

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



ZONA V (DE VAGO)

Teresa Palma Rodrigues

Orientador(es): Professora Catedrática Isabel Maria Sabino Correia
Professor Emérito Jorge Manuel Barbosa Gaspar

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor
em Belas-Artes, na especialidade de Pintura

2017

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



ZONA V (DE VAGO)

Teresa Palma Rodrigues

Orientador(es): Professora Catedrática Isabel Maria Sabino Correia
Professor Emérito Jorge Manuel Barbosa Gaspar

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na especialidade de Pintura.

Júri:

Presidente: Doutor Carlos Vidal Tenes Oliveira Caseiro, Professor Auxiliar e Membro do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, nomeado por Despacho do Senhor Vice-Reitor, datado de 30 de março de 2017, no uso de competências delegadas.

Vogais:

Doutora Teresa Isabel Matos Pereira, Professora Adjunta da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa (1º arguente);

Doutor António Pedro Cabral dos Santos, Professor Auxiliar Convidado da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve (2º arguente);

Doutora Margarida Penetra Prieto, Professora Auxiliar da Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias;

Doutor João Paulo Gomes de Araújo Queiroz, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;

Doutora Isabel Maria Sabino Correia, Professora Catedrática da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (orientadora).

Instituição Financiadora
Fundação para a Ciência e Tecnologia

2017

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Teresa Palma Rodrigues, declaro que a tese de doutoramento intitulada “Zona V (de Vago)”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa,

RESUMO

Este projeto de investigação artística e teórica tem como ponto de partida um segmento de território na freguesia de Marvila, mais concretamente no chamado bairro de Chelas. Trata-se de um terreno com aspeto abandonado e devoluto, que se encontra em reserva há mais de 50 anos para a construção de infraestruturas.

Para os seus 22.887.00 m² está prevista a construção de um estabelecimento de ensino superior afeto ao Parque Hospitalar Oriental de Lisboa.

Entendendo o bairro onde se vive e a paisagem circundante como agentes ativos na construção da identidade coletiva de uma comunidade, esta investigação coloca a hipótese desta área expectante, um terreno vago (cristalizado no tempo e em descontinuidade com o tecido urbano envolvente), ter também, apesar desta sua condição, um papel importante na estruturação da identidade dos indivíduos que habitam em seu redor.

Dada a sua presença física e o seu impacto na paisagem urbana, uma vez que se trata de um pedaço de verde, não ajardinado que conserva algumas características do passado rural de Marvila, coloca-se a possibilidade de este terreno ter uma importância significativa para uma parte da população.

Assim, parte-se do pressuposto de que as Artes Visuais se podem constituir como um contributo fundamental para o reconhecimento, revitalização e valorização deste lugar, através de um trabalho que articula diferentes ações de carácter prático e teórico, com vista a uma reflexão acerca da paisagem e da geografia de Marvila e dos seus bairros.

Se este vazio contém em si o desenvolvimento e o crescimento da cidade em potência, suspeitamos que também pode estimular determinados sentimentos na população. Nele pode estar o sonho, a angústia, o prazer, a melancolia, a nostalgia, ou tantos outros sentimentos que uma paisagem pode provocar no ser humano. A sua observação e interpretação através da arte poderá trazer novas premissas ao debate sobre a importância dos vazios urbanos, como campos abertos para a imaginação e como potenciadores da criação de um tecido intersubjetivo de expectativas e desejos na comunidade.

Palavras-Chave:

Identidade; Lugar; Paisagem; Pintura; *Terrain Vague*

ABSTRACT

This theoretical and practical investigation project on art has, as a starting point, a segment of territory in a place popularly known as Chelas, in Marvila, Lisbon. It is a piece of land, with an abandoned appearance, which has been in reserve for more than 50 years for the construction of an important infrastructure. There are plans for the future of its 22,887.00 m²: the construction of a higher education institution, attached to the new Oriental Lisbon Hospital.

In this work, the place and the landscape are understood as active agents in the construction of group and self identity, also named as “place identity”. This research observes how can an expectant area be useful to “place identity” formation and aims to comprehend what can be the role of a “terrain vague” (crystallized and without a real relation with the urban surrounds) in the structure of the identity of people who lives around that terrain?

Thus, this work understands that Visual Arts can constitute a fundamental contribution to the recognition, revitalization and valorization of this place, through a work that articulates different practical and theoretical actions in order reflect on the landscape and the geography of Marvila and its sites.

