



**INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS EM
ESPAÇOS PERIFÉRICOS.
PERCURSOS NO TEMPO E NOS ESPAÇOS
DOS BAIRROS DE CASAS ECONÓMICAS
DA CIDADE DE LISBOA**

Inês Marques

Public Space and Urban Regeneration,
Ph.D. Programme. POLIS Research
Center, University of Barcelona
Bolsreira FCT

Com a presente comunicação pretende-se falar sobre a consolidação de um determinado tipo de espaço público – aquele existente nos primeiros bairros de casas económicas do Programa de 1933 – e sobre as intervenções artísticas que nele foram sendo colocados por iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa. O que se propõe aqui é observar e comentar as obras de arte que foram povoando estes espaços ao longo do tempo, procurando entender a lógica que presidiu à colocação de cada uma delas e o seu significado no contexto residencial em que se encontram.

A construção de um cenário para a vida

O PCE – Programa de Casas Económicas foi a primeira tentativa sistemática de aplicação e manutenção de uma política de alojamento social. Foi implementada em 1933¹ no quadro da consolidação do Estado Novo². Nestes primeiros anos o PCE tinha como modelo urbanístico e legislativo o modelo da Cidade Jardim, embora numa versão simplificada. Na forma como foi inicialmente concebido, o PCE só podia ser levado a efeito com uma grande concentração do poder na iniciativa pública. Na construção dos bairros do programa intervinham o Estado³, e as autarquias, neste caso a CML – Câmara Municipal de Lisboa, auxiliados por uma série de diplomas legais que lhes davam ampla margem de manobra.

Em traços simples a ideia geral do programa era aproveitar, para a construção dos bairros, terrenos disponíveis ou “disponibilizáveis” através de procedimentos expropriação⁴. Esses terrenos, apesar de situados em áreas desvalorizadas e periféricas, com dificuldade de acesso para os centros urbanos, eram louvados pelos promotores como zonas arejadas e saudáveis onde seria bom viver e educar os filhos.

¹ Decreto-lei nº 23052, de 24-9-1933

² Para um interessante contraponto com as realizações do Estado Novo nos grandes espaços de representação do poder consultar ELIAS, Helena. “A Emergência de um espaço de representação: arte pública e transformações urbanas na zona ribeirinha de Belém”, 2001, *On the W@terfront, Arte Público/Espacio Público*, nº 6, Setembro, 2004, pp.43-154

³ 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 projectos

⁴ Fazendo uso de legislação anterior Decreto Lei nº 21697 de 19/9/1932 e Decreto Lei nº 25502 de 20/3/1931 e, 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

As áreas para a construção dos bairros escolhiam-se dentro das propostas dos planos de urbanização em estudo, nomeadamente do PGUEL – Plano Geral de Urbanização e Extensão de Lisboa⁵.

Cabia à CML adquirir, através de expropriação, os terrenos, bem como a realização dos trabalhos de urbanização. Competia ao Estado, por seu turno, desenvolver um projecto urbanístico e arquitectónico. Seguiu-se a construção dos bairros e finalmente a distribuição dos fogos às famílias. Mais tarde edificavam-se determinados equipamentos, completando os projectos iniciais ou por ocasião de novos estudos de ampliação dos bairros.

As habitações apresentavam diferentes tipologias de acordo com o número de elementos e com os rendimentos mensais das famílias adquirentes, o que depois se traduzia na ocupação diferenciada das várias ruas do bairro. As casas eram atribuídas em regime de renda resolúvel, pagando os moradores uma prestação mensal até perfazer o custo total da mesma, o que poderia durar entre 5 e 20 anos⁶. Mesmo depois de paga, a casa não podia ser alienada a terceiros, garantindo-se assim que ficaria na posse da família ocupante. Além disso, os moradores não podiam modificar o seu aspecto exterior, havendo fiscalizações frequentes e intimações policiais no sentido de restabelecer o seu aspecto inicial em caso de alteração. Como se vê, tratava-se de um processo unitário e totalmente concentrado nos poderes públicos, que tinham assim controlo absoluto sobre aquilo que era a realidade do bairro.

O Programa iniciou-se com a construção de três agrupamentos: o do Alto da Ajuda, o do Alto da Serafina e o 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 40 iniciavam-se novos bairros: Caselas, Santa Cruz de Benfica, Vale Escuro e S. Francisco Xavier/Restelo. Mais tarde dar-se-ia início aos bairros dos Olivais Norte e Sul⁷.

O modelo urbanístico não seria o mesmo ao longo da vigência do programa, absorvendo influências várias. Da aplicação rígida inicial de um receituário inspirado no modelo da Cidade-Jardim, o programa abarcaria gradualmente projectos marcados por novos programas urbanísticos e por uma prática de experimentação arquitectónica e artística, de que são exemplos os bairros de Olivais Norte e Sul. É no entanto sobre os primeiros vinte anos de vida do programa que versa esta breve reflexão.

Os projectos tipo e o espaço público que propõem

Como se referiu, nos primeiros anos do programa, os projectos seguiam o modelo da Cidade Jardim. Os bairros caracterizavam-se pela repetição de moradias unifamiliares ao longo de ruas estreitas e pequenas pracetas [fig.1], agenciadas de forma a compor, em planta, um desenho simétrico em torno de uma alameda, ou eixo monumental,

⁵ Apesar da sua influência nestes casos pontuais, o PGUEL nunca viria a ser aprovado, tal como refere Nunes da Silva, *op.cit.*, pp.16

⁶ CASAS ECONÓMICAS, Edição do SPN, 1943, p. 19

⁷ 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 e do Alvíto



... os bairros de casas económicas apresentavam desenhos simétricos estruturados em torno de uma alameda central...

amplo espaço livre. Esta predilecção pelas formas simétricas e fechadas nas plantas dos bairros é evidente, se considerarmos os exemplos da Madre de Deus, da Encarnação [fig.2] ou do Alto da Ajuda. Os bairros de casas económicas construíam-se como espaços fechados sobre si próprios e os seus espaços públicos – as ruas de acesso às moradias, as praças, as alamedas secundárias e as alamedas monumentais – foram claramente definidos e estruturados, obedecendo a imperativos de diferenciação hierárquica.

Espaço público era definido *a priori*, com aprovação do projecto urbanístico e era alvo de um desenho intencional. A conformação deste espaço *não foi inocente* nem casual, respondendo sim a uma vontade de moldar um determinado tipo de vida, inculcando determinados valores nos habitantes do bairro.

O processo de modelação do espaço não foi, no entanto, uma operação feita exclusivamente através do projecto urbanístico. Na definição daquilo que é o espaço público, mormente nestes casos em que se procurou realizar uma verdadeira encenação urbana, intervieram outros elementos de expressão simbólica ou estética, como o estilo arquitectónico das edificações, cujas fachadas são como que a “pele” do espaço público, as atribuições toponímicas e a colocação de alguns elementos artísticos.

Para cada tipologia de moradia existia um projecto-tipo. Estes projectos-tipo caracterizavam-se por um gosto tradicionalista e ruralizante [fig.3]. As moradias, monotonamente enfileiradas nas ruas, traduzem uma imagem de aldeia “à moda antiga” na cidade moderna. Uma aldeia “fabricada” sem a espontaneidade das aldeias verdadeiras⁸.

Uma aldeia completamente “domesticada”, já que, como se referiu, havia fiscalizações regulares no sentido de impedir alterações nos seus espaços exteriores. Tudo se conjugava para manter intacto o “cenário” construído em plena consonância com os valores acalentados pelo regime: o valor da família e o exemplo do mundo rural, modelo de virtudes face aos perigos morais da vida citadina. Esta encenação encontra paralelismo nos topónimos atribuídos aos bairros de casas económicas, de pendor ruralista e religioso⁹.

A colocação de obras de arte nos edifícios e espaços públicos não terá sido considerada prioritária nos primeiros anos de vida dos bairros e foi por isso escassa, mas não descurada. Sob uma aparência meramente decorativa, algumas obras foram pensadas, escolhidas e colocadas em determinados espaços, pontuando-os simbolicamente e reafirmando os valores do regime. Recentemente, já noutro contexto político e social, assiste-se a uma revisitação artística destes bairros há muito consolidados, através da colocação de mais algumas obras nos seus espaços livres¹⁰.



⁸ TEOTÓNIO PEREIRA, Nuno, com colaboração de José Manuel Fernandes, “A Arquitectura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em AAVV, *O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, vol II, Editora Fragmentos, 1987, pp.332

⁹ SILVA, Armando Jorge, “Toponímia e Ideologia(s): Lisboa 1926-1961”, em AAVV, *O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, vol II, Editora Fragmentos, 1987, pp.395

¹⁰ Cf. REMESAR, Antoni, “Arte e espaço público. Singularidades e incapacidades da linguagem escultórica para o projecto urbano” em BRANDÃO, Pedro e Antoni Remesar ed., *Design do Espaço Público: deslocação e proximidade*, Centro Português de Design, Lisboa, 2003

A pontuação artística nos espaços públicos dos bairros – Alguns exemplos de obras de arte, em relação com os espaços em que se encontram

As obras escolhidas para comentar e reflectir são: Sereia (1948) [fig.5], baixo-relevo de Jorge Barradas existentes no Bairro do Alto da Serafina; Varina e Mulher (1963-1965), escultura de vulto perfeito e baixo-relevo de Laranjeira Santos, existentes no Bairro da Encarnação; “Entre Gente Remota Edificaram...” (1991), escultura do Grupo “Visionista” colocada no Bairro da Madre de Deus, e a da estátua equestre do Governador de Macau (1935) no Bairro da Encarnação, recolocada em 1999.



Sereia, baixo-relevo de Jorge Barradas existentes no Bairro do Alto da Serafina

Em 2 de Fevereiro de 1949, a CML entregava às respectivas freguesias os balneários públicos do Alto da Serafina e de Alcântara. Estes dois estabelecimentos eram considerados na época “os melhores que (até então) se tinha construído para o serviço público”¹¹. Os dois balneários destinavam-se a servir as populações que viviam em zonas pobres e extremamente populosas existentes nas proximidades desses bairros¹².

À necessidade de melhorar as condições de higiene das populações através da construção destes edifícios acresceu a vontade de lhes imprimir, desde logo, uma marca artística. Contratou-se por isso o escultor Jorge Barradas para a realização de dois baixos-relevos a incluir na fachada dos edifícios. Os dois baixos-relevos são painéis cerâmicos constituídos por módulos e estão assinados e datados, tendo sido concluídos e pagos em 1948¹³. Talvez pelo facto de terem sido realizados mediante uma encomenda única e se destinarem a integrar dois edifícios similares é evidente uma semelhança formal uma certa aproximação temática entre as duas obras.

O baixo-relevo do Balneário de Alcântara apresenta um menino, com um búzio na mão, ladeado por dois peixes (que lembram golfinhos barrocos) dispostos de uma forma rigidamente simétrica. No baixo-relevo do Balneário do Alto da Serafina está representada uma sereia a tocar uma lira, também acompanhada por golfinhos e outros elementos marinhos.

Trata-se de duas obras concebidas para uma integração plena no plano arquitectónico. Cada baixo-relevo encima um elemento da fachada principal: no Alto da Serafina a porta de entrada; em Alcântara, a janela. Em ambos os casos é concedido ao baixo-relevo um espaço bem delimitado, num plano ligeiramente recuado na fachada. Partindo destes condicionalismos, o escultor optou por composições que reforçam a simetria dos elementos arquitectónicos. As duas obras ostentam uma ligação evidente à função dos edifícios, evocando o imaginário popular ligado à água.

A Sereia existente no balneário do Alto da Serafina, no caso em estudo, é um ser fantástico cuja conhecida simbologia se relaciona com as histórias de sedução através do canto,¹⁴ é aqui um elemento

¹¹ *Diário de Notícias*, 3-2-1949

¹² As casas do bairro do Alto da Serafina, tal como todas as casas económicas, dispunham de instalações sanitárias, tal como se refere em CASAS ECONÓMICAS, Edição do SPN, 1943. Pp.17

¹³ *Anais da CML*, 1948

¹⁴ CHEVALIER, Jean, Alain Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos*, (Título original: *Dictionnaire des Symboles – Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, 1982) Tradução Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Editorial Teorema, Lisboa, 1994, p.594

vincadamente decorativo, sendo certamente um motivo reconhecível por toda a população. Também os golfinhos estão indissociavelmente ligados a esse universo simbólico, dado que são elementos recorrentes no imaginário dos lagos da cidade.

No agrupamento de casas do Alto da Serafina o baixo-relevo é o único elemento escultórico. Existe sim, um grande monumento, o Aqueduto das Águas Livres, construído no século XVIII, cujas arcadas atravessam o bairro. Coincidência ou não, a construção do balneário nesta zona, além de satisfazer as necessidades de higiene das populações, parece corroborar um certo simbolismo do local, já anteriormente ligado à água, reforçado ainda pela temática do baixo-relevo que se aloja na fachada do edifício.

Varina e Mulher, escultura de vulto perfeito e baixo-relevo de Laranjeira Santos, existentes no Bairro da Encarnação

O Bairro da Encarnação, também da autoria do arquitecto Paulino Montês, começou a ser construído em 1940 nas proximidades do aeroporto de Lisboa. Dado que esta área seria sempre avistada a partir dos aviões que a sobrevoam, o arquitecto fez com que o bairro se adoptasse em planta a forma de uma borboleta, dispondo as casas simetricamente em torno de um eixo monumental, a Alameda da Encarnação.

No dia 20 de Dezembro de 1963, o Presidente da CML inaugurava dois novos mercados, nas praças Norte e das Casas Novas, duas praças de igual dimensão, equidistantes da alameda central, localizadas nos limites do agrupamento e confrontando com o Bairro de Olivais Norte, já então em construção. Estes edifícios, com uma linguagem arquitectónica moderna são da autoria do arquitecto Fernando Costa Belém e vieram substituir as instalações anteriores em barracões de madeira¹⁵.

Uma vez mais, paralelamente à necessidade de dotar os agrupamentos de casas económicas de equipamentos destinados à melhoria das suas condições de vida, surge a vontade de uma intervenção artística nesses edifícios¹⁶.

Alguns anos passados sobre a inauguração dos mercados da Encarnação Sul e Norte, Laranjeira Santos, escultor, foi incumbido de conceber e produzir dois motivos decorativos para esses edifícios¹⁷. Uma das obras é um alto-relevo em bronze representando uma mulher ajoelhada e está adossado à fachada principal do Mercado da Encarnação Sul, ou das Casas Novas. Está assinado e data de 1963. A outra obra data de 1965, é uma escultura de vulto perfeito em bronze, representando uma vendedeira de peixe, ou Varina, que está assente num pequeno plinto no espaço ajardinado envolvente do Mercado Encarnação Norte. A escultura encontra-se de frente para o bairro de Olivais Norte.

As duas intervenções escultóricas foram avaliadas pela Comissão Municipal de Arte e Arqueologia entre 1963 e 1965¹⁸, antes da sua colocação definitiva, que terá ocorrido depois de 1967, cerca de cinco



¹⁵ No dia da inauguração destruiu-se simbolicamente os barracões e enfatizou-se a necessidade de melhorar as condições de higiene e segurança quanto à aquisição de produtos alimentares. Nesse mesmo dia inauguraram-se também nas proximidades um Posto Sanitário de Controlo de alimentos de origem animal, e um Centro Provisório de Classificação de Ovos, tal como se refere no Diário de Notícias 21-12-1963

¹⁶ As intervenções artísticas em Mercados Municipais eram frequentes. No ano em que se dão como executadas estas intervenções para o Mercado da Encarnação, estavam em aprovação na Comissão Municipal de Arte e Arqueologia outras intervenções artísticas para os mercados de Alvalade Norte e S. Domingos de Benfica.

¹⁷ Escultor que viria a contar na sua carreira com algumas obras importantes de encomenda pública, como o Monumento Comemorativo da 1ª Travessia Aérea Lisboa - Rio de Janeiro, de Gago Coutinho e Sacadura Cabral, realizado em 1971, que esteve em Belém, e está hoje colocado em frente à Igreja de S. João de Brito.

¹⁸ Anais da CML, 1963, 1965

anos após a inauguração dos mercados e cerca de vinte anos após a distribuição das casas do bairro¹⁹.

Estas duas obras estão, uma vez mais, intimamente relacionadas com o espaço arquitectónico, embora apresentem uma maior autonomia relativamente aos baixos-relevos dos balneários comentados anteriormente, ao que não será alheia a própria evolução na linguagem arquitectónica entretanto ocorrida.

A primeira obra data de 1963 e é um alto-relevo, um volume que se destaca bastante do suporte, com uma presença própria disposto lateralmente, sem nicho, na fachada principal do mercado.

A Varina é uma escultura de vulto perfeito que existe num espaço pertencente ao edifício, mas já não se encontra a pontuar nenhuma entrada do mesmo. Nenhum dos elementos escultóricos reforça linhas de simetria dos edifícios, nem encima as suas entradas. As duas intervenções têm, formalmente, uma existência própria.

Se as duas esculturas apresentam uma independência maior relativamente ao suporte arquitectónico, o mesmo não acontece quanto à temática escolhida, que permanece directamente vinculada à natureza do edifício. Nestes casos, em que se associa a mercados de abastecimento de géneros alimentares representações de mulheres vendedeiras, pode concluir-se uma vez mais que a escultura assumia a função de identificar o uso daquele espaço, comunicando-o ao exterior.

A Varina, figura então ainda comum nos bairros antigos e símbolo por excelência da cidade, reaparece aqui, nesta zona de construção moderna. É como se a modernidade arquitectónica do edifício do mercado – que, apesar de pertencer ao Bairro da Encarnação foi projectado dentro do espírito dos Olivais Norte – tivesse de ser contrabalançada com um elemento do folclore lisboeta, rebuscando no imaginário típico da cidade um elemento para conferir identidade à nova cidade que então se construía. A escultura acaba por imortalizar um tipo ainda vivo do quotidiano lisboeta, resgatando-o como um símbolo que se incorpora num novo espaço.

Escultura do Grupo Visionista colocada no Bairro da Madre de Deus

Em 4 de Outubro de 1991 inaugurou-se uma escultura de cimento e ferro pintado, suportada por um pequeno plinto revestido em mármore, no largo do Bairro de Casas Económicas da Madre de Deus. Este largo é o espaço central do bairro: aqui desemboca, após um percurso ascendente, dada a inclinação acentuada do terreno, a Rua D. José de Bragança, que é a alameda central. É em torno deste eixo que se estruturam simetricamente as ruas e se dispõem as casas, apresentado a planta uma configuração em leque. O bairro, da autoria do arquitecto Luís Benavente e inaugurado em meados dos anos 40, dispõe, além da Rua D. José de Bragança, de um grande espaço verde (a Mata) e duas pequenas alamedas secundárias, espaços ajardinados que permanecem livres. No entanto, exceptuando a escultura a que nos referimos anteriormente e que data já do início dos anos 90, não

¹⁹ A primeira atribuição de casas do bairro terá ocorrido em 1945/47, segundo SOUZA LÔBO, Margarida, "Casas Económicas. Um programa emblemático da política habitacional do Estado Novo", em AAVV, *Os Caminhos do Património, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, p. 157



parece haver intervenções escultóricas de destaque em nenhum destes espaços.

A implantação da obra neste local enquadra-se num conjunto de pequenas operações de reabilitação urbana levada a cabo pela CML em 1991²⁰. Estas intervenções, além do arranjo de espaços verdes, incluíram também a colocação de algumas esculturas, nomeadamente as do Grupo Visionista.

²⁰ LISBOA, *Obra Feita*, CML ed., Lisboa, 2001, s.p

Com efeito, depois da realização da “1ª Exposição Visionista de Artes Plásticas, Temática – Lusíadas” realizada no Convento do Beato, o Grupo Visionista propôs à CML a compra de quatro peças de escultura que tinham figurado na exposição, com vista à sua colocação no espaço público da cidade²¹. Apesar de se tratar de esculturas abstractas, as obras têm por títulos versos d’Os Lusíadas: “Se vão da Lei da Morte libertando”; “E entre gente remota edificaram”; “Fortíssimos consórcios eu desejo” e “Quem faz obras tão dignas de memória”. As esculturas apresentam uma grande coerência formal e são feitas nos mesmos materiais: ferro pintado e cimento, com alguns elementos em mármore.

²¹ *Processo Interno da Divisão de Património Cultural da CML.*

A CML aceita, em parte, a proposta, adquirindo três das quatro esculturas. Nos contratos de fornecimento, assinados em Setembro de 1991 e em Janeiro de 1992²², consta já o destino possível de cada uma das três obras: “E entre gente remota edificaram”, para a Avenida do Uruguai, o “Fortíssimos consórcios eu desejo” para o Alto dos Moinhos e, “Se vão da Lei da Morte libertando”, para o largo do Bairro da Madre de Deus.

²² *idem*

Esta primeira hipótese de colocação das esculturas seria abandonada, dado que, na prática, os locais escolhidos mantêm-se, mas as esculturas que neles se encontram não correspondem às que lhes tinham sido atribuídas no contrato. “E entre gente remota edificaram”, a escultura que hoje se encontra no Bairro da Madre de Deus parece ter sido inicialmente pensada para a Avenida do Uruguai, em Benfica, um espaço bem diferente.

Embora os critérios de atribuição de cada escultura a cada local, e a razão da escolha de espaços tão diferentes entre si permaneçam obscuros, sabe-se que os autores das peças acompanharam a colocação de cada obra nos locais de destino²³.

²³ *Informação dada na Divisão de Património Cultural da CML*

As três esculturas existem nos espaços de Lisboa, uma, neste bairro de casas económicas do Estado Novo, e as outras em áreas de construção posterior: uma delas, numa área residencial (Avenida do Uruguai) e outra, junto à Estação de Metro do Alto dos Moinhos .

As obras implantadas em áreas de construção mais recente apresentam, talvez, maior empatia relativamente à linguagem formal com o seu enquadramento arquitectónico. De um ponto de vista simbólico, atendendo à temática das obras e a sua relação com Os Lusíadas, obra épica cujo herói colectivo é o próprio povo português, podemos argumentar que a obra “E entre gente remota edificaram” não está desfasada do espírito de exaltação nacionalista que motivou a construção do Bairro da Madre de Deus , iniciado durante o regime dos centenários e que estava em construção aquando da inauguração

da Exposição do Mundo Português²⁴. Esta obra de arte partilha assim, de alguma forma, do universo simbólico do bairro.

Recolocação da estátua equestre do Governador de Macau no Bairro da Encarnação, em 1999.

O Bairro da Encarnação, de que já falámos anteriormente, recebeu, no extremo Sudoeste da sua larga alameda, nas traseiras do Quartel do Regimento de Sapadores Bombeiros, uma estátua equestre de grandes dimensões, em finais de 1999. A área de implantação da escultura, no topo da placa ajardinada da alameda, confinante com um largo alcatroado onde existe uma paragem de autocarros, esteve desocupada, durante cerca de setenta anos. A colocação desta obra no local, com uma temática tão invulgar em relação ao que é comum em áreas residenciais causou estranheza aos habitantes do bairro²⁵.

A estátua representa Ferreira do Amaral, Governador de Macau entre 1846 e 1849, tendo sido realizada pelo escultor Maximiano Alves em 1935. A sua recolocação no Bairro da Encarnação ocorreu em circunstâncias excepcionais.

Esta obra tinha sido encomendada para as Comemorações dos Centenários de 1940, e foi inaugurada a 24 de Junho²⁶ no território chinês, então sob administração portuguesa. Além desta estátua foi encomendada ao mesmo escultor uma outra, o monumento ao Coronel Vicente Nicolau de Mesquita, inaugurada no mesmo ano²⁷.

Apesar de ambas as esculturas ocuparem em Macau espaços de grande importância na cidade, nenhuma das personalidades homenageadas trazia recordações gratas ao povo chinês²⁸.

Maximiliano Alves, escultor incumbido da realização dos dois monumentos, optou pela representação dos heróis nos momentos derradeiros. Vicente Nicolau de Mesquita surge a desembainhar a espada, talvez no momento que precedeu a tomada do forte. Ferreira do Amaral é representado num momento de luta contra os assassinos, no momento que a sua morte seria já inevitável. Para o monumento a Ferreira do Amaral foi concebido um plinto especial com um requintado tratamento plástico da autoria de Carlos Rebelo de Andrade²⁹.

Como se referiu, a população chinesa não nutria grande afecto pelas estátuas, símbolos permanentes do poder português no espaço da cidade. Em 1960, nos conflitos que acompanharam em Macau a Revolução Cultural de Mao Tse Tung, a estátua do Coronel Vicente Nicolau de Mesquita é destruída pela população.

A vontade de eliminar os símbolos da ocupação portuguesa mantém-se e em 1991, nas negociações para o fim da administração portuguesa do território, as autoridades chinesas devolveram ao Estado Português a estátua do Governador de Macau.

Após um longo tempo de espera em armazéns vários, e após se ter considerado a hipótese da sua implantação no Jardim Colonial³⁰, a estátua acaba por ser recolocada, sem o plinto original, no espaço do Bairro de Casas Económicas da Encarnação³¹.

²⁴ Numa das casas do bairro existe uma placa de azulejo alusiva ao evento.



²⁶ SAIAL, Joaquim, *Estatuária Portuguesa dos Anos 30 (1926-1940)*, Editora Bertrand, s.l., 1991, p.168

²⁷ Joaquim Saial, *op.cit.*, p.104

²⁸ Ferreira do Amaral foi governador de Macau num momento difícil da história do território. As medidas que tomou em prol dos interesses da então colónia portuguesa, designadamente a extinção de alfândegas chinesas sobre barcos, e a destruição de cemitérios despoletaram um sentimento de revolta por parte da população nativa. Em 1849 o governador acabaria por ser assassinado por chineses na via pública enquanto passeava a cavalo. Após o assassinato do Governador Ferreira do Amaral, os chineses ameaçam invadir o território português, alojando-se com munições no Forte do Passaleão. O (então) Segundo Tenente de Artilharia Vicente Nicolau de Mesquita, apenas com um obus e alguns soldados, expulsou heroicamente os invasores do forte. Foi reformado no posto de Coronel, mas terá enlouquecido no fim da vida

²⁹ Joaquim Saial, *op.cit.*, p.170

³⁰ *Expresso*, 4-12-1999

³¹ LISBOA, *Obra Feita*, CML ed., Lisboa, 2001

A recolocação da estátua foi decidida pela CML, mas as razões para a escolha deste local não foram explicadas. Tal como na situação anterior, a relação entre a obra de arte e a área de implantação não é clara, mas pode justificar-se num plano simbólico e até pelo facto de se tratar de obras contemporâneas.

A estátua, concebida para um importante espaço de representação e inaugurada em Macau no ano em que se deu início à construção do bairro da Encarnação, em Lisboa; bairro este que, longe de ser um espaço de representação foi por seu turno pensado como um “cenário” para inculcar nas pessoas um certo tipo de vida, que apesar de urbano e moderno, se queria simples e próximo de uma ruralidade ancestral.

A estátua e o bairro, apesar de terem sido concebidos originalmente para contextos e espaços geográficos muito distintos, são ambos elementos de um programa de encenação urbana que visava exaltação de um Portugal rural como um modelo intemporal de virtudes e como berço de heróis para um domínio (que se considerava merecido) sobre outros povos.

Resumindo e concluindo

Porque não se pretendeu fazer aqui um levantamento exaustivo das obras de arte nos bairros de casas económicas da cidade de Lisboa, as conclusões a que chegamos não podem ser definitivas. Far-se-á apenas uma breve recensão daquilo que foi dito anteriormente com a convicção de que, apesar de estarmos um universo limitado de amostras, se podem esboçar algumas linhas orientadoras dos fenómenos em estudo.

Os espaços em que as obras se alojam apresentam, à partida, características morfológicas muito próprias e diferenciadas no espaço da cidade: são áreas residenciais urbanas que se “mascararam” de aldeias rurais, com as suas casinhas e hortas ordeiramente enfileiradas em ruas estreitas, em torno de alamedas monumentais.

Para a conformação deste espaço concorreram muitos factores. Além de um projecto urbanístico unitário, só possível com total controlo do poder público no processo de construção dos bairros, intervieram ainda uma linguagem arquitectónica ruralizante, veiculada através projectos-tipo de moradias uni familiares com horta e, indirectamente, as atribuições toponímicas.

Assim se compôs uma imagem forte, ou um cenário monótono que devia enquadrar as vivências dos habitantes. A arte pública, apesar do importante papel que o regime lhe concedeu, não foi considerada uma necessidade prioritária nestas áreas. As obras de arte chegam mais tarde, em dois momentos distintos, ou acompanhando a construção de edifícios de uso público, ou através da (re)colocação de obras de arte no espaço público. Trata-se de dois modelos bem diferentes de actuação e neles há considerar a sua evolução formal e temática.

O primeiro momento corresponde à “escultura integrada”, que acompanha a realização de equipamentos que vão edificando nos



bairros, com um desfasamento máximo de vinte e seis anos em relação ao início da construção dos mesmos [fig.26]. É o caso da realização de baixos-relevos por encomenda para o balneário e para os mercados. Estas encomendas, além da obra em questão, contemplavam a colocação de obras semelhantes em edifícios similares noutros locais e inseriam-se em programas mais amplos de colocação de obras de arte em edifícios públicos.

Podemos observar em todas uma certa vinculação temática ao uso dado ao edifício, não obstante a evolução formal da escultura que acompanha a própria evolução arquitectónica. Partindo dos baixos-relevos embebidos nas fachadas, as obras de arte vão gradualmente libertar-se do suporte arquitectónico até se representarem por um elemento de vulto perfeito no espaço fronteiro ao edifício.

Verifica-se uma predilecção pela escultura figurativa e por uma linguagem clara e facilmente identificável pela população, uma simbologia simples, que assenta na evocação do imaginário popular fantástico (sereia, golfinhos) ou nos tipos populares da cidade de Lisboa (Varina). Este apego a um imaginário tradicional e popular mantém-se até em edifícios arquitectonicamente modernos.

O segundo momento é já bem próximo do que vivemos hoje. Assistiu-se na década de 90 do século XX à (re) colocação de obras de arte em alguns espaços dos bairros de casas económicas [fig.26]. Não é de estranhar que os espaços escolhidos tenham sido, em ambos os casos, as alamedas centrais dos bairros, espaços de carácter monumental e de representação dos mesmos.

Neste momento duas situações diferentes se apresentam: uma, a compra e colocação de três esculturas “visionistas” em três espaços, sendo um deles um bairro de casas económicas; e outra, a da recolocação de uma estátua equestre de grandes dimensões, inaugurada em Macau e devolvida a Portugal cerca de cinquenta anos depois.

Se as intervenções artísticas do primeiro momento, se apresentam como “motivos decorativos” vinculados aos edifícios públicos, as intervenções mais recentes, já noutro contexto político, caracterizam-se pela colocação de esculturas de vulto perfeito, autónomas, com temática própria, alojando-se em pleno direito nos espaços públicos.

Estas obras têm proveniências diversas e alheias à história do bairro e apresentam temáticas que já não permitem a leitura imediata de outrora, dando azo a algumas incompreensões por parte dos habitantes que, ou não entendem o seu conteúdo (escultura “visionista”), ou não conhecem a relação entre o homenageado e o seu bairro (governador de Macau).

A relação entre obra e local de implantação não foi da responsabilidade do escultor que, mesmo que tenha acompanhado a sua colocação no local (escultura “visionista”), em nenhum dos casos sabia o destino final do seu trabalho no momento da concepção e realização do mesmo. Esta relação obra/local acaba por ser da responsabilidade dos decisores e os critérios de escolha nunca são revelados à população.

Existem algumas justificações possíveis para a colocação das obras nestes bairros. Por um lado a necessidade de preencher aqueles enormes espaços vazios que são as alamedas centrais dos bairros, onde convergem todas as ruas. Por outro e tal como nos arriscámos a dizer anteriormente, as obras colocadas recentemente nestes espaços estão de alguma forma relacionadas com o espírito que alimentou a construção do bairro, na medida em que apontam para uma certa ideia de exaltação da nacionalidade e crença na vocação imperialista de Portugal.

Exceptuando o Monumento ao Governador de Macau, todas as intervenções se inserem em operações maiores, dentro de programas de colocação de elementos artísticos em edifícios e espaços públicos: baixos-relevos para balneários; baixos-relevos e esculturas para mercados; três esculturas visionistas “avulsas” para três espaços públicos na cidade.

A lógica de colocação de obras de arte nos bairros de casas económicas dependeu quase sempre de iniciativas camarárias e regeu-se por critérios desconhecidos da população em geral, não havendo programas de arte pública especificamente vocacionados para bairros de casas económicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE MARQUES, Inês, “A Sereia, a Varina e o Governador de Macau, Intervenções artísticas e espaço público nos Bairros de Casas Económicas de Lisboa”, 2001, On the W@terfront, Arte Público/Espacio Público, publicação online do Centro de Investigação Polis, projecto Public Art Observatory, nº 6, Setembro, 2004, ISSN 1139-7365
- CASAS ECONÓMICAS, Edição do SPN, 1943
- CHEVALIER, Jean, Alain Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos*, (Título original: *Dictionaire des Symboles – Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, 1982) Tradução Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Editorial Teorema, Lisboa, 1994
- ELIAS, Helena. “A Emergência de um espaço de representação: arte pública e transformações urbanas na zona ribeirinha de Belém”, 2001, On the W@terfront, Arte Público/Espacio Público, publicação online do Centro de Investigação Polis, projecto Public Art Observatory, nº 6, Setembro, 2004, ISSN 1139-7365
- FERREIRA, Vítor Matias. *A Cidade de Lisboa: de Capital do Império a Centro da Metrópole*, col. «Universidade Moderna», nº 81, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1987
- LISBOA, *Obra Feita*, CML ed., Lisboa, 2001
- REMESAR, Antoni, “Arte e espaço público. Singularidades e incapacidades da linguagem escultórica para o projecto urbano” em BRANDÃO, Pedro e Antoni Remesar ed., *Design do Espaço Público: deslocação e proximidade*, Centro Português de Design, Lisboa, 2003
- SAIAL, Joaquim, *Estatuária Portuguesa dos Anos 30 (1926-1940)*, Editora Bertrand, s.l., 1991
- SILVA, Armando Jorge, “Toponímia e Ideologia(s): Lisboa 1926-1961”, em AAVV, *O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, vol II, Editora Fragmentos, 1987
- SILVA, Carlos Nunes da, *Política Urbana em Lisboa, 1926-1974*. Livros Horizonte, Lisboa, 1994
- SOUZA LÔBO, Margarida, “Casas Económicas. Um programa emblemático da política habitacional do Estado Novo”, em AAVV, *Os Caminhos do Património*, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais
- TEOTÓNIO PEREIRA, Nuno, com colaboração de José Manuel Fernandes, “A Arquitectura do Estado Novo de 1926 a 1959”, em AAVV, *O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, vol II, Editora Fragmentos, 1987

Periódicos

Expresso, 4-12-1999
Jornal de Notícias, 4.12.1999
Diário de Notícias, 3-2-1949, 21-12-1963
Anais da CML, 1948, 1963, 1965

Legislação

Decreto Lei nº 23052, de 24-9-1933

Outras fontes

Processo Interno da Divisão de Património Cultural da CML.
Arquivo Municipal do Arco do Cego
Arquivo Intermédio Municipal
Gabinete de Estudos Olisiponenses
Divisão de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa.



Arquivo Fotográfico Municipal - Lisboa