

CRIANDO MEMÓRIAS PARA ESPAÇOS PÚBLICOS. Intervenções artísticas em bairros de habitação social construídos durante o período do Estado Novo em Lisboa

Inês Andrade. CR Polis Universidade de Barcelona – Bolseira FCT

Summary

Lisbon's growth of the population starting from half of the XXth century forced, central and local authorities of the Estado Novo, to the development of a series of residential plans for social housing that was based in the expropriation policy carried out by the mayor of the city, at the same time that Secretary of the Public Works, Eng. Duarte Pacheco.

Diverse housing operations extended to the long and wide of the city, but, especially, they were developed in the oriental area of the city. Olivais appears today, with the neighborhood of Alvalade, as two of the paradigms of application of the ideas of the modern movement in the urban development.

In this case, also, this application went total when incorporating the synthesis of the arts in the construction of the territory

ARTE E CIDADE

Nas cidades as obras de arte que existem nos espaços de acesso público assumem diversas manifestações. Os monumentos, com a sua tradicional função comemorativa e rememorativa são os exemplos mais óbvios no nosso imaginário urbano, mas também as intervenções artísticas de menor escala povoam o espaço da cidade e a elas se recorreu largamente ao longo do tempo para conferir maior dignidade a determinados lugares e edifícios públicos.

Ambas as formas de arte interferem, a vários níveis, na memória dos cidadãos. A presença física dos monumentos de grande escala pontua visualmente os espaços da cidade e interfere nas representações espaciais da mesma. Por outro lado, os monumentos foram (e são) produto e instrumento de manipulação ideológica pelas várias formas de poder e contribuem para a criação e consolidação de determinadas memórias assim tornadas colectivas.

Salvaguardando as devidas diferenças, também às obras de arte de menor escala se confia o papel de tornar "memoráveis" determinados espaços ou edifícios, e também elas se tornam elementos activos na construção das nossas memórias espaciais.

Monumentos e arte com carácter "menos monumental" ou decorativa conheceram um período áureo durante vigência dos regimes autoritários que dominaram vários países europeus durante o século XX.

O Estado Novo (1933-1974) em Portugal não foi excepção e Lisboa, a capital do país e do Império foi desde o início transformada de acordo com o ideal do regime de que devia ser imagem⁴⁰, o que implicou não apenas uma avultada política de obras públicas, como também o estabelecimento de uma estética própria que se plasmava nas operações urbanísticas, no estilo arquitectónico, e, significativamente, nas obras de arte implantadas no espaço público – estatuária e artes decorativas.

Os locais escolhidos para colocação das intervenções artísticas foram tradicionalmente aqueles onde o poder se fez representar com maior impacto e sempre estiveram associados a determinadas tipologias de espaço público, como as grandes praças ou os grandes equipamentos. Contudo, também as áreas residenciais acolheram algumas obras de arte.

Esta comunicação não é dedicada aos grandes espaços de representação do poder durante o Estado Novo, nem aos equipamentos profusamente decorados, centrando-se antes nas áreas residenciais, em particular naquelas construídas pela iniciativa pública.

Toma-se um bairro de habitação para caso de estudo – os Olivais – compreendendo a natureza e as tipologias dos seus espaços públicos e comentam-se algumas obras de arte que neles se

⁴⁰ Ver a este respeito FERREIRA, Vítor Matias, *A Cidade de Lisboa: de Capital do Império a Centro da Metrópole*

colocaram (ou nas suas proximidades) ao longo do tempo, observando como se concretizaram formalmente, quais os objectos de comemoração e como estes se relacionam com a(s) memória(s) dos cidadãos.

ESPAÇOS – BAIRRO DOS OLIVAIS (SUL E NORTE)

Antecedentes – o Programa de Casas Económicas de 1933

O Bairro dos Olivais foi construído na década de 50, num momento em que as primeiras políticas de habitação implementadas pelo Estado Novo começavam a ser questionadas. Nos primeiros anos do regime, com um sistema de expropriação extensiva e um rígido controlo de todos os meios envolvidos, tinha sido possível por em prática o Programa de Casas Económicas de 1933⁴¹. Este programa reflectiu-se na construção de bairros seguindo o modelo de casas individuais com um “estilo português” que se manteria até meados dos anos 50⁴².



Bairro de Casas Económicas de Campolide quando construído. Extraído de L'Habitation Economique à Lisbonne, CML

Nestes bairros predominava o modelo de espaço hierarquizado com alamedas monumentais pontuadas pelos equipamentos principais e vias estreitas de acesso às habitações, estando o espaço livre espartilhado em quintais ou jardins particulares. Eram quase inexistentes os espaços públicos de permanência que permitissem o encontro de cidadãos,⁴³ espaços de circulação que não se consideraram “merecedores” de colocação de obras de arte⁴⁴.

⁴¹ A tentativa de implementar uma política de habitação social remonta à 1ª República, mas foi no âmbito de um regime autoritário, com a promulgação do Decreto-lei nº 23052 que instituiu o Programa de Casas Económicas, que esta política conheceu uma aplicação sistemática.

⁴² O último bairro de Casas Económicas construído nestes moldes em Lisboa foi o Bairro de Santa Cruz de Benfica, inaugurado em 1958.