If this empty space has great potential for social and economic development and growth of the city, we suspect that it can also potentiate certain feelings and desires in the population. This kind of place can generate dreams, anguish, pleasure, melancholy, nostalgia and many other feelings that, sometimes, a landscape can provoke in human being. The observation and the interpretation of this place through the work of art (paintings, videos, drawings, or photographs) can bring the new premises to the debate on the importance of urban voids, as open fields to the imagination and as enablers of the creation of an intersubjective net of expectations and desires in the community.

Keywords:

Identity; Landscape; Place; Painting; *Terrain Vague*

AGRADECIMENTOS

Ao concluir esta investigação, gostaria de deixar expresso o meu agradecimento a todos aqueles que, com o seu contributo, a tornaram possível.

À Professora Isabel Sabino, minha Orientadora, pelo voto de confiança e o incansável apoio e dedicação. Ao Professor Jorge Gaspar, meu Co-Orientador, pelo rigor, pela disponibilidade, pela descoberta de novos caminhos.

À Fundação para a Ciência e Tecnologia, pelo financiamento deste trabalho.

Ao Grupo Comunitário do Bairro da Flamenga, a todas as entidades parceiras e seus representantes. A Nara Miranda e a Sara Rodrigues.

Ao Arquiteto João da Veiga Gomes, ao Professor Manuel Botelho, a José Mário Brandão, a Margarida Penetra Prieto, a Gonçalo Crisóstomo, a Deolinda Folgado, a Sarah Correia, a Madalena Bettencourt da Câmara.

Aos horticultores clandestinos de Marvila.

Uma palavra final de agradecimento à minha família que constitui, para mim, um suporte inestimável.

Índice

INTRODUÇÃO.....	7
VAGO	15
Passagem por Marvila	27
Os Conventos e as Quintas	28
Chelas (ou O Comboio que Anda Para Trás)	39
De onde provém o nome “Chelas”?	39
As Areias do Vale De Chelas	44
Chelas: coordenadas incertas	48
Os habitantes de Chelas	51
Chelas – lentidão e abrandamento.....	52
Dimensões identitárias na geografia de Marvila	59
Identidade Cultural	59
Tradições e outras manifestações.....	61
O Círio de Chelas	61
Procissão dos Coentros.....	63
Quinta feira de Espiga	65
Gastronomia	66
Coletividades: cultura, desporto e recreio	67
Marchas de Marvila.....	69
A Freguesia e a Cultura	72
A identidade de bairro em Chelas	75
Sam The Kid	80
A Representação de um Território	83
Marquesa de Alorna	87
A paisagem de Chelas na poesia de <i>Alcipe</i>	91
Em busca de uma identidade operária (quase) perdida.....	99
Os têxteis	103
Os cereais	107
O vinho	108
O tabaco.....	109
O sabão	111

A borracha	112
Os fósforos	114
Tijolo e vidro	114
A cortiça	115
A pólvora e o material de guerra	116
Salitre, Gás e outras indústrias	118
A indústria e a Lisboa Oriental do século XX	121
Identidade operária, habitação e lutas sociais	127
Relações de vizinhança	127
Lutas sociais	130
Razões para o desvanecimento da identidade operária	133
Fábrica Bruno Janz	136
Promessas de Futuro – Utopias e Expectativas	139
Os Paços de Xabregas e o Parque	140
Projeto de Oscar Niemeyer para a Fundação Luso-brasileira	144
A Terceira Travessia do Tejo e o TGV	147
Hospital de Lisboa Oriental (ou O antigo «novo Hospital de Todos-os-Santos»)	150
ZONA V	155
#1 - <i>09.10.12</i>	173
#2 - <i>31.10.13</i>	189
#3 - <i>Cadernos de campo</i>	192
#4 - <i>Seguindo a espera de um vazio</i>	204
#5 - <i>Herbário da Zona V</i>	211
#6 - <i>Mapa de uma paisagem comestível</i>	217
#7 - <i>Campo de Contempl(ação)</i>	221
#8 - <i>Estátua ou Cavalinho</i>	223
#9 - <i>Falsas Ruínas</i>	246
#10 - <i>Placas ou Brasões</i>	255
#11 - <i>Vista da Janela</i>	261

CONCLUSÃO.....	269
BIBLIOGRAFIA.....	281
APÊNDICE A	297
APÊNDICE B.....	303
APÊNDICE C.....	305

Introdução

Que imagem virá de imediato à memória de cada um de nós, se nos pedirem para fecharmos os olhos e imaginarmos uma paisagem que bem conheçamos?

