério Ribeiro

António da Rocha

José Rocha

Joaquim Rodrigo

Francisco Castro Rodrigues

Alberto da Costa Rodrigues

Sebastião Rodrigues

José Pedro Roque

Miguel Jacobetty Rosa

Artur José Rosa

Nuno Sampayo

Sebastião Formozinho Sanchez

José de Santa Bárbara

Júlio Santos

Regina Santos

José Henrique Pinto dos Santos

Bartolomeu Cid dos Santos

António Santos - Tossan

Júlio Santos

Domingos Saraiva

Zulcides Saraiva

António Saúde

Margarida Schimelpfennig

José de Almeida Segurado

Francisco Conceição Silva

Constâncio Gabriel da Silva

António Sena da Silva

João da Silva

Jorge Bravo Vieira da Silva

Carlos Ferreira da Silva

Luís Ferreira da Silva

Manuel Pereira da Silva

António da Conceição Silva

Gilberto Domingues Lopes da Silva

João Simões

Nikias Skapinakis

Mário Soares

José Maria de Figueiredo Sobral

David de Sousa

Arménio Sousa

Eugénio Alves de Sousa

Maria Teresa Sousa

Elísio Summavielle

Américo Taborda

Manuel Mendes Tainha

Jorge Campos da Silva Tavares

Maria Georgina Anjos Teixeira

Pedro Augusto Anjos Teixeira

Reis Teixeira

Maria Margarida Tengarrinha

João José Tinoco

Raúl Francisco Tojal

Fernando Torres

Renato Torres

Mário Tostões

Falcão Trigoso (João de Mello)

José Pulido Valente

Mário Cesariny Vasconcelos

Euclides Vaz

João Pedro Veiga

António Veiga

Matos Veloso

Marcelino Vespeira

Manuel Viana

Jorge Manuel Teixeira Viana

Fernando Pedro Teixeira Viana

Arlindo Vicente

Dário Silva Vieira

Jorge Vieira

Rodrigo de Vilhena

Lista de participantes na 7ª Exposição Geral de Artes Plásticas

ARQUITETOS E ARTISTAS

Joaquim Bento de Almeida

Fernando Louro de Almeida

A. Guilherme Faria Lopes Alves

Lucília de Brito Amaral

Maria Keil Amaral

Francisco Keil Amaral

António Alberto Aurélio

António Ayres (falecido)

Cassiano Barbosa

Maria Barreira

Manuel Arroyo Barreira

Leopoldo Batalha

René Bertholo

Artur Bual

Guilherme Casquilho

Celestino de Castro

António Charrua

Pedro Cid

José Dias Coelho

Vasco Pereira da Conceição

Avelino Cunhal

João Cutileiro

Luís Demée

Mário Dionísio

António Domingues

Cipriano Dourado

José Jorge da Silva Escada

João Vasconcelos Esteves

José Farinha

Mário Ferreira

Tomaz Xavier de Figueiredo

Lima de Freitas

Hernâni Gandra

Augusto Gomes

Almeida Graça

João Navarro Hogan

Alice Jorge

Júlio

José Júlio

Querubim Lapa

Paulo-Guilherme d'Eça Leal

Mário Henrique Leiria

Viana de Lima

José Huertas Lobo

Arménio Losa

Dimas da Conceição Macedo

Vítor Manuel Teixeira Manaças

João Abel Manta

Artur Pires Martins

Cândido Palma de Melo

Jorge d'Almeida Monteiro

Maria Clementina Carneiro de Moura

Rolando Sá Nogueira

António Alfredo de Paiva Nunes

José Tello Pacheco

Paiva

Vítor Palla

Manuel Ribeiro de Pavia

Fernando Peres

Rui Pimentel

Júlio Pomar

Carlos Rafael

José Joaquim Ramos

Coutinho Raposo

Côrte Real

Francisco Ernesto de Carvalho e Rego

Rogério Ribeiro

Joaquim Rodrigo

Arlindo Vicente

Francisco Castro Rodrigues

Artur José Rosa

Nuno Sampayo

José Manuel Ludovice de Santa-Bárbara

António Santos - Tossan

Bartolomeu Cid dos Santos

Júlio Santos

Domingos Saraiva

António da Conceição Silva

Gilberto Domingues Lopes da Silva

Francisco Conceição Silva

João Simões

Nikias Skapinakis

Maria Margarida Tengarrinha

João José Tinoco

Renato Torres

Falcão Trigoso (João de Mello)

Euclides Vaz

António Fernandes Veiga

Matos Veloso

Lista de participantes no Congresso Nacional de Arquitetura, 1948

[Fonte: Relatório da Comissão Executiva; Teses, Conclusões e Votos do Congresso]

ARQUITETOS

Agostinho Ferreira de Almeida

José Manuel Alves Júnior

Francisco Keil do Amaral

Amândio Pinto do Amaral

Delfim Fernandes Amorim

Artur de Andrade

Guilherme Rebelo de Andrade

Carlos Rebelo de Andrade

Artur de Andrade

João Antunes

Francisco Augusto

Cassiano Barbosa

Manuel Arroyo Barreira

José Rebelo de Andrade Barreto

Rui Atouguia Pinto Basto

José Gomes Bastos

Artur Manuel Bentes

Jorge Bermudas

Alberto Bessa

Mário Ferreira Bonito

Rui Silveira Borges

Luís Soares Branco

Júlio José de Brito

Fortunato Cabral

António Maria Veloso Reis Camelo

Fernando Vieira Campos

Raul Cesar Cardeira

Frederico Caetano de Carvalho

Celestino de Castro

Baltazar de Castro

Eugénio Correia

José Cortês

Faria da Costa

Ricardo Lemos Gil da Costa

António Augusto Sá da Costa Júnior

Raul dos Santos Cruz

Alberto Pereira da Cruz

Paulo de Carvalho Cunha

António José Brito e Cunha

Homero Ferreira Dias

Adalberto Gonçalves Dias

Jeónimo Ferreira Dias

António Gomes Egea

Fernando Limpo de Faria

Inácio Peres Fernandes

Maria Carlos Barbosa Ferreira

Filipe Nobre de Figueiredo

Álvaro da Fonseca

Artur Simões da Fonseca

José Lima Franco

Hernâni Guimarães Gandra

Joaquim Augusto Martins Gaspar

Frederico George

Januário Godinho

Sérgio Botelho de Andrade Gomes

Luís Nobre Guedes

Miguel Jacobetty

António Ferreira da Silva Janeira

Manuel Laginha

Fernando Cunha Leão

Raul Pinto da Fonseca Leitão

António Azevedo Leone

Vasco Vivaldo Leone

Alfredo Viana de Lima

Raul Rodrigues de Lima

José da Cruz Lima

Raul Lino

José Huertas Lobo

Eurico Pinto Lopes

António Júlio Teixeira Lopes

Luis Amoroso Lopes

Arménio Losa

Alfredo Duarte Leal Machado

Alfredo Vidal Coelho de Magalhães

Amândio Pinto Marcelino

Vasco Pereira de Lacerda Marques

Luís José Oliveira Martins

António do Couto Martins

António (Artur?) Pires Martins

Manuel Ramos da Costa Martins

Fernando Pereira de Matos

Candido Palma Teixeira de Melo

Fernando Ferreira Botelho Queirós de Mesquita

Porfírio Pardal Monteiro

José Dias Moreira Júnior

Fernando Moura

Carlos Silva Neves

António Ferreira das Neves

Herculano Silva Neves

Adelino Nunes

Ernani Soares Nunes

Mário Gonçalves de Oliveira

Victor Palla

Nuno Teotónio Pereira

Alberto José Pessoa

Amílcar Pinto

João Queirós

Samuel Tavares Quininha

Carlos Manuel Chambers Ramos

Carlos Manuel Ventura de Oliveira Ramos

Manuel Coutinho Raposo

António Veloso Reis

Humberto dos Reis

Celeste Ribeiro

Agostinho Ricca

Albertino Galvão Rocho

Francisco Castro Rodrigues

Alfredo Rodrigo Casais Rodrigues

Anselmo Fernandes Rodrigues

Marciano Baptista Rodrigues

Mª Helena Sant'Ana

Mª Stela Sant'Ana

Eduardo Moreira Santos

Alfredo da Assunção Santos

Francisco dos Santos

Jorge Segurado

David Moreira da Silva

Luís Cristino da Silva

António Lobão Vital

Luís Américo Xavier

José Manuel Zilhão

António Lino da Silva

Joaquim da Camara Carvalho e Silva

Fernando Silva

José Costa Silva

António Domingues da Silva

José Fernandes da Silva

Francisco Conceição Silva

David Moreira da Silva

Maria José Marques da Silva

João Simões

Camilo de Paiva Soares

Henrique Taveira Soares

Alberto Soeiro

Alberto de Sousa

Fernando Távora

Read Teixeira

Cottinelli Telmo

Raul Tojal

António José O. Trigo

Manuel Travassos Valdez

António Matos Veloso

Dário da Silva Vieira

ESTUDANTES DE ARQUITETURA

Joaquim Bento de Almeida

Rui Rebelo de Andrade

José Borrego

José Rafael Botelho

Fernando Borges de Campos

Luís Cartaxo

Júlio Nascimento Cascais Jor.

Francisco José de Castro

Pedro Cid

Augusto Galvão

Francisco Blasco Gonçalves

Luís Grilo

Eduardo da Rocha Matos

José C. de Moura

Júlio Neuparth

Álvaro Valadas Petersen

Manuel Alzina Meneses Correia de Sá

João Alves de Sousa

Manuel Mendes Tainha

Jorge Teixeira Viana

ESCULTOR

João Fragoso

Nota: ente os vários acompanhantes estavam Maria Keil do Amaral e Ilse Losa.

Lista de participantes no 3º Congresso da União Internacional de Arquitetos, 1953

[Fonte: AAVV [1953] Troisième Congrès de l'Union Internationale des Architectes, sous le patronage de Son Excellence le Président de la République Portugaise : rapport final - Lisbonne : Librairie Portugal, 1953]

ARQUITETOS E ARTISTAS

João António de Aguiar

Jorge Albuquerque

Eduardo de Almeida

Artur de Almeida Júnior

Joaquim Bento de Almeida

Luís da Veiga Soromenho de Alvito

Amândio Vaz Pinto do Amaral

Francisco Keil do Amaral

Francisco Pires Keil do Amaral

João Andresen

Francisco Antunes

Arnaldo Araújo

Orlando Guedes de Araújo

Francisco de Assis

Ruy Jervis Athouguia

Alberto António Aurélio

Benjamim do Carmo Azevedo

José Manuel Barreto

Alexandre Steinkritzer Bastos

Luís Benavente

José da Silva Almeida Bento

Mário Ferreira Bonito

Ruy António Silveira Borges

Rafael Botelho

Alfredo Braga

António de Brito

Júlio José de Brito

Fortunato Cabral

António Maria Veloso Reis Camelo

Fernando Campos

Vasco Cardoso

Samuel Azavey Torres de Carvalho

Celestino de Castro

Rogério Cayatte

Alberto Centeno

Maurício Trindade Chagas

Jorge Ferreira Chagas

Fernando Condesso

Victor Manuel Consiglieri

Manuel Freire Oliveira Correa

Francisco Pereira da Costa

Alberto Pereira da Cruz

António José de Brito e Cunha

Luís Sarmento de Carvalho e Cunha

Raul Alberto Reis Cunha

Homero Ferreira Dias

Manuel Ferreira Domingues Júnior

António Gomez Egea

Fernando Bispo de Faria

Inácio Peres Fernandes

Francisco Ferreira

Rui Pimentel Ferreira

Thebar R. Frederico

Leonardo de Castro Freire

Fernando Eugénio de C. Ressano Garcia

Jorge Gigante

Januário Godinho

José Luís Dórdio Gomes

Alfredo Silva Gomes

Sérgio Botelho de Andrade Gomes

Luís Duarte Grilo

Luís Helbling

Eduardo Valente Esteves Hilário

Manuel Maria Cristóvão Laginha

António Anjos Pinto Leite

Francisco Melo e Leme

Vasco Vivaldo Leone

Raul Rodrigues Lima

António Lino

Raul Lino

Luís Guimaraes Lobato

Eurico Pinto Lopes

Arménio Losa

José Carlos Loureiro

José Frederico Ludovice

Alfredo Leal Machado

António do Couto Martins

João Vaz Martins

Luís Oliveira Martins

Manuel Ramos da Costa Martins

Manuel Moreira de Sá e Melo

Cândido Palma Teixeira de Melo

Manuel Alzina Menezes

Porfírio Pardal Monteiro

José Croft de Moura

António Neves

Francisco Gouveia Nogueira

José Joaquim Alves Nogueira

António Linhares de Oliveira

José Paulo Nunes de Oliveira

Ruy Fernando da Cunha Oliveira

João Américo Loureiro Pinto de Oliveira

Victor Palla

Fernando Alfredo Pereira

Nuno Teotónio Pereira

Fernando Peres

Alberto José Pessoa

Vasco Camara Pestana

Álvaro Valadas Petersen

Luís Possolo

Samuel Quininha

Carlos de Oliveira Rafael

Raul Chorão Ramalho

Carlos Manuel de Oliveira Ramos

Manuel Coutinho Raposo

Vasco Morais Palmeiro Regaleira

José Aleixo da França Ribeiro

Agostinho Ricca

Francisco Castro Rodrigues

Marciano Baptista Rodrigues

Raul Roque

Alberto Rosmaninho

Manuel Lima Fernandes de Sá

Sebastião Formosinho Sanchez

Joaquim Frederico Sant'ana

António Sarrico dos Santos

Eduardo Moreira dos Santos

Fernando Seara

Jorge Segurado

David Moreira da Silva

Fernando Doutel da Silva

Joaquim Morgado de Oliveira e Silva

Luís Cristino da Silva

João Simões

Henrique Taveira Soares

José Luís Pascoal Soares

Pedro Loureiro Sobral

João António de Oliveira e Sousa

João Baptista Gil de Sousa

João Monteiro de Andrade e Sousa

Ruy Bruno de Sousa

Inácio Manuel Reis Souto

Claudio Spies

Elíseo Summavielle

Manuel Tainha

Eduardo Read Teixeira

Anselmo Teixeira

Raul Francisco Tojal

Fernando Ferreira Torres

Manuel Travaços Valdez

António de Matos Veloso

António Joaquim Teixeira Moreira Veloso

Jorge Teixeira Viana

Dário Silva Vieira

Rodrigo Sampaio Viola

António Lobão Vital

José Galhardo Zilhão

Lista de signatários da petição apresentada ao presidente da CML, 1953

[Fonte: Processo nº 5446/954, Arquivo Municipal Intermédio. Cf. Agarez, Ricardo Costa [2003] *Arquitectura de habitação multifamiliar, Lisboa anos 1950*, Tese de Mestrado, [orient. Margarida Acciaiuoli de Brito] Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa]

ARQUITETOS E ARTISTAS

José António de Aguiar

Henrique Brando Albino

Leopoldo de Almeida

Joaquim Bento de Almeida

Lucília Rosa de Brito Amaral

Maria Keil Amaral

Francisco Keil Amaral

António Leite Amaral

Arnaldo de Araújo

José Augusto

Cassiano Barbosa

Maria Barreira

Manuel ArroyoBarreira

José Bastos

Ruy António Silveira Borges

Carlos Botelho

Domingos Soares Branco

Raul Carapinha

Celestino de Castro

Maurício Trindade Chagas

Jorge Ferreira Chaves

José António Dias Coelho

Vasco da Conceição

Martins Correia

Marcelo Costa

João Martins da Costa

João Guilherme Faria da Costa

Lucínio Cruz

Rogério Luís Álvares Rodrigues Cunha

Luiz Botelho Dias

Gilberto Domingues

Cipriano Dourado

Luís Dourdil

António Duarte

José Farinha

Fernando Fernandes

Inácio Peres Fernandes

Anselmo Fernandez

Raul José Hestnes Ferreira

Tomás Xavier de Figueiredo

Filipe Figueiredo

Lima Franco

Lima de Freitas

Hernâni Gandra

Jorge Gigante

Sérgio Botelho de Andrade Gomes

Augusto Gomes

Joaquim Teles Fernandes Gomes

Isabel Maria Teles Fernandes Gomes

Pedro Guedes

Albertino Guimarães

Lagoa Henriques

Miguel Jacobetty

Alice Jorge

José Júlio

Querubim Lapa

Rodrigues Lima

António Lino

Arménio Losa

Eduardo Luiz

Raimundo Machado da Luz

Diogo de Macedo

João Abel Manta

Costa Martins

Manuel Caldeira Martins

Rogério Buridant Martins

Luís Mateus Jor

Candido Palma de Melo

Manuel Alzina de Menezes

Porfírio Pardal Monteiro

M. Pizarro Monteiro

António Pardal Monteiro

José Croft de Moura

Almada Negreiros

Rolando Sá Nogueira

António Alfredo Nunes [António Alfredo]

Mário de Oliveira

João Pinto de Oliveira

António Linhares de Oliveira

Victor Palla

Vasco Morais Palmeiro (Regaleira)

Rui Mendes Paula

Álvaro Perdigão

Nuno Teotónio Pereira

Alberto José Pessoa

Álvaro Valadas Petersen

Carlos da Silva Pinheiro

Pedro Jorge Pinto

Luís Fernandes Pinto

Júlio Pomar

Luís Jardim Portela

Manolo Potier

Samuel Quininha

Carlos Rafael

Raúl Chorão Ramalho

Carlos Ramos

Carlos Manuel Ramos

Manuel Coutinho Raposo

João Maria Braula Reis

Fernando Sá Reis

Jorge Sá e Reis

Júlio Resende

Rogério Ribeiro

Marciano Rodrigues

Júlio Santos

Fernando dos Santos

Alda Machado Santos

António Saúde

José Maria Segurado

Gastão Seixas

João da Silva

Francisco Conceição Silva

António Tomás da Conceição Silva

José Galhardo Zilhão

Júlio Silva

Luís Cristino da Silva

Estêvão Soares

Alcino Soutinho

Alberto Souza

Elísio Summavielle

Manuel M. Taínha

Fernando Távora

Anjos Teixeira

Maria Georgina dos Anjos Teixeira

João Falcão Trigoso

Euclides Vaz

António Guillherme de Matos Veloso

Eduardo Vianna

Arlindo Vicente

Dário Silva Vieira

Alvalade

localização | sistema viário

Olivais Norte

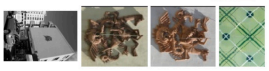
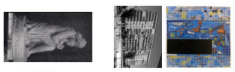
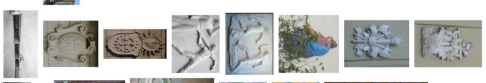
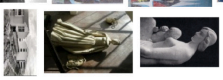
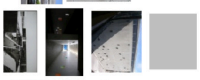
localização | sistema viário

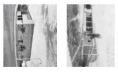
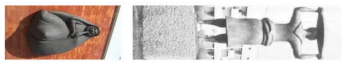
esc: 1/5000

Olivais Sul

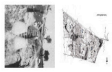
localização | sistema viário

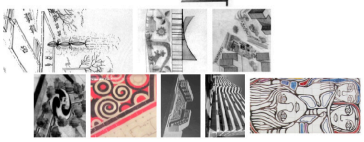
esc: 1/10 000

1945	Plano de urbanização de Alvalade; Lançamento do PCRE	
1946		
1947	Lançamento do PRL; Início construção casas de renda económica; Início construção casas de renda limitada	
1948	Inauguração do bairro de Alvalade; estudo moradias célula 4; Parque infantil experimental num logradouro da celula 1	
1949	Primeiros projectos de conjuntos modernos - bairro das estacas, conjunto da celula 8; avenida D. Rodrigo da Cunha; conclusão grupo escolar celula 1, com escudo de armas	
1950	Arranque dos estudos de edifícios para a avenida dos EUA, início da construção da avenida de Roma; conclusão grupo escolar celula 2, com escudo de armas; conclusão escola técnica elementar Eugénio dos Santos, com relevos de Alvaro de Brée	
1951	Conclusão do conjunto da celula 8, com relevos de António Paiva e azulejos de Ant.Duarte	
1952	Intervenção em casa de renda económica celula 5; entalados na avenida de Roma	
1953	Conclusão do cinema Alvalade com mural de Estrela Faria; acrotério de António Santos na avenida de Roma	
1954		
1955	Conclusão grupo escolar celula 7; conclusão grupo escolar celula 4; conclusão igreja S.João de Brito com escultura de Joaquim Correia na fachada; vários entalados na avenida de Roma; revestimentos azulejares e painéis cerâmicos na avenida dos EUA e rua Diogo Bernardes	
1956	Conclusão grupo escolar celula 6 com painéis azulejares de Maria Keil, esgrafitos do arquitecto Palma de Melo e escultura de Martins; relevo e escultura de Stela de Albuquerque no grupo escolar da célula 4	
1957	Projecto escultórico [não realizado] de Stela de Albuquerque para largo Frei Heitor Pinto; revestimento cerâmico abstracto de átrio de edifício da avenida EUA de Cecília de Sousa	
1958	Conclusão do quartel do Batalhão de Sapadores Bombeiros; paineis azulejares de Menez para a pastelaria Vá-Vá	
1959	Conclusão grupo escolar celula 8; inauguração do Parque de Jogos da FNAT com escudo de armas e série de seis relevos; projecto do jardim escola João de Deus, de Raul Lino, com relevo na fachada; escudo de armas e relevo de José Farinha no quartel do BSB	
1960	Conclusão da unidade troço central lado norte da avenida EUA, com painéis de mosaico e revestimentos de azulejo de Carlos Calvet; revestimento de azulejo de Menez grupo escolar celula 8	
1961	Conclusão do liceu feminino rainha D. Leonor, com escultura de Soares Branco; escultura de Stela de Albuquerque colocada no grupo escolar da celula 7	
1962		
1963		
1964	Conclusão do mercado de Alvalade Norte com escudo de armas; conclusão da piscina do Areeiro	
1965	Conclusão do liceu masculino Padre António Vieira	
1966	Relevo de José Farinha na piscina do Areeiro	
1967		
1968		
1969	Conclusão do bloco de hotel, teatro e cinema, com intervenções de Espiga Pinto, António Charrua [hotel]; António Paiva [cinema] , Martins Correia e Manuela Madureira [teatro]	
1970		
1971	Inauguração do bloco de ateliês dos Coruchéus, com relevo cerâmico de Valadas Coriel e painel de azulejo de João Segurado	
1972	Inauguração do monumento a Santo António na praça de Alvalade	
1973		
1974		

1947		
1948	PDCL ou Plano de Gröer indica área de Olivais Norte para habitação	
1949		
1950		
1951	DSUO – começa a estudar o aproveitamento de Olivais Norte para alojamento social	
1952		
1953		
1954	Criação do GEU – Gabinete de Estudos de Urbanização	
1955	GEU – Estudo-base, Primeiro Plano para Olivais Norte	
1956	GEU – Projecto de arruamentos para Olivais Norte	
1957	GEU – Segundo Plano para Olivais Norte; Inicia construção de arruamentos de Olivais Norte	
1958	GEU – Terceiro Plano para Olivais Norte; Projecto do grupo escolar de Olivais Norte, de Vítor Palla e Bento de Almeida	
1959	Decreto-Lei nº 42454, de 18 de Agosto, adapta-se o plano de Olivais Norte aos seus requisitos; Projecto dos edifícios de Olivais Norte, entre os quais as bandas e torres de Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas (edificação ao longo da década de 1960)	
1960	Criação do GTH – Gabinete Técnico de Habitação, aprovação dos planos finais de Olivais Norte que prevê construção de 1600 alojamentos. Arranca a edificação de Olivais Norte	
1961		
1962	Lima de Freitas realiza painéis de azulejo para edifícios em banda equipa Nuno Teotónio Pereira (outras intervenções de artistas em bandas não datadas). Conclusão do grupo escolar, de autoria de Vítor Palla e Bento de Almeida, com azulejo padronado de sua autoria	
1963	Inauguração dos mercados da Encarnação; Data da escultura *À Sombra do Mar* , de Laranjeira Santos, para o mercado Encarnação Sul (colocação posterior)	
1964	Publicação em revista do projecto do centro cívico-comercial, de Joaquim Ferreira (não construído);e do arranjo dos espaços livres de Olivais Norte, de Ponce Dentinho (eventualmente anterior)	
1965	Data da escultura Varina, de Laranjeira Santos, para o mercado Encarnação Norte (colocação posterior)	
1966	Colocação da escultura *Varina* e alto relevo *À Sombra do Mar* de Laranjeira Santos nos mercados da Encarnação	
1967	Inauguração do complexo de piscinas dos Olivais, com painel cerâmico de Maria Manuela Madureira *Jogo entre sereia e peixes* ; azulejo padronado, relevo de metal e escudo de armas	
1968	Atribuição do Prémio Valmor 1967 a uma das torres projectadas Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas(outras intervenções de artistas em bandas não datadas)	
1969		
1970		
1971		
1972		
1973		
1974		

1950	
1951	
1952	
1953	
1954	
1955	Estudo-base de urbanização para Olivais Sul - GEU
1956	
1957	
1958	
1959	Decreto-lei nº42454, de agosto de 1959; Criação do GTH; Plano de urbanização de Olivais Sul
1960	Primeiro plano de distribuição de lotes para construção - células B e C (parte)
1961	Segundo plano de distribuição de lotes para construção - células C (parte), D, E e realojamento na célula F
1962	Terceiro plano de distribuição de lotes para construção - revisão com vista a uma maior ocupação em todo o plano; arranque da construção da unidade células B e C
1963	Construção da unidade células B, C e E; início do estudo das escolas primárias da unidade; António Alfredo e Jorge Vieira entram para o grupo de trabalho de "arranjo dos espaços livres" no GTH
1964	António Alfredo - Projecto de miradouro e área de recreio para rua Cidade de João Belo, célula B; Jorge Vieira - jardim urbano marginando a rua Cidade da Beira, célula B
1965	Construção da escola provisória célula G; blocos de C. Martins, H. Gandra, C. Raposo e N. Galhoz, com painéis de azulejo de F.Relógio; António Alfredo - Arranjo das praças Cidade do Luso, Cidade de Salazar, Cidade de São Salvador, célula C; Jorge Vieira abandona GTH
1966	Realojamento de moradores do Vale de Alcântara; descerra-se lápide comemorativa da ["revolução nacional"] da praça cidade do Luso; António Alfredo abandona GTH
1967	Inauguração de dois mercados provisórios, nas células B e E
1968	Inauguração do edifício da Polícia, início da construção do Quartel do BSB
1969	
1970	
1971	Conclusão da escola da célula B - norte; construção parcial do centro cívico-comercial secundário da célula B
1972	Conclusão das escolas da célula B - sul e célula E
1973	Construção da escola do ensino preparatório Fernando Pessoa
1974	
1975	Inauguração jardim-escola João de Deus
1976	
1977	Inauguração escola secundária Eça de Queirós, inauguração do supermercado Pão de Açúcar (?)
1978	
1979	
1980	





nº ordem tabela

1945

1946

1947

1948

1949

1950

1951

1952 1-5,9,24-35

1953 10

1954

1955 7,13-21,36-43

1956 12, 23-23

1957 56

1958

1959

1960 40-55

1961

1962 100-111

1963 112-123,57-58

1964 165-173

1965 150-157, 181-184

1966 124-131

1967 132-140, 187-188

1968 141-149

1969 158-164

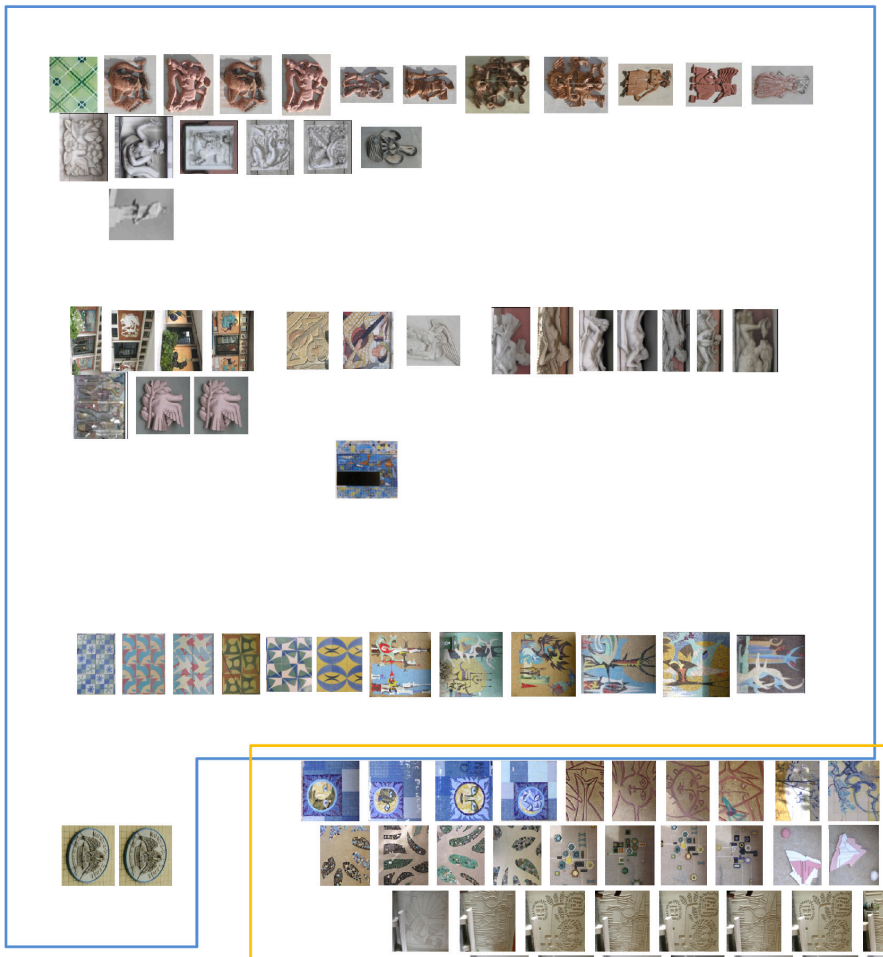
1970

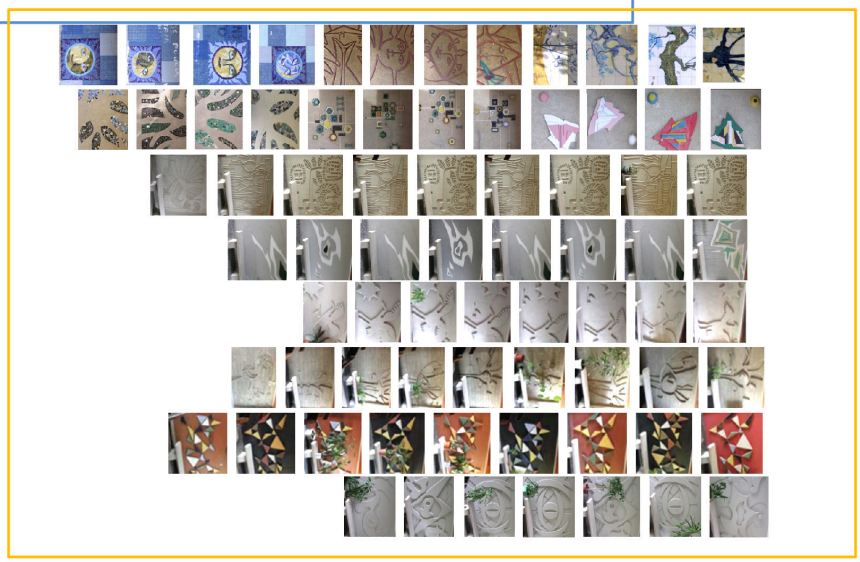
1971

1972

1973

1974





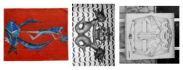
Alvalade

Olivais Norte

Olivais Sul

nº ordem tabela

1945
1946
1947
1948
1949 59-60
1950 61-62,71-73
1951
1952
1953 92
1954
1955 77-78
1956 63-64,66-69
1957
1958 93
1959 91 76,79-80,84
1960 70
1961 65,74
1962 180
1963
1964 81
1965 75
1966 97,174-175
1967 166-176-179
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974



Alvalade

Olivais Norte

Olivais Sul

linha de tempo **arte em equipamentos**

nº ordem tabela

1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965 190-193
1966 194
1967
1968
1969
1970
1971
1972 99
1973
1974

Alvalade

Olivais Norte

Olivais Sul

anexo 6 tabela geral de obras

nº	área		obra	artista	arquitecto	local	data
1	Alvalade		baixo-relevo	não assinado/desconhecido	Vítor Palla e Bento de Almeida	rua Maria Amália Vaz de Carvalho, 10	1952 [c.]
2	Alvalade		baixo-relevo	não assinado/desconhecido	Joaquim Areal e Silva	avenida Roma, 34	1952 [c.]
3	Alvalade		baixo-relevo	não assinado/desconhecido	Joaquim Areal e Silva	avenida Roma, 36	1952 [c.]
4	Alvalade		baixo-relevo	não assinado/desconhecido	Eng. Henrique B. Conde de Faria	avenida Roma, 37	1952 [c.]
5	Alvalade		baixo-relevo	José Farinha	Sérgio Botelho Gomes	avenida Roma, 38	1952 [c.]
6	Alvalade		baixo-relevo	Stela de Albuquerque	Desconhecido	avenida Roma, 40	
7	Alvalade		baixo-relevo	não assinado/desconhecido	Sérgio Botelho Gomes	avenida Roma, 42	1955 [c.]
8	Alvalade		baixo-relevo	não assinado/desconhecido	Desconhecido	avenida Roma, 43	
9	Alvalade		baixo-relevo	José Farinha	Sérgio Botelho Gomes	avenida Roma, 52	1952 [c.]
10	Alvalade		acrotério / escultura vulto inserida edifício	António Santos	Cassiano Branco	avenida Roma, 54	1953 [c.]
11	Alvalade		baixo-relevo	não assinado/desconhecido	Desconhecido	avenida Roma, 59	
12	Alvalade		baixo-relevo	Domingos Soares Branco	Eng. Pedro Appleton	avenida Roma, 74	1956 [c.]
13	Alvalade		baixo-relevo	Domingos Soares Branco	Sérgio Botelho Gomes	avenida Roma, 80	1955 [c.]
14	Alvalade		baixo-relevo	Domingos Soares Branco	Sérgio Botelho Gomes	avenida Roma, 82	1955 [c.]
15	Alvalade		baixo-relevo	Domingos Soares Branco	Sérgio Botelho Gomes	avenida Roma, 96	1955 [c.]
16	Alvalade		baixo-relevo	Domingos Soares Branco	Sérgio Botelho Gomes	avenida Roma, 98	1955 [c.]
17	Alvalade		baixo-relevo	Domingos Soares Branco	Sérgio Botelho Gomes	avenida Roma, 103	1955 [c.]
18	Alvalade		baixo-relevo	Domingos Soares Branco	Sérgio Botelho Gomes	avenida Roma, 105	1955 [c.]
19	Alvalade		baixo-relevo	Domingos Soares Branco	Miguel Jacobetty e Sérgio Botelho Gomes	rua Diogo Bernardes, 13-16	1955 [c.]
20	Alvalade		baixo-relevo	Domingos Soares Branco	Sérgio Botelho Gomes	avenida Brasil, 156	1955 [c.]
21	Alvalade		baixo-relevo	Domingos Soares Branco	Sérgio Botelho Gomes	avenida Brasil,158	1955 [c.]
22	Alvalade		baixo-relevo	José Farinha	Sérgio Botelho Gomes	avenida Brasil, 170	1956 [c.]
23	Alvalade		baixo-relevo	José Farinha	Sérgio Botelho Gomes	avenida Brasil,172	1956 [c.]

nº	área		obra	artista	arquitecto	local	data
24	Alvalade		baixo-relevo	António Paiva	Joaquim Ferreira e Orlando Avelino	avenida Frei Miguel Contreiras, 18	1952 [c.]
25	Alvalade		baixo-relevo	António Paiva	Joaquim Ferreira e Orlando Avelino	rua Guilhermina Suggia, 1	1951 [c.]
26	Alvalade		baixo-relevo	António Paiva	Joaquim Ferreira e Orlando Avelino	rua Guilhermina Suggia, 2	1951 [c.]
27	Alvalade		baixo-relevo	António Paiva	Joaquim Ferreira e Orlando Avelino	largo Cristóvão Aires, 6	1951 [c.]
28	Alvalade		baixo-relevo	António Paiva	Joaquim Ferreira e Orlando Avelino	largo Cristóvão Aires, 1	1951 [c.]
29	Alvalade		baixo-relevo	António Paiva	Joaquim Ferreira e Orlando Avelino	largo Fernandes Costa, 6	1950 [c.]
30	Alvalade		baixo-relevo	António Paiva	Joaquim Ferreira e Orlando Avelino	largo Fernandes Costa, 1	1950 [c.]
31	Alvalade		baixo-relevo	António Paiva	Joaquim Ferreira e Orlando Avelino	largo Rodrigues Cordeiro, 6	1951 [c.]
32	Alvalade		baixo-relevo	António Paiva	Joaquim Ferreira e Orlando Avelino	largo Rodrigues Cordeiro, 1	1951 [c.]
33	Alvalade		baixo-relevo	António Paiva	Joaquim Ferreira e Orlando Avelino	avenida Estados Unidos América, 7	1951 [c.]
34	Alvalade		baixo-relevo	António Paiva	Joaquim Ferreira e Orlando Avelino	avenida Estados Unidos América, 9	1951 [c.]
35	Alvalade		revestimento azulejar padronado	"Ant. Duarte"	Joaquim Ferreira e Orlando Avelino	avenida Gago Coutinho 43,45,47,49,51,53,55,57, 40,42,44,46,48,50,52,54	1954 [c.]
36	Alvalade		relevo cerâmico	não assinado/desconhecido	Miguel Jacobetty e Sérgio Botelho Gomes	rua Diogo Bernardes, 19	1955 [c.]
37	Alvalade		relevo cerâmico	não assinado/desconhecido	Miguel Jacobetty e Sérgio Botelho Gomes	rua Diogo Bernardes, 19	1955 [c.]
38	Alvalade		relevo cerâmico	não assinado/desconhecido	Miguel Jacobetty e Sérgio Botelho Gomes	rua Diogo Bernardes, 21	1955 [c.]
39	Alvalade		relevo cerâmico	não assinado/desconhecido	Miguel Jacobetty e Sérgio Botelho Gomes	rua Diogo Bernardes, 21	1955 [c.]
40	Alvalade		relevo cerâmico	"Perdigão"	Miguel Jacobetty e Sérgio Botelho Gomes	avenida EUA, 137	1955 [c.]
41	Alvalade		relevo cerâmico	"Perdigão"	Miguel Jacobetty e Sérgio Botelho Gomes	avenida EUA, 137	1955 [c.]
42	Alvalade		painel azulejo	não assinado/desconhecido	Miguel Jacobetty e Sérgio Botelho Gomes	rua Diogo Bernardes, 23	1955 [c.]
43	Alvalade		painel azulejo	não assinado/desconhecido	Miguel Jacobetty e Sérgio Botelho Gomes	rua Diogo Bernardes, 23	1955 [c.]
44	Alvalade		painel mosaico	Carlos Calvet	Joaquim Areal e Silva	avenida EUA, 50	1960 [c.]
45	Alvalade		painel mosaico	Carlos Calvet	Joaquim Areal e Silva	avenida EUA, 54	1960 [c.]
46	Alvalade		painel mosaico	Carlos Calvet	Joaquim Areal e Silva	avenida EUA, 60	1960 [c.]
47	Alvalade		painel mosaico	Carlos Calvet	Joaquim Areal e Silva	avenida EUA, 64	1960 [c.]
48	Alvalade		painel mosaico	Carlos Calvet	Joaquim Areal e Silva	avenida EUA, 68	1960 [c.]

nº	área		obra	artista	arquitecto	local	data
49	Alvalade		painel mosaico	Carlos Calvet	Joaquim Areal e Silva	avenida EUA,72	1960 [c.]
50	Alvalade		revestimento azulejar padronado	Carlos Calvet	Joaquim Areal e Silva	avenida EUA, 50, 52, 54	1960 [c.]
51	Alvalade		revestimento azulejar padronado	Carlos Calvet	Joaquim Areal e Silva	avenida EUA, 60, 62, 64	1960 [c.]
52	Alvalade		revestimento azulejar padronado	Carlos Calvet	Joaquim Areal e Silva	avenida EUA, 68,70,72	1960 [c.]
53	Alvalade		revestimento azulejar padronado	Carlos Calvet	Joaquim Areal e Silva	rua Silva e Albuquerque, 1, 3	1960 [c.]
54	Alvalade		revestimento azulejar padronado	Carlos Calvet	Joaquim Areal e Silva	rua Silva e Albuquerque, 5	1960 [c.]
55	Alvalade		revestimento azulejar padronado	Manuel Gargaleiro	Joaquim Areal e Silva	rua Silva e Albuquerque, 7, 9	1960 [c.]
56	Alvalade		painel azulejo (revestimento interior)	Cecília de Sousa	Lucínio Cruz, Alberto Ayres Braga de Sousa e Mário Gonçalves Oliveira	avenida EUA, 110	1957 [c.]
57	Alvalade		relevo cerâmico	não assinado/desconhecido	Jorge Segurado	avenida Brasil, 112	1963 [c.]
58	Alvalade		relevo cerâmico	não assinado/desconhecido	Jorge Segurado	avenida Brasil, 132	1963 [c.]
59	Alvalade		escudo de armas	não assinado/desconhecido	Inácio Peres Fernandes	grupo escolar - célula 1	1949 [c.]
60	Alvalade		escudo de armas	não assinado/desconhecido	Inácio Peres Fernandes	grupo escolar - célula 1	1949 [c.]
61	Alvalade		escudo de armas	não assinado/desconhecido	Luís Américo Xavier	grupo escolar - célula 2	1950 [c.]
62	Alvalade		escudo de armas	não assinado/desconhecido	Luís Américo Xavier	grupo escolar - célula 2	1950 [c.]
63	Alvalade		escultura vulto pequena escala	Stela de Albuquerque	Manuel Coutinho Raposo	grupo escolar - célula 4	1956 [c.]
64	Alvalade		baixo-relevo	Stela de Albuquerque	Manuel Coutinho Raposo	grupo escolar - célula 4	1956 [c.]
65	Alvalade		escultura vulto pequena escala	Stela de Albuquerque	Ruy Jervis d'Athouguia	grupo escolar - célula 7	1961 [c.]
66	Alvalade		painel azulejo	Maria Keil	Cândido Palma de Melo	grupo escolar - célula 6	1956 [c.]
67	Alvalade		painel azulejo	Maria Keil	Cândido Palma de Melo	grupo escolar - célula 6	1956 [c.]
68	Alvalade		esgrafito	Cândido Palma de Melo	Cândido Palma de Melo	grupo escolar - célula 6	1956 [c.]
69	Alvalade		esgrafito	Cândido Palma de Melo	Cândido Palma de Melo	grupo escolar - célula 6	1956 [c.]
70	Alvalade		revestimento azulejar padronado	Menez	Ruy Jervis d'Athouguia	grupo escolar - célula 8	1960 [c.]
71	Alvalade		escudo de armas	Álvaro de Brée	José Costa e Silva	escola técnica elementar	1950 [c.]
72	Alvalade		baixo-relevo	Álvaro de Brée	José Costa e Silva	escola técnica elementar	1950 [c.]
73	Alvalade		baixo-relevo	Álvaro de Brée	José Costa e Silva	escola técnica elementar	1950 [c.]

nº	área		obra	artista	arquitecto	local	data
74	Alvalade		alto-relevo	Soares Branco	Augusto Brandão	liceu D. Leonor	1961 [c.]
75	Alvalade		pintura mural (oculta)	Estrela Faria	Ruy Jervis d'Athouguia	liceu P.António Vieira	1965 [c.]
76	Alvalade		baixo-relevo	não assinado/desconhecido	Raul Lino	jardim escola João de Deus	1959 [p.]
77	Alvalade		escultura vulto inserida edifício	Joaquim Correia	Vasco Regaleira	igreja S. João de Brito	1955 [c.]
78	Alvalade		escudo de armas	não assinado/desconhecido	Vasco Regaleira	igreja S. João de Brito	1955 [c.]
79	Alvalade		escudo de armas	José Farinha	Desconhecido	quartel BSB	1959 [e.]
80	Alvalade		baixo-relevo	José Farinha	Desconhecido	quartel BSB	1959 [e.]
81	Alvalade		escudo de armas	não assinado/desconhecido	Fernando Costa Belém	mercado	1964 [c.]
82	Alvalade		relevo cerâmico	Valadas Coriel	Fernando Peres Guimarães	bloco ateliês Coruchéus	1971 [c.]
83	Alvalade		painel azulejo	João Segurado	Fernando Peres Guimarães	bloco ateliês Coruchéus	1971 [c.]
84	Alvalade		escudo de armas	não assinado/desconhecido	Desconhecido	parque desportivo FNAT	1959 [c.]
85	Alvalade		escudo de armas	não assinado/desconhecido	Desconhecido	parque desportivo FNAT	1959 [c.]
86	Alvalade		baixo-relevo	não assinado/desconhecido	Desconhecido	parque desportivo FNAT	1959 [c.]
87	Alvalade		baixo-relevo	não assinado/desconhecido	Desconhecido	parque desportivo FNAT	1959 [c.]
88	Alvalade		baixo-relevo	não assinado/desconhecido	Desconhecido	parque desportivo FNAT	1959 [c.]
89	Alvalade		baixo-relevo	não assinado/desconhecido	Desconhecido	parque desportivo FNAT	1959 [c.]
90	Alvalade		baixo-relevo	não assinado/desconhecido	Desconhecido	parque desportivo FNAT	1959 [c.]
91	Alvalade		baixo-relevo	não assinado/desconhecido	Desconhecido	parque desportivo FNAT	1959 [c.]
92	Alvalade		pintura mural	Estrela Faria	Lima Franco	cinema Alvalade	1953 [c.]
93	Alvalade		painel azulejo	Menez	Filipe Figueiredo e Jorge Segurado	pastelaria Vá-vá	1958 [e.]
94	Alvalade		relevo cerâmico	Manuela Madureira	Aníbal B. Fonseca, Adriano S. Tiago, Eduardo P. Lopes e J. Alves Ferreira	teatro Maria Matos (bloco teatro, hotel, cinema)	1969 [c.]
95	Alvalade		baixo-relevo	Martins Correia	Aníbal B. Fonseca, Adriano S. Tiago, Eduardo P. Lopes e J. Alves Ferreira	teatro Maria Matos (bloco teatro, hotel, cinema)	1969 [c.]
96	Alvalade		escultura vulto pequena escala	Martins Correia	Aníbal B. Fonseca, Adriano S. Tiago, Eduardo P. Lopes e J. Alves Ferreira	teatro Maria Matos (bloco teatro, hotel, cinema)	1969 [c.]
97	Alvalade		escudo de armas	José Farinha	Alberto José Pessoa	piscina Areeiro	1966 [e.]
98	Alvalade		relevo cerâmico	Não assinado/desconhecido	Fernando Silva e Ruy Jervis d'Athouguia	edifício comercial, praça alvalade	1972 [d.]

nº	área		obra	artista	arquitecto	local	data
99	Alvalade		escultura vulto grande escala	António Duarte	Carlos Antero Ferreira	praça Alvalade	1972 [e.]
100	Olivais Norte		painel azulejo	Lima de Freitas	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 2	1962 [e.]
101	Olivais Norte		painel azulejo	Lima de Freitas	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 4	1962 [e.]
102	Olivais Norte		painel azulejo	Lima de Freitas	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 6	1962 [e.]
103	Olivais Norte		painel azulejo	Lima de Freitas	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 8	1962 [e.]
104	Olivais Norte		esgrafito	Rogério Ribeiro	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 12	196…
105	Olivais Norte		esgrafito	Rogério Ribeiro	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 14	196…
106	Olivais Norte		esgrafito	Rogério Ribeiro	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 16	196…
107	Olivais Norte		esgrafito	Rogério Ribeiro	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 18	196…
108	Olivais Norte		painel mosaico	António Lino	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 22	196…
109	Olivais Norte		painel mosaico	António Lino	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 24	196…
110	Olivais Norte		painel mosaico	António Lino	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 26	196…
111	Olivais Norte		painel mosaico	António Lino	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 28	196…
112	Olivais Norte		baixo-relevo	Fernando Conduto	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 32	196…
113	Olivais Norte		baixo-relevo	Fernando Conduto	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 34	196…
114	Olivais Norte		baixo-relevo	Fernando Conduto	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 36	196…
115	Olivais Norte		baixo-relevo	Fernando Conduto	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 38	196…
116	Olivais Norte		relevo cerâmico	Maria Keil	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 42	196…
117	Olivais Norte		relevo cerâmico	Maria Keil	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 44	
118	Olivais Norte		relevo cerâmico	Maria Keil	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 46	
119	Olivais Norte		relevo cerâmico	Maria Keil	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 48	
120	Olivais Norte		painel mosaico	João Segurado	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua General Silva Freire, 47	196…
121	Olivais Norte		painel mosaico	João Segurado	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua General Silva Freire, 49	196…
122	Olivais Norte		painel mosaico	João Segurado	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua General Silva Freire, 51	196…
123	Olivais Norte		painel mosaico	João Segurado	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua General Silva Freire, 53	196…

nº	área	obra	artista	arquitecto	local	data
124	Olivais Norte	baixo-relevo	António Paiva	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 50	196…
125	Olivais Norte	baixo-relevo	António Paiva	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 50	196…
126	Olivais Norte	baixo-relevo	António Paiva	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 50	196…
127	Olivais Norte	baixo-relevo	António Paiva	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 50	196…
128	Olivais Norte	baixo-relevo	António Paiva	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 50	196…
129	Olivais Norte	baixo-relevo	António Paiva	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 50	196…
130	Olivais Norte	baixo-relevo	António Paiva	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 50	196…
131	Olivais Norte	baixo-relevo	António Paiva	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Alferes Barrilaro Ruas, 50	196…
132	Olivais Norte	baixo-relevo	Querubim Lapa	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Primeiro Cabo António Martins Silvestre, 4	196…
133	Olivais Norte	baixo-relevo	Querubim Lapa	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Primeiro Cabo António Martins Silvestre, 4	196…
134	Olivais Norte	baixo-relevo	Querubim Lapa	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Primeiro Cabo António Martins Silvestre, 4	196…
135	Olivais Norte	baixo-relevo	Querubim Lapa	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Primeiro Cabo António Martins Silvestre, 4	196…
136	Olivais Norte	baixo-relevo	Querubim Lapa	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Primeiro Cabo António Martins Silvestre, 4	196…
137	Olivais Norte	baixo-relevo	Querubim Lapa	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Primeiro Cabo António Martins Silvestre, 4	196…
138	Olivais Norte	baixo-relevo	Querubim Lapa	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Primeiro Cabo António Martins Silvestre, 4	196…
139	Olivais Norte	baixo-relevo	Querubim Lapa	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Primeiro Cabo António Martins Silvestre, 4	196…
140	Olivais Norte	baixo-relevo	Querubim Lapa	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Primeiro Cabo António Martins Silvestre, 4	196…
141	Olivais Norte	baixo-relevo	Jorge Vieira	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua General Silva Freire, 55	1968 [c.]
142	Olivais Norte	baixo-relevo	Jorge Vieira	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua General Silva Freire, 55	1968 [c.]
143	Olivais Norte	baixo-relevo	Jorge Vieira	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua General Silva Freire, 55	1968 [c.]
144	Olivais Norte	baixo-relevo	Jorge Vieira	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua General Silva Freire, 55	1968 [c.]
145	Olivais Norte	baixo-relevo	Jorge Vieira	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua General Silva Freire, 55	1968 [c.]
146	Olivais Norte	baixo-relevo	Jorge Vieira	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua General Silva Freire, 55	1968 [c.]
147	Olivais Norte	baixo-relevo	Jorge Vieira	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua General Silva Freire, 55	1968 [c.]
148	Olivais Norte	baixo-relevo	Jorge Vieira	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua General Silva Freire, 55	1968 [c.]

nº	área	obra	artista	arquitecto	local	data
149	Olivais Norte	baixo-relevo	Jorge Vieira	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua General Silva Freire, 55	1968 [c.]
150	Olivais Norte	baixo-relevo	António Charrua	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Capitão Santiago de Carvalho, 2	196…
151	Olivais Norte	baixo-relevo	António Charrua	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Capitão Santiago de Carvalho, 2	196…
152	Olivais Norte	baixo-relevo	António Charrua	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Capitão Santiago de Carvalho, 2	196…
153	Olivais Norte	baixo-relevo	António Charrua	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Capitão Santiago de Carvalho, 2	196…
154	Olivais Norte	baixo-relevo	António Charrua	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Capitão Santiago de Carvalho, 2	196…
155	Olivais Norte	baixo-relevo	António Charrua	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Capitão Santiago de Carvalho, 2	196…
156	Olivais Norte	baixo-relevo	António Charrua	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Capitão Santiago de Carvalho, 2	196…
157	Olivais Norte	baixo-relevo	António Charrua	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Capitão Santiago de Carvalho, 2	196…
158	Olivais Norte	baixo-relevo	Vasco Pereira da Conceição	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Sargento Armando Monteiro Ferreira, 10	196…
159	Olivais Norte	baixo-relevo	Vasco Pereira da Conceição	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Sargento Armando Monteiro Ferreira, 10	196…
160	Olivais Norte	baixo-relevo	Vasco Pereira da Conceição	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Sargento Armando Monteiro Ferreira, 10	196…
161	Olivais Norte	baixo-relevo	Vasco Pereira da Conceição	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Sargento Armando Monteiro Ferreira, 10	196…
162	Olivais Norte	baixo-relevo	Vasco Pereira da Conceição	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Sargento Armando Monteiro Ferreira, 10	196…
163	Olivais Norte	baixo-relevo	Vasco Pereira da Conceição	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Sargento Armando Monteiro Ferreira, 10	196…
164	Olivais Norte	baixo-relevo	Vasco Pereira da Conceição	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Sargento Armando Monteiro Ferreira, 10	196…
165	Olivais Norte	baixo-relevo	António Alfredo	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Capitão Santiago de Carvalho, 8	196…
166	Olivais Norte	baixo-relevo	António Alfredo	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Capitão Santiago de Carvalho, 8	196…
167	Olivais Norte	baixo-relevo	António Alfredo	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Capitão Santiago de Carvalho, 8	196…
168	Olivais Norte	baixo-relevo	António Alfredo	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Capitão Santiago de Carvalho, 8	196…
169	Olivais Norte	baixo-relevo	António Alfredo	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Capitão Santiago de Carvalho, 8	196…
170	Olivais Norte	baixo-relevo	António Alfredo	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Capitão Santiago de Carvalho, 8	196…
171	Olivais Norte	baixo-relevo	António Alfredo	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Capitão Santiago de Carvalho, 8	196…
172	Olivais Norte	baixo-relevo	António Alfredo	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Capitão Santiago de Carvalho, 8	196…
173	Olivais Norte	baixo-relevo	António Alfredo	Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Nuno Portas	rua Capitão Santiago de Carvalho, 8	196…

nº	área		obra	artista	arquitecto	local	data
174	Olivais Norte		escultura vulto pequena escala	Laranjeira Santos	Fernando Costa Belém	mercado Encarnação Norte	1966 [c.]
175	Olivais Norte		alto-relevo	Laranjeira Santos	Fernando Costa Belém	mercado Encarnação Sul	1966 [c.]
176	Olivais Norte		relevo cerâmico	Manuela Madureira	Eduardo Paiva Lopes e Aníbal Barros da Fonseca	piscinas Olivais	1967 [c.]
177	Olivais Norte		baixo-relevo	Não assinado/desconhecido	Eduardo Paiva Lopes e Aníbal Barros da Fonseca	piscinas Olivais	1967 [c.]
178	Olivais Norte		escudo de armas	José Farinha	Eduardo Paiva Lopes e Aníbal Barros da Fonseca	piscinas Olivais	1967 [e.]
179	Olivais Norte		revestimento azulejar padronado	Não assinado/desconhecido	Eduardo Paiva Lopes e Aníbal Barros da Fonseca	piscinas Olivais	1967 [c.]
180	Olivais Norte		revestimento azulejar padronado	Víctor Palla, Bento Almeida	Víctor Palla, Bento Almeida	grupo escolar	1962 [c.]
181	Olivais Sul		painel azulejo	Francisco Relógio	Costa Martins, Hernâni Gandra, Coutinho Raposo e Neves Galhoz	rua Cidade da Beira	1965 [c.]
182	Olivais Sul		painel azulejo (revestimento interior)	Francisco Relógio	Costa Martins, Hernâni Gandra, Coutinho Raposo e Neves Galhoz	rua Cidade da Beira	1965 [c.]
183	Olivais Sul		painel azulejo	Francisco Relógio	Costa Martins, Hernâni Gandra, Coutinho Raposo e Neves Galhoz	rua Cidade da Beira	1965 [c.]
184	Olivais Sul		painel azulejo (revestimento interior)	Francisco Relógio	Costa Martins, Hernâni Gandra, Coutinho Raposo e Neves Galhoz	rua Cidade da Beira	1965 [c.]
185	Olivais Sul		baixo-relevo (retirado)	não assinado/desconhecido	não assinado/desconhecido	rua Cidade de Malange, 1	
186	Olivais Sul		baixo-relevo (retirado)	não assinado/desconhecido	não assinado/desconhecido	rua Cidade de Malange, 3	
187	Olivais Sul		baixo-relevo	não assinado/desconhecido	Carlos Calvet da Costa	praça Cidade de Salazar, lote 174	1967 [c.]
188	Olivais Sul		baixo-relevo	não assinado/desconhecido	Carlos Calvet da Costa	praça Cidade de Salazar, lote 173	1967 [c.]
189	Olivais Sul		painel azulejo	não assinado/desconhecido	não assinado/desconhecido	jardim escola João de Deus	1965 [p.]
190	Olivais Sul		intervenção ambiental	António Alfredo	Joaquim Castro	praça Cidade do Luso	1965 [p.]
191	Olivais Sul		intervenção ambiental	António Alfredo	Joaquim Castro	praça Cidade de Salazar	1965 [p.]
192	Olivais Sul		intervenção ambiental	António Alfredo	Joaquim Castro	praça cidade de São Salvador	1965 [p.]
193	Olivais Sul		intervenção ambiental	Jorge Vieira	não assinado/desconhecido	jardim célula B rua Cidade da Beira	1965 [p.]
194	Olivais Sul		lápide comemorativa	Desconhecido	não assinado/desconhecido	praça Cidade do Luso	1966 [c.]
195	Olivais Sul		revestimento azulejar padronado	Rogério Ribeiro?	Cândido Palma de Melo; Fernando Torres; Artur Pires Martins; Matos Gomes	rua Cidade de Bolama	1968 [c.]

[c.] - colocação
[e.] - execução
[p.] - projecto arquitectura
[d.] - depois de

posterior ao período abrangido pela tese