⁴³ Exceptuando zonas de “mata”, ou parques arborizados preexistentes à construção dos bairros, como a Mata de Benfica ou a do Bairro da Madre de Deus, mas que, pelo menos no último caso tinham fama de serem perigosas e eram, na prática, pouco frequentados pelos habitantes do bairro.

⁴⁴ Pouquíssimas intervenções artísticas se colocaram nesses espaços públicos ou equipamentos, sendo geralmente muito posteriores à edificação dos bairros.

À medida em que o tempo passou, o facto de o Programa de Casas Económicas de 1933 não solucionar o problema da habitação e as mudanças políticas ocorridas na Europa em consequência da II Guerra Mundial, forçaram o regime a aceitar diferentes modelos de alojamento social e a implementar paralelamente diferentes programas, como o Programa de Casas Desmontáveis (1938), de Casas de Renda Económica (1945), de Casas para Famílias Pobres (1945).

A realização do 1º Congresso Nacional de Arquitectura em 1948 assumiu, neste contexto, a maior relevância porque os dois temas em debate eram precisamente: “A arquitectura no plano nacional” e “O problema português da habitação”⁴⁵. As conclusões a que chegaram os arquitectos sobre estas duas problemáticas, sob a influência explícita dos princípios da Carta de Atenas, ditaram uma viragem decisiva na postura da classe dos arquitectos, que mais tarde influenciaria também as próprias práticas de planeamento e construção de bairros de habitação social.

A par de uma vontade de envolvimento activo na resolução do problema da habitação, abandonava-se assim o estilo tradicionalista “português” e introduzia-se lentamente o Movimento Moderno em Portugal.



Bairro Económico da Calçada dos Mestres - Fotografia actual

Os Olivais

O conjunto habitacional dos Olivais foi a primeira promoção de habitação em grande escala conduzida pela Câmara Municipal de Lisboa. A sua realização foi possível usando terrenos que tinham sido expropriados anteriormente na zona nordeste da cidade. Estes terrenos caracterizavam-se pela existência de extensos olivais que tinham dado, séculos antes, origem ao topónimo e que foram destruídos para a construção do bairro⁴⁶.

Tratava-se de uma área quase exclusivamente rural e pouco edificada, onde a implantação da indústria tinha provocado um grande afluxo de populações, sendo uma das vocações inicialmente

⁴⁵ 1º Congresso Nacional de Arquitectura 1948 – Relatório da Comissão Executiva; Teses; Conclusões e Votos do Congresso

⁴⁶ Apesar de serem consideradas pelos técnicos “elementos excelentes pelo porte, perfil e idade na valorização do espaço verde” devendo ser mantidas, ou na sua impossibilidade, transplantadas, tal como se refere na Memória Descritiva do Estudo Base dos Olivais de 1955, em revista Arquitectura nº 81, Março de 1964, p.11

previstas para os Olivais, precisamente, acolhê-las⁴⁷. Esta ideia de facultar habitação nas proximidades dos locais de trabalho da população ecoava os princípios enunciados pela Carta de Atenas que, como veremos, inspirava então a concepção do plano. Na prática tal não aconteceria, dado que os Olivais acabaram por albergar principalmente beneficiários de organismos de previdência.



Vista aérea de Olivais Norte - Extraído de Revista Arquitectura nº81, Março de 1964

O conjunto habitacional dos Olivais foi planeado e construído em dois momentos, que correspondem a duas áreas diferentes. Olivais Norte (a Célula A do projecto, com cerca de 40 hectares, planeada pelo GEU – Gabinete de Estudos de Urbanização da CML – entre 1955 e 1958); e Olivais Sul (Células B, C, D, E, F, G, com cerca de 186 hectares, que foi inicialmente estudado pelo GEU, mas revisto e projectado pelo GTH – Gabinete Técnico de Habitação da CML entre 1959 e 1962⁴⁸. Entre as duas áreas, assim como com o contíguo bairro da Encarnação, de construção anterior, foram consideradas relações de apoio de equipamentos⁴⁹.

Se a concepção da área Norte se orientou pelos princípios da Carta de Atenas, José Rafael Botelho, que liderou o projecto de Olivais Sul assumia como referência as práticas urbanísticas inglesas contemporâneas na concepção e construção das «New Towns»⁵⁰. A esta influência somavam-se variadas experiências colhidas em visitas de estudo dos técnicos aos Estados Providência, e cujo denominador comum era a já o questionar da ortodoxia dos ensinamentos de Le Corbusier⁵¹.

Se o projecto urbanístico e os trabalhos de urbanização eram da responsabilidade da Câmara, a concepção dos edifícios foi entregue a arquitectos. Estes desenharam uma grande variedade de soluções para blocos de habitação em altura e, ainda que não completamente, abandonaram o modelo da casa individual “portuguesa”.

De acordo com os princípios da Carta de Atenas, conceberam-se vias separadas para peões e para veículos. Os edifícios dispunham-se livremente em relação às vias e reservaram-se grandes áreas verdes que asseguravam a qualidade do ar e um contacto estreito com a natureza. Os elementos vegetais deveriam enquadrar os blocos habitacionais, separando-as das vias de circulação, ocultar a

⁴⁷ Memória Descritiva do Estudo Base dos Olivais de 1955, em revista Arquitectura nº 81, Março de 1964, p.5

⁴⁸ Após a promulgação do Decreto-lei nº 42454, que obrigava a CML a construir habitação social em grande quantidade.

⁴⁹ Como refere Leopoldo C. de Almeida na Revista Arquitectura, nº 81, Março de 1964, p.12

⁵⁰ Nas palavras do próprio citado em TORRES, Helena, Catarina Portas, Adriana Freire, op.cit., p. 69

⁵¹ Como refere Nuno Portas em TORRES, Helena, Catarina Portas, Adriana Freire, op.cit., pp. 63 e 72

zona industrial e o cemitério e ainda proteger o aglomerado dos ventos dominantes que constituíam um importante obstáculo às condições de habitabilidade naquela área⁵².



Vista aérea de Olivais Norte - Extraído de Revista Arquitectura nº81, Março de 1964

Pela primeira vez um bairro de habitação social era concebido com a noção de que as habitações familiares deviam complementar-se com amplos espaços livres, que deviam ser o “logradouro colectivo” da população.

Na concepção urbana dos Olivais, além da desejada qualidade dos edifícios, o desenho do espaço público era assim valorizado e visto como importante complemento à habitação familiar, na medida em que devia acolher actividades colectivas, sendo elemento fundamental para a sociabilização dos habitantes do bairro.

A vontade de dotar as populações, dentro dos recursos possíveis, do maior conforto e qualidade de vida foi acompanhada pela consciência que só com o contributo de várias disciplinas se conseguiria um melhor alojamento para todos. A colaboração interdisciplinar é debatida e encorajada, nomeadamente a dos artistas plásticos cujo esforço se deveria unir ao dos arquitectos e demais técnicos. Carlos Duarte, um dos principais mentores do projecto dos Olivais Sul referia entusiasmadamente naqueles anos o surgimento do conceito de “urban design” – a criação do espaço urbano no seu todo, englobando grande variedade de disciplinas. O mesmo arquitecto apelava à compreensão do fenómeno urbano nas suas várias dimensões e defendia a necessidade de um novo tipo de técnicos aptos a trabalhar nos problemas da cidade desde o planeamento global, àquilo a que chamou a “micro-escala do urbanismo”, sugerindo que na equipe de técnicos responsáveis existissem artistas, especialmente escultores⁵³.

Assim, de forma inédita até então neste tipo de projectos, convidaram-se artistas para conceber obras de arte para paredes interiores e exteriores de edifícios, assim como para trabalhar como “designers urbanos” no tratamento dos espaços públicos⁵⁴.

⁵² Excerto da Memória Descritiva do Estudo Base dos Olivais de 1955, em revista Arquitectura nº 81, Março de 1964, p.11

⁵³ Estes, afirmava o arquitecto, têm cada vez mais preocupações de ordem espacial que os aproximam dos arquitectos, em «Colaboração entre artistas plásticos», Revista Arquitectura, nº 92, Março-Abril de 1966, p.58

⁵⁴ António Alfredo (pintor), Joaquim Rodrigo (engenheiro e pintor) e Jorge Vieira (escultor) foram artistas convidados por C. Duarte para trabalhar na concepção de espaços e mobiliário urbano, ver ANDRÉ, Paula, «Mobiliário urbano em Olivais-Sul: do desenho às realizações»; em Arte Teoria, nº 5, Lisboa, 2004

Se levarmos em conta o contexto político e social do momento em Portugal, foi certamente um projecto movido por ideais de ordem política bem diversa da do regime dominante. Contudo, traços da persistência dos valores do regime podem encontrar-se por exemplo nas denominações toponímicas dos arruamentos dos bairros. De facto, os arruamentos de Olivais Norte receberam, em meados dos anos 60, nomes de oficiais militares mortos durante a Guerra Colonial iniciada pouco antes e, mais tarde, os arruamentos de



Olivais Sul - Fotografia actual



Olivais Sul - Fotografia actual

Olivais Sul foram designados com nomes de cidades das (então) colónias portuguesas⁵⁵. Apesar da ousadia dos arquitectos, da modernidade dos espaços e dos modelos de vida que os técnicos se esforçavam por incutir nas populações, o regime reforçava assim, simbolicamente, as suas convicções através das denominações toponímicas.

Recapitulando e resumindo, os espaços públicos dos Olivais Norte e Sul apresentam grandes influências dos princípios da Carta de Atenas e das New Towns inglesas, respectivamente: amplos espaços verdes com pequenas ruas de circulação pedonal, pracetas, espaços de recreio para crianças e adultos, zonas de verdura, parques. Espaços estes, que se entendiam como prolongamento das habitações necessariamente modestas de cada grupo familiar e que, ao acolher actividades colectivas, deviam contribuir para uma boa sociabilização dos indivíduos. A concepção destes espaços de uso colectivo foi também um momento inédito de experimentação e traduziu-se numa multiplicidade de propostas diferentes, com grande variedade de espaços e soluções. Espaços públicos cuidadosamente estudados e em cuja concepção não apenas arquitectos e urbanistas intervieram, mas em que também alguns artistas plásticos tiveram uma palavra a dizer.



Olivais Sul - Praça Cidade de S. Salvador (Projecto de António de Alêvedo) - Fotografia actual



Olivais Sul - Praça Cidade de S. Salvador (Projecto de António Alêvedo) - Fotografia actual

⁵⁵ Actas da Comissão de Toponímia da CML; nº 82 (18/1/1963) a 88 (25/1/1965); 99 (15/1/1971) a 101 (19/3/1971)

[1] - ARTE E ARQUITECTURA

Alguns dos projectos de blocos de habitação de Olivais Norte foram entregues ao arquitecto Nuno Teotónio Pereira, para quem a questão da habitação era central, não apenas por contar já com larga experiência nessa área, tendo desenvolvido projectos modernos pioneiros em Portugal⁵⁶, mas também por ser um arquitecto empenhado na causa social⁵⁷.

Em Olivais Norte, Nuno Teotónio Pereira, António Pinto Freitas e Nuno Portas, que colaborou no projecto, esforçaram-se para melhorar as condições de vida dos moradores, apesar das restrições orçamentais. Nos projectos de torres e edifícios em banda que conceberam juntos, entre várias inovações arquitectónicas pouco usuais neste tipo de construções (o facto de terem elevador, por exemplo), os arquitectos convidaram artistas para produzir obras de arte para espaços colectivos interiores e exteriores dos edifícios⁵⁸.



Edifícios em banda em Olivais Norte. Data projecto: 1957. Data conclusão: 1961. Autores: Nuno Teotónio Pereira; António Pinto Freitas - Extraído da Revista Arquitectura n.º81, Março de 1964

⁵⁶ Como o famoso Bloco das Águas Livres em que se adaptava o conceito moderno de unidade de habitação e se experimentava plenamente a “integração das artes”, podendo considerar-se exemplo de obra total. Ver Ana Tostões, «Obra aberta: entre experimentalismo e contexto, um sentido de escola», em TOSTÕES Ana (org. por), *Atelier Nuno Teotónio Pereira, Arquitectura e Cidadania*, pp. 25,26; e, da mesma autora, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, p. 149,150

⁵⁷ Nuno Teotónio Pereira trabalhava desde 1948 para a Federação das Caixas de Previdência – Habitações Económicas.

⁵⁸ A participação de artistas plásticos é uma constante em quase toda a obra do arquitecto, consultar *Intervenção de Artistas Plásticos na obra do Atelier Nuno Teotónio Pereira – Catálogo da Exposição itinerante homónima* que decorreu em 2004

Nas torres, as intervenções artísticas – baixos-relevos de betão – distribuíram-se pelas áreas interiores de uso comum de cada edifício, ocupando as paredes fronteiras às entradas de elevador. Cada artista se dedicou a um edifício, concebendo um baixo-relevo diferente por piso, ou repetindo pequenas séries de obras⁵⁹.



Edifícios em banda em Olivais Norte. Data projecto: 1957. Data conclusão: 1961. Autores: Nuno Teotónio Pereira; António Pinto Freitas - Extraído de Revista Arquitectura n.º81, Março de 1964



Torre de Habitação em Olivais Norte. Autores: Nuno Portas; Nuno Teotónio Pereira; António Pinto Freitas. Data de projecto: 1957. Data de conclusão: 1968

Além de favorecerem uma leitura sequencial durante os percursos de elevador, como se de uma Banda Desenhada se tratasse⁶⁰, os relevos eram elementos que pontuavam e convidavam à permanência naquele espaço comum, o que se reafirmava pela presença de um banco fixo em cada piso.

Se este é, porventura, o projecto mais conhecido de bloco habitacional de Olivais Norte, tendo-lhe sido inclusivamente atribuído o Premio Valmor de 1968, deter-nos-emos antes no outro projecto realizado pelos mesmos autores, o dos edifícios em banda, em que as obras de arte ocupavam espaços plenamente “públicos”.

Este projecto, datado de 1959, consistia em bandas de blocos de 4 andares com arrecadações no exterior. Os espaços exteriores fronteiros à fachada principal dos blocos de habitação, onde se dispunham as arrecadações, foram concebidos como espaços de uso colectivo dos moradores. Nos pequenos blocos de arrecadações foram acrescentados alpendres e neles foram colocados bancos, configurando pequenos espaços de sociabilização e recreio.

Seis artistas plásticos – João Lopes Segurado; Lima de Freitas; Rogério Ribeiro, António Lino; Fernando Conduto e Maria Keil – conceberam e executaram obras para as paredes exteriores das arrecadações. Cada artista se encarregou de um grupo de 4 arrecadações, concebendo uma obra por cada arrecadação, geralmente painéis de azulejo, ou baixos-relevos embebidos nas paredes.

Cada obra se vinculava a um grupo de moradores. Apesar de alguma desarticulação entre as várias propostas artísticas, esta terá sido, contudo, uma experiência única na produção de habitação social em Lisboa até àquele momento, porque incluiu a arte como meio de valorização dos espaços

⁵⁹ Os artistas plásticos que conceberam obras para as torres de habitação foram: Jorge Vieira; António Charrua; Vasco Pereira da Conceição; António Alfredo; António Branco de Paiva e Querubim Lapa.

⁶⁰ Como refere o próprio Nuno Teotónio Pereira em TORRES, Helena, Catarina Portas, Adriana Freire, op.cit., p. 97

colectivos, que por sua vez se entendiam como meio de sociabilização e de encontro. Cada obra de arte aparece como que dotando o espaço de uma identidade própria, “dedicada” a um pequeno grupo de cidadãos e contribuindo talvez para reforçar memória espacial daqueles lugares desde os primeiros anos de vida do bairro.



Relevo em espaço interior. Autor: Querubim Lapa - Torre de Habitação em Olivais Norte. Autores: Nuno Portas; Nuno Teotónio Pereira; António Pinto Freitas



Bloco de arrendações dos edifícios em banda - Olivais Norte - Fotografia actual



Bloco de arrendações dos edifícios em banda - Olivais Norte - Fotografia actual

No debate sobre colaboração entre artistas e arquitectos que se desenrolou nos anos seguintes, os artistas reivindicaram uma participação mais activa nos projectos de arquitectura, rejeitando o papel de decoradores chamados a preencher espaços vazios, e reclamando para si a participação nos projectos de arquitectura desde o seu início.

[2] - ARTE E A MEMÓRIA DOS SÍMBOLOS DA CIDADE

Em 1963, nas proximidades dos Olivais Norte, ainda em construção, dois mercados modernos da autoria do arquitecto Fernando Costa Belém foram construídos pela CML⁶¹. Apesar de estarem situados no bairro da Encarnação (um bairro do Programa de Casas Económicas construído anteriormente e herdeiro, no seu aspecto formal, do modelo da Cidade Jardim) foram concebidos com um estilo arquitectónico moderno. Ambos os mercados foram finalizados com esculturas da autoria do escultor Laranjeira Santos.



Obras de Fernando Conduto nas arrecadações dos edifícios em banda - Olivais Norte
Fotografia actual



Obras de Jorge Segurado nas arrecadações dos edifícios em banda - Olivais Norte
Fotografia actual

⁶¹ Estes mercados destinavam-se também aos moradores dos Olivais Norte, já que, como refere Leopoldo C. de Almeida em 1964, este agrupamento habitacional ainda não tinha construída a sua zona comercial, obrigando os seus habitantes a abastecerem-se na Encarnação, Olivais Norte – Nota Crítica, Revista Arquitectura, nº 81, Março de 1964, p.13



Obras de Maria Keil nas arrecadações dos edifícios em banda - Olivais Norte
Fotografia actual



Obras de Rogério Ribeiro nas arrecadações dos edifícios em banda - Olivais Norte
Fotografia actual

No mercado Sul colocou-se um alto-relevo apenas à fachada principal representando uma mulher ajoelhada, denominado “À Sombra do Mar”⁶². No mercado existente na Praça Norte, situado na fronteira entre o bairro da Encarnação e o dos Olivais Norte foi colocada uma escultura de bronze representando uma Varina.

Estas representações podem associar-se facilmente ao quotidiano dos mercados, dentro do quadro de relações que as obras de arte decorativa de encomenda oficial estabelecem com os edifícios em que se inserem. Contudo, pode argumentar-se que a “Varina” e até mesmo a mulher ajoelhada, não serão representações isentas de uma certa carga ideológica. Apesar de ainda serem comuns em Lisboa, as varinas tinham sido já apropriadas como símbolos da cidade, suas figuras típicas por excelência, aparecendo como tal em inúmeras manifestações de cultura popular.

⁶² De acordo com informações dadas pelo próprio autor em entrevista a publicar posteriormente



Mulher, de Larangeira Santos na entrada do Mercado de Encarnação Sul



Varina, obra de Larangeira Santos no mercado de Encarnação Norte

Assim, mais do que mera representação decorativa, a Varina era uma representação de um passado idealizado, que se queria intemporal, e era também uma afirmação de identidade, como se para as autoridades públicas que a escolheram a obra pudesse manter a tradição, altamente valorizada pelas autoridades, num contexto urbano que ameaçava perder as suas raízes e tornar-se demasiadamente “moderno”. A escultura garantia a sobrevivência desse passado e dessa tradição numa arquitectura que, a custo, se procurava actualizar segundo parâmetros internacionais. Dez anos depois, a 25 de Abril de 1974, a Revolução dos Cravos punha fim ao regime ditatorial e instaurava a Democracia. Vários anos passaram e os blocos de habitação finalizaram-se, ocuparam-se e os Olivais tornaram-se numa área residencial plenamente consolidada...

[3] - ARTE COMO MEMÓRIA DO LOCAL PRÉ-EXISTENTE

Em 1989 o Vereador do Pelouro da Cultura convidou um escultor para criar um monumento “que fosse alusivo às oliveiras que tanto caracterizaram os Olivais”⁶³.

O escultor convidado era Samuel Torres de Carvalho – Sam – que era também famoso cartoonista e que curiosamente ocupava um atelier municipal para artistas plásticos na Quinta do Contador-Mor, nas proximidades. No decurso do processo, Sam apresentou uma proposta de obra⁶⁴ que foi aceite pelo Presidente da Câmara e, poucos meses depois a obra “As Oliveiras” foi colocada em Olivais Sul, tendo sido inaugurada em 11 de Janeiro de 1990 pela municipalidade.



Monumento à Oliveira, obra de Sam, Olivais Sul. Fotografia actual

⁶³ Processo Interno da Divisão de Património Cultural da CML

⁶⁴ *Idem*

Este “monumento” apresenta um certo cunho humorístico, presente em toda a obra de Sam e em particular na sua estatuária pública⁶⁵. Trata-se de um contorno simplificado de uma oliveira, recortado em placas de aço corten. Estas placas dispõem-se perpendicularmente num jogo de planos em que se tira partido de efeitos de sombras e contrastes figura fundo.

Apesar do seu carácter humorístico e de ser um elemento eminentemente decorativo, a obra respondeu a uma vontade explícita de perpetuar a memória do lugar, reafirmando uma pré-existência, sendo, nesse sentido, um monumento que se consagrou ao próprio local. Um memorial sem nostalgia e que é antes um jogo irónico com o topónimo Olivais.

[4] - MONUMENTOS DE PEQUENA ESCALA – ARTE E TOPONÍMIA

Em 12 de Novembro de 1991, muito longe do bairro dos Olivais, em Timor Leste, ocorreu o Massacre de Santa Cruz em Díli, em que, num contexto de luta pacífica pela independência, uma manifestação serviu de pretexto para soldados indonésios assassinares mais de 250 civis timorenses. Pouco depois do acontecimento, a CML decidiu homenagear as vítimas seguindo uma das formas mais comuns de o fazer: a atribuição de um topónimo a elas relacionado na cidade⁶⁶. O facto de já existirem dois locais com nomes relacionados com Timor Leste em Lisboa – a Rua de Timor, nos Anjos e a Praça da Cidade de Díli, nos Olivais Sul – levou a que a Comissão Municipal de Toponímia sugerisse “a colocação de uma pequena placa evocativa do massacre” num daqueles locais⁶⁷. Apesar da distância a que se encontra do centro da cidade, escolheu-se a praça da Cidade de Díli para acolher essa homenagem e, exactamente um ano após o massacre, um pequeno memorial foi inaugurado no local⁶⁸.



Memorial às Vítimas do Massacre de Díli - Timor. Praça da Cidade de Díli - Olivais Sul
Fotografia actual



Este memorial consiste numa pequena lápide de pedra, embebida no chão e rodeada por um anel oval de calçada portuguesa⁶⁹. Na sua concepção, o autor (desconhecido) abandonou o estilo clássico da linguagem monumental, assim como a colocação tradicional da lápide na parede, inserindo-a no chão⁷⁰.

⁶⁵ Ver FRANÇA, José-Augusto, «Sam, o sujeito, o objecto, e o monumento», em Colóquio Artes, nº 52, Lisboa, Março de 1982, pp 5-13

⁶⁶ Em Assembleia Municipal de 12-12-1991

⁶⁷ Acta da Comissão Municipal de Toponímia 6/92, de 10-7-1992

⁶⁸ Acta da Comissão Municipal de Toponímia 9/92, de 4-12-1992; Público, 11-11-1992; Capital 12-11-1992

⁶⁹ Na lápide pode ler-se “Homenagem às vítimas do massacre de Díli – Timor; 12 de Novembro de 1991; Câmara Municipal de Lisboa, 12 de Novembro de 1992”

⁷⁰ Sobre novas formas de monumentalidade, ver MADERUELO, Javier, *La pérdida del pedestal*, Madrid, 1994

Implantada numa pequena praça num bairro de habitação social, espaço improvável para este tipo de homenagem, não fosse a preexistência toponímica, a meio caminho entre lápide e monumento, é um memorial tão discreto que ninguém – nem mesmo os timorenses residentes em Lisboa – sabem da sua existência, o que não deixa de ser irónico.

[5] - MONUMENTOS DE PEQUENA ESCALA – ARTE E MEMÓRIA DE ACONTECIMENTOS DO LOCAL

Na noite de 5 de Fevereiro de 1974 um importante acontecimento para o futuro de Portugal tomou lugar numa das vivendas existentes no bairro de Olivais Norte⁷¹. Tratava-se de uma reunião secreta, em que tomaram parte 26 membros de forças militares, pertencentes ao chamado Movimento dos Capitães. Como é sabido, este movimento insurgia-se contra o regime autoritário que vigorava em Portugal havia mais de 40 anos, e contra a Guerra Colonial iniciada em 1961, conseguindo derrubar a ditadura onze semanas mais tarde.

Nesta reunião os membros das forças militares discutiram pela primeira vez o seu programa político, pelo que é considerado um importante passo no estabelecimento da democracia em Portugal. Pouco antes de se cumprir o 25º aniversário da Revolução, a “Associação 25 de Abril” sugeriu à municipalidade lisboeta a colocação de uma placa evocativa em frente à casa onde a reunião teve lugar⁷². A CML concordou e nomeou um escultor – Francisco Simões – para conceber “com liberdade artística” uma obra para comemorar a importância daquela reunião clandestina⁷³. O escultor criou uma placa que se apresenta como um pequeno memorial e que está embebida na vedação de buxo que rodeia o jardim da casa. Trata-se de uma lápide vertical, de pedra, onde estão incisos alguns desenhos coloridos a preto, verde e vermelho.

Nela estão representados dos capitães, um cravo vermelho e o símbolo do MFA, além do texto, que se remata com a representação de uma pomba. Está assinada e datada⁷⁴.

Contrariamente ao memorial do massacre de Díli, esta obra apresenta uma relação directa com o espaço em que está inserida – onde o evento celebrado de facto aconteceu – embora, e tal como a obra anteriormente referida, apresente uma escala reduzida e pouca visibilidade. Ironicamente, está situada numa rua cujo nome é o de um herói da guerra colonial⁷⁵, e foi mal recebida por alguns habitantes da rua, simpatizantes do regime autoritário⁷⁶.

⁷¹ Na residência do Coronel de Administração Militar Marcelino Marques.

⁷² Esta proposta engloba-se num programa amplo de comemoração das mais importantes reuniões conspirativas do Movimento dos Capitães a celebrar em 1999 – 25º aniversário da revolução, tal como refere O Referencial, nº53 Outubro/Dezembro de 1998

⁷³ Processo Interno da Divisão de Património Cultural da CML

⁷⁴ 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”.

⁷⁵ Sargento José Paulo dos Santos, Edital de 26-11-1964

⁷⁶ “...nem todos os moradores da Rua Sargento José Paulo dos Santos se manifestaram de acordo com a colocação da placa na referida artéria, devendo-se os seus protestos a razões de discordância política. Alguns deles são militares ligados ao antigo regime”, em Jornal de Notícias, 6-12-1999



Memorial ao Movimento dos Capitães. Autor: Francisco Simões. Olivain Nente
Fotografia dehuaf



Memorial ao Movimento dos Capitães - Poimenor. Autor: Francisco Simões. Olivais Norte
Fotografia actual

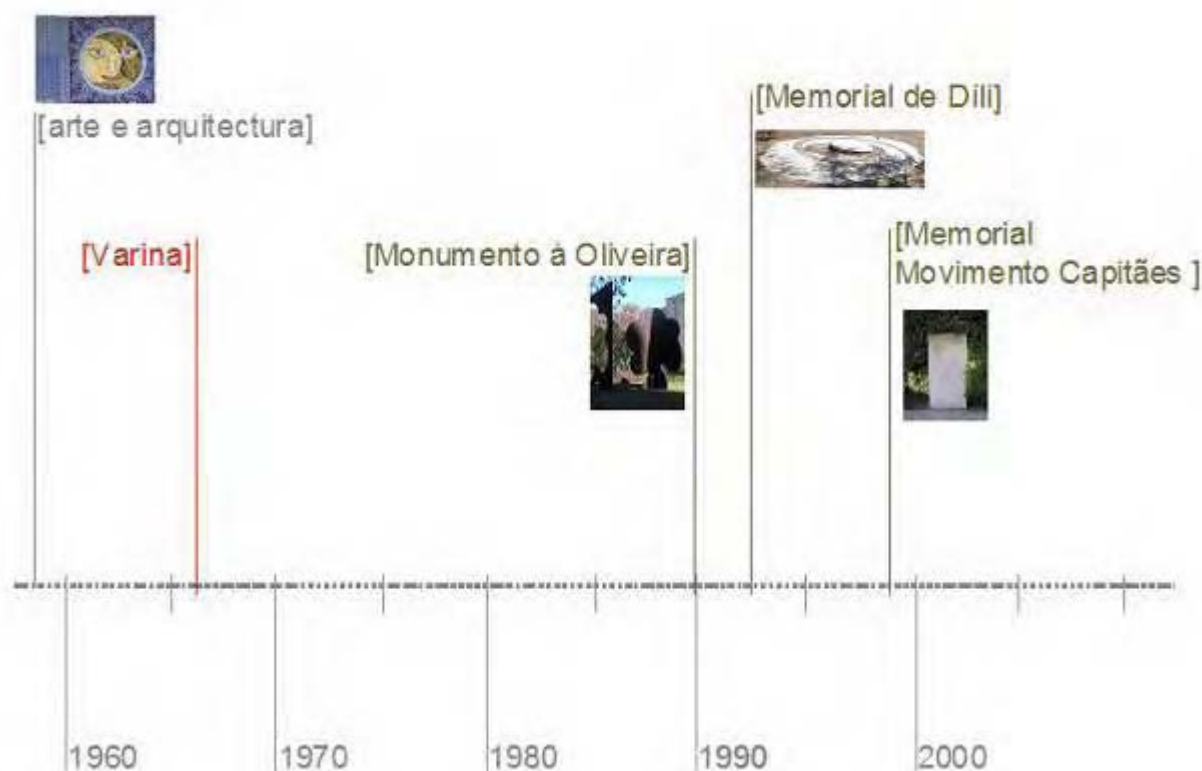
RESUMINDO E CONCLUINDO

Nos Olivais Norte e Sul, bairros concebidos como utopias modernas dentro dos apertados limites que o regime impunha, os espaços públicos foram verdadeiramente concebidos para o usufruto do colectivo de cidadãos, providos de variadas infra-estruturas para crianças e adultos, espaços pensados para recreio e permanência.

Neles, pela primeira vez em projectos de habitação social, os artistas puderam intervir em variados projectos de arquitectura e “design urbano” desde o início. A arte foi considerada como uma forma de melhorar a vida na cidade e concebida como um meio de reforçar identidade do lugar e a memória dos espaços. Abstractas ou figurativas, as obras de arte concebidas para os Olivais são sempre ausentes de monumentalidade, e estão miscigenadas no próprio espaço vivencial. Um exemplo a reter é o projecto de edifícios em banda [1], em que os blocos de arrecadações com painéis artísticos configuram espaços de transição que se destinam ao uso colectivo dos moradores, mas que são simultaneamente espaços públicos.

Com o passar do tempo o município lisboeta foi povoando os espaços públicos dos Olivais com memoriais, intervenções artísticas que se destinam a rememorar acontecimentos de alguma forma relacionados com a vida do bairro.

Como se sabe, os memoriais operam marcas no território, conectando diferentes espaços e diferentes tempos com o lugar onde se encontram, e cumprindo uma função simbólica. Ao longo do tempo os memoriais existentes no bairro dos Olivais foram mudando quanto à escala, tema ou objecto de celebração e linguagem artística.



Enquanto que, durante a ditadura e ainda contemporaneamente à construção dos bairros, a arte oficial se prendia com os modelos clássicos da estatuária - mesmo se o tratamento formal era já depurado e “moderno”, como no caso da “Varina” [2] - os memoriais inaugurados já num contexto democrático não têm pedestais. O memorial da oliveira [3] é um exemplo de arte urbana, uma grande escultura em aço corten, directamente assente no chão e implantada numa área verde.

Os outros memoriais de menor dimensão [4] [5] assumem a forma de lápides embebidas no pavimento ou na vedação de buxo, testemunhando o abandono da escala monumental e da grande visibilidade.

As várias obras apresentam, por outro lado, diversos objectos de comemoração e diferentes relações entre espaço e tempo, servindo diferentes formas de inculcação ideológica.

Se, durante a ditadura o objecto da comemoração era o tipo social idealizado e símbolo da identidade lisboeta [2], os memoriais da democracia [3] [4] [5] apresentam relações directas com o espaço que ocupam, ou com acontecimentos recentes.

O monumento às oliveiras [3] apela de uma forma irónica para o passado local. Os outros monumentos reflectem a história portuguesa das últimas décadas, a conquista da democracia e a descolonização.

Embora o memorial de Díli [4] se reporte a um acontecimento ocorrido longe dos Olivais, está a este espaço ligado pelo topónimo do local. Os topónimos constituem assim uma importante dimensão simbólica da cidade, e este caso testemunha como uma denominação toponímica pode ser responsável, ainda que de uma maneira um pouco forçada, pela colocação de um monumento num determinado lugar.

O memorial do Movimento dos Capitães [5] responde a uma vontade de comemorar e tornar visível um acontecimento local que decorreu na clandestinidade. Estes dois memoriais têm uma escala humana reflectem um compromisso cívico, uma vontade de perpetuar na memória dos cidadãos determinados eventos que marcam a história recente.

O breve percurso que traçámos na observação das várias obras de arte colocadas nos espaços públicos dos Olivais revelou, como se referiu, uma aproximação ao conceito de monumento, no

sentido em que essas obras reflectem uma necessidade de manter viva a memória de acontecimentos ocorridos no local ou a ele conectados pelo elo simbólico da toponímia.

A colocação de memoriais acabou paradoxalmente por acontecer nesta área de concepção moderna, inicialmente tão refractária às modalidades tradicionais da escultura, e que tinha dado à arte o papel de se integrar, de se misturar nos espaços habitados para melhorar a cidade que, então, se construía para o futuro.

BIBLIOGRAFIA

Actas da Comissão de Toponímia da CML

ALMEIDA, Leopoldo C., «Olivais Norte - Nota Crítica», em Revista Arquitectura, nº 81, Lisboa, Março de 1964

ANDRADE MARQUES, Inês, «Intervenções artísticas em espaços periféricos - Percursos no tempo e nos espaços dos bairros de casas económicas da cidade de Lisboa», em On the W@terfront (revista electrónica), nº 7, Setembro de 2005, pp 78-90

ANDRÉ, Paula, «Mobiliário urbano em Olivais-Sul: do desenho às realizações»; em Arte Teoria – Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, nº 5, Lisboa, 2004

Boletim do GTH, Vol. 1, nº1,2 Julho/Agosto e Setembro/Outubro de 1964

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

FRANÇA, José-Augusto, «Sam, o sujeito, o objecto, e o monumento», em Colóquio Artes, nº 52, Lisboa, Março de 1982, pp 5-13

Intervenção de Artistas Plásticos na obra do Atelier Nuno Teotónio Pereira – Catálogo da Exposição, 2004

L'Habitation Economique à Lisbonne, CML

MADERUELO, Javier, *La pérdida del pedestal*, Cuadernos el Círculo, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994

«Memória Descritiva do Estudo Base dos Olivais de 1955», em Arquitectura nº 81, Março de 1964

1º Congresso Nacional de Arquitectura 1948 – Relatório da Comissão Executiva; Teses; Conclusões e Votos do Congresso

Processo Interno da Divisão de Património Cultural da CML

«Colaboração entre artistas plásticos», em Revista Arquitectura, nº 92, Março-Abril de 1966, pp 49-62

TORRES, Helena, Catarina Portas, Adriana Freire, *Olivais, Retrato de um Bairro*, Lisboa, 1995

TOSTÕES, Ana (org. por); *Atelier Nuno Teotónio Pereira, Arquitectura e Cidadania*, Quimera – Catálogo da exposição que teve lugar no CCB 26-6 a 31-10-2004

TOSTÕES, Ana, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, Publicações FAUP, Porto, 1997

LEGISLAÇÃO

Decreto-lei nº 23052 - Decreto-lei nº 42454

PERIÓDICOS

Diário de Notícias de 21/12/1963- Público, 11-11-1992 - Capital 12-11-1992 - O Referencial, nº53 Outubro/Dezembro de 1998 - Jornal de Notícias, 6-12-1999

ARQUIVOS

ARQUIVO MUNICIPAL DO ARCO DO CEGO - ARQUIVO FOTOGRÁFICO MUNICIPAL - BIBLIOTECA DE ARTE DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN - BIBLIOTECA NACIONAL - GABINETE DE ESTUDOS OLISIPONENSES - DIVISÃO DE PATRIMÓNIO CULTURAL DA CML - HEMEROTECA MUNICIPAL DE LISBOA