Que imagem será essa? Será a paisagem que se via da janela da casa da nossa infância, ou a de um local onde passámos férias?

É possível que o afeto determine de imediato, sem qualquer hesitação, a imagem do nosso cenário paisagístico de eleição. Ou, pelo contrário, talvez tenhamos que percorrer primeiro as nossas memórias para decidirmos por qual optar, como quem folheia um calendário com deleitosas paisagens em diferentes estações do ano, cenários com casas rústicas e montanhas cobertas de neve nos meses de inverno (à semelhança daquelas que aparecem nas caixas de lápis de cor da marca suíça *Caran d'Ache*), ou cenas primaveris ou estivais como as das pinturas impressionistas que vêm reproduzidas nas tampas de caixas de bombons, ou em *puzzles* de 5000 peças.

Uma vez escolhida a paisagem a visualizar na nossa mente, a imagem que dela se produz será enriquecida, poder-se-ia dizer até valorizada, pelas recordações a ela associadas. E talvez, como num filme, envoltos por um contorno esbatido, nos surjam *flashes* nítidos de variações de luz, de cores, cheiros, sons, texturas, temperaturas, sensações de conforto, entusiasmo, nostalgia...

E se, em vez disso, nos for pedido para pensarmos não numa paisagem específica, mas em “paisagem” em sentido lato? Provavelmente, sem que tomemos total consciência dos caminhos rapidamente percorridos pelo nosso pensamento, acontecerá exatamente o mesmo e o nosso raciocínio seguirá um percurso semelhante, vasculhará não só as paisagens da nossa memória e da nossa história pessoal, mas muitas outras da nossa história e memória coletiva.

“Paisagem” é um conceito dinâmico e qualquer definição de “paisagem”, dada quer pela Arte, pela Geografia, pela Filosofia ou pela Arquitetura, apresentar-se-á incompleta perante a multiplicidade de sentidos, significados, enquadramentos, imagens, sentimentos e emoções que esta palavra produziu ao longo dos tempos e produz, hoje, em cada um de nós.

Se me pedissem, agora, para pensar numa paisagem, saberia qual escolher. Fecharia os olhos como quem abre uma janela e ela, a paisagem, apareceria, como a vejo todos os dias.

A presente investigação de caráter teórico e prático, nasce, justamente, da observação dessa mesma paisagem – uma porção de território situado numa área designada vulgarmente por Chelas, na Freguesia de Marvila, em Lisboa. E é essa paisagem, ou antes, uma interpretação dessa paisagem, que aqui se pretende dar a ver.

A minha observação dessa paisagem começou por ser feita a partir de dois pontos de vista diferentes (distando entre si pouco mais de um quilómetro): a janela de casa e a janela do ateliê. Este duplo posicionamento configura dois olhares distintos, porém, complementares e indissociáveis: o olhar enquanto artista e o olhar enquanto habitante de Chelas.

As janelas estão viradas uma para a outra; do ateliê vê-se a casa, de casa vê-se o ateliê. No cruzamento das trajetórias desses dois lances de vista e na intersecção da porção de território que ambos alcançam, situa-se um terreno com aspeto abandonado, parado no tempo.

Em seu redor, a cidade transformou-se e evoluiu sem que, aparentemente, este espaço a tivesse acompanhado.

E, como premissa de qualquer investigação, o espanto, o assombro pela presença deste intrigante terreno, uma porção de *verde* (vista tanto de casa como do ateliê), dá origem à especulação, à vontade de querer saber mais e de querer conhecê-lo.

Trata-se, então, de uma área expectante, um vazio urbano com vegetação e sinais de uso informal que constitui uma zona de reserva territorial para a construção de uma infraestrutura - o novo Parque Hospitalar Oriental de Lisboa.

O terreno não tem uma designação oficial, assim, neste trabalho, é-lhe concedido um nome fictício: **Zona V**.

Deste modo, o título desta investigação, **Zona V (de Vago)**, remete para o terreno em si e para uma possível interpretação do que ele representa.

A designação **Zona V** recupera, do bairro de Chelas, a antiga denominação geográfica por zonas, às quais eram atribuídas letras para as identificar.

A forma da letra **V** tem a particularidade de se dividir em duas partes. A estrutura deste trabalho também se apresenta sob uma ideia de duplicidade e “desdobramento”

(como uma folha de papel dobrada ao meio que se abre em duas páginas, lado a lado, uma à esquerda, outra à direita), dividindo-se em dois capítulos: *Vago* e *Zona V*.

O primeiro capítulo, designado *Vago*, é constituído pelas pesquisas teóricas que o terreno suscitou. Inicia-se como uma espécie de passeio por Marvila, pelo entorno do terreno. Este passeio é feito com tempo e pelo tempo; isto é, com vagar para “vaguear” pela sua história, cultura, identidade, conhecendo as suas gentes, os seus bairros (sobretudo Chelas), indivíduos que a habitam, ou habitaram, e que sentem, ou sentiram, a sua paisagem (dando dois exemplos específicos de artistas que, das suas janelas, tal como eu, observam a paisagem deste território e a refletem na sua obra – Marquesa de Alorna e Sam The Kid).

Este capítulo pretende enquadrar o terreno, situá-lo dentro de uma paisagem plena de referências sociais e culturais, da qual eu apenas tinha, no início desta investigação (suspeito que assim seja em qualquer trabalho de pesquisa), uma vaga ideia; ideia essa que foi conduzida pelo *querer saber mais* sobre este território.

A escolha do termo *vago* provém da ambiguidade de sentido que a palavra potencia. Dois vocábulos distintos, duas palavras homófonas e homógrafas, com diferentes origens etimológicas, constituem-se como *vago*.

Numa primeira aceção, a palavra *vago* (1), do latim *vacūu* (“vazio”), é um adjetivo que designa: vazio, deserto, não preenchido, livre, disponível. Na sua relação mais específica com o *lugar*, representa: não ocupado, sem moradores ou inquilinos (desabitado) e onde não há edificações ou culturas (exemplo: *terreno vago*).

No segundo sentido, *vago* (2), do latim *vagus* (“errante”), apresenta-se primeiramente como um adjetivo que caracteriza o que é indeterminado, indefinido, que deixa muito a supor, incerto, não fixo, que não tem suficiente precisão, que está disseminado ou espalhado por vários sítios ou lugares, que é errante, errático, vagabundo, versátil, volúvel e confuso. Como substantivo, representa aquilo que é indeterminado, ou que não está definido com clareza.

Neste trabalho, quando aplicado em relação ao terreno em estudo, o termo *vago* pressupõe esse duplo sentido; isto é, ele adjectiva o terreno, não o assumindo meramente como vazio, mas entendendo-o como disponível, sem preenchimento formal e sem ocupação ou edificação. Por outro lado, o termo caracteriza também este segmento de território como um espaço difícil de definir, de descrever e precisar (essencialmente por

via dessa não edificação e não preenchimento urbanístico, dado que não facilita a sua nomeação e a sua distinção de outros terrenos circundantes igualmente desocupados).

Esta ideia baseia-se no conceito de *terrain vague*, que surge em meados dos anos 90, pela voz de Ignasi de Solà-Morales (2002).

Assim sendo, o capítulo *Vago* debruça-se sobre o entorno do terreno, a sua vizinhança e as transformações a que o terreno assistiu.

No segundo capítulo, intitulado *Zona V*, é apresentada a vertente prática deste trabalho.

Onze projetos¹ são dados a ver: *09.10.12*; *31.10.13*; *Cadernos de campo*; *Seguindo a espera de um vazio*; *Herbário da Zona V*; *Mapa de uma paisagem comestível*; *Campo de Contemplação*; *Estátua ou Cavalinho*; *Falsas Ruínas*; *Placas ou Brasões* e *Vista da Janela*.

Uma parte desses projetos é da ordem do registo mais objetivo, outra parte possui um cariz mais ficcional e subjetivo; contudo, surgem ambas de uma predisposição essencialmente poética.

Antes de revelar os projetos, faço uma espécie de apresentação do terreno, a que chamo *Primeiras Impressões*, à qual se segue um breve cenário, ou quadro, de referências artísticas que permite perceber o meu imaginário, no que diz respeito a exemplos de projetos que atuam sobre as questões do *lugar*.

O facto de este capítulo, *Zona V*, surgir após o anterior, não significa que a as construções plásticas e visuais tenham sido realizadas depois das investigações teóricas, ou sejam uma ilustração das mesmas. Muito pelo contrário, por vezes, é o próprio *fazer* que define a procura de segundas fontes.

Ao longo do texto, surgem alguns momentos, uma espécie de interlúdios, nos quais aparece um diário. São notas de um laboratório móvel e urbano, pensamentos escritos num pequeno caderno que me acompanhou durante todo o tempo da investigação. É um apontamento indiscreto, no qual permito que me observem.

¹ Existe um décimo segundo projeto, na forma de evento, idealizado por mim, intitulado *Feira da Lavra*, que tem vindo a ser desenvolvido no âmbito da minha participação no Grupo Comunitário da Flamengo, do qual faço parte, e que, pela sua natureza mais próxima das “práticas sociais” (Rosler, 2011), optei por não incluir, embora mencione na Conclusão deste trabalho. Essa opção deve-se ao facto de considerar que, ao assumir esse projeto comunitário como um projeto artístico, estaria a encetar linhas de pesquisa que ultrapassariam o contexto desta investigação.

Lembro a ideia de V como folha desdobrada, ao fechar-se, as suas duas metades tocam-se e estão de frente uma para a outra, como as minhas duas janelas.

Na linha da dobra, esse fino espaço em branco que magicamente se ilumina quando a folha se desdobra, surge o terreno.

Pelo seu potencial de crescimento da cidade, mas, sobretudo, pela forma como estes vazios urbanos se apresentam ao artista, como campos abertos à imaginação e ao sonho, e no modo como sugerem um tecido intersubjetivo de expectativas e desejos na população local, equaciono duas questões que funcionam como fios condutores para as minhas pesquisas teóricas e práticas:

Que papel terá este terreno vazio, parado no tempo e em descontinuidade com o tecido urbano, na estruturação da identidade individual e coletiva da população local?

Qual o possível contributo da arte, através da documentação, representação e componente ficcional, para a compreensão, revitalização e valorização deste lugar?

Através da articulação dos dois corpos de trabalho, teórico e plástico, esta investigação pretende: a) contribuir para a reflexão acerca da relação simbiótica entre o indivíduo e o espaço envolvente; b) aprofundar o estudo em torno da importância do *lugar* e do sentimento de pertença para a preservação do património cultural e para construção identitária de uma comunidade residente em espaço urbano; c) trazer novas perspetivas ao debate sobre a importância dos vazios urbanos; d) perceber que significado tem para a comunidade, a sua relevância explícita ou implícita; e) explorar o potencial documental, evocativo e ficcional de um conjunto de pinturas e obras pictóricas sob mediação da técnica fotográfica, em articulação com o estudo teórico; f) divulgar algumas dessas pesquisas e ações artísticas junto da população visando promover a reflexão participativa sobre o *lugar*, fundamentais para um maior conhecimento e consciência de diferentes possibilidades de estima e valorização de locais como este.

Assim, em termos metodológicos, a vertente prática desta investigação baseia-se em vários procedimentos: a observação e registo (das atividades que têm lugar no terreno); o trabalho de campo; a contínua pesquisa de fontes históricas e bibliográficas em articulação com a componente pictórica; a observação participada (no envolvimento com a população através da atividade com o Grupo Comunitário do Bairro da Flamenga²)

² As informações sobre o Grupo Comunitário do Bairro da Flamenga encontram-se no APÊNDICE C.

e a realização de duas exposições individuais onde o trabalho é visto, não só pela população local, mas também pelo público em geral, dando a conhecer a investigação, os seus resultados plásticos, e o terreno em si.

Assumindo o *lugar* como elemento que contribui para a formação da identidade - a chamada “*place-identity*”, uma questão que foi amplamente estudada por Proshansky, Fabian e Kaminoff (1983) - este trabalho apoia-se em autores que vêm, sobretudo, da Geografia Humana, em particular em Yi-Fu Tuan (1979; 2001; 2007), propondo, contudo, dar resposta às questões levantadas através dos meios específicos da Pintura.

Esse apoio da Geografia revela-se de grande importância na compreensão de conceitos, tais como: *lugar e identidade* e na definição do termo *paisagem* (cruzando a conceção geográfica com a da História da Arte e a da Pintura). É também fundamental na sua caracterização morfológica; no entendimento da importância da ação humana na modelação da superfície terrestre, compreendendo o espaço como algo plástico e estabelecendo paralelismos com a ação do artista; e na compreensão do modo como os lugares podem ser fatores importantes na construção da identidade individual e coletiva.

A transformação da paisagem pela ação humana é justamente uma das áreas de estudo da Geografia. Como ciência de síntese, a Geografia não é meramente uma ciência da paisagem e daquilo que é visível. Envolve o seu estudo morfológico e fisiológico: a observação dos fenómenos climatéricos, das alterações de luz, cor e temperatura (tantas vezes expressos pela Pintura, através do seu modo próprio de os interpretar e representar); mas também o estudo das relações entre o homem e o meio, a natureza e os animais e a dinâmica das relações sociais, culturais e económicas do indivíduo, no que diz respeito aos territórios por ele ocupados.

Por coincidência (ou não), o projeto de investigação surgiu, como já disse, num olhar cruzado sobre um terreno vago, um olhar alojado, à partida, em duas janelas.

Indiscretas, como que a predispor-me à imaginação de um mistério por resolver, elas prefiguram também os dois tipos de indagação presente ao longo de todo este registo. Uma de ordem mais racional, que obedece a metodologias de convenções mais ou menos estabilizadas (as janelas dos geógrafos, seres plenos de curiosidade pelo mundo) e outra de cariz diverso, mais avessa a normas fixas, geradora de dinâmicas abertas de índole poética (as janelas dos artistas, não menos curiosos do que os geógrafos).

Com ambos, procurei juntar indícios e, quiçá, contribuir para a construção de um corpo que ocupe o lugar do enigma.

Vejamos então se este terreno poderá ter um papel importante na construção da identidade de quem com ele convive todos os dias, sabendo de antemão que a identidade, individual ou coletiva, é uma construção simbólica, um conceito dinâmico e evolutivo em permanente atualização, existente numa multiplicidade caleidoscópica de vertentes (identidade geográfica, identidade cultural, identidade de bairro, identidade operária, etc.) - vertentes essas que por vezes se interligam e fundem umas nas outras, fazendo com que os contornos do conceito geral se esbatam.

VAGO

(...) *l'apparition de la fenêtre, cette veduta intérieure au tableau, mais qui l'ouvre sur l'extérieur. Cette trouvaille est, tout simplement, l'invention du paysage occidental. La fenêtre est en effet ce cadre qui, l'isolant, l'enchâssant dans le tableau, institue le pays en paysage.* (Roger, 1997, p. 73)

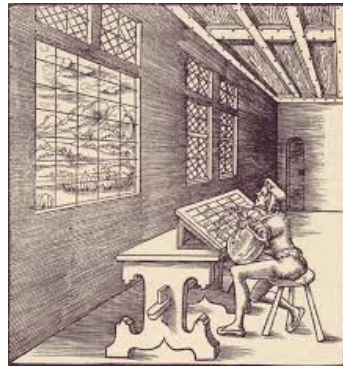


Figura 1. Johann II von Pfalz-Simmeren, 1531, *How to Make Landscapes through a Window*, gravura.

O termo Paisagem, que dá nome a um conceito fundamental da Geografia, surgiu no campo da Pintura ocidental ainda no século XV. Foi nessa altura que ascendeu à categoria de género, deixando de existir apenas como mero cenário (pese embora a grandiosidade de muitos dos exemplos) onde decorriam as ações das personagens.

É evidente que as paisagens de Albrecht Dürer, Joachim Patinir, ou os esboços de Leonardo Da Vinci vieram arrancar definitivamente a paisagem do “pano de fundo”; porém, não se pode dissociar o nascimento deste género da invenção da perspetiva, nem podemos esquecer os séculos e séculos de pintura paisagista chinesa (Berque, 1994) que o antecederam, nem os escritores gregos e latinos (Homero; Platão; Virgílio; Plínio, o Velho ou Plínio, o Novo) que tão eloquentemente a souberam descrever (Périgord e Donadieu, 2012).

Vários autores afirmam que a palavra *Landschap* (termo flamengo equivalente a “paisagem”) foi utilizada pela primeira vez em 1493, mais precisamente por Jean Molinet, ao referir-se à representação pictórica de uma região (Roger, 1997, Salgueiro, 2001; Alves, 2001).

O termo em português deriva do francês *paysage* que encontra em “*pagus*” (do Latim) a sua raiz etimológica.

A palavra “paisagem” é um substantivo que deriva, por meio do sufixo “-agem”, de um outro substantivo, a palavra *país*. O sufixo “-agem” é habitualmente usado para

expressar duas ideias: a ideia de coletivo (formando substantivos que derivam de outros substantivos, tal como acontece com: plumagem, folhagem ou ramagem) e a ideia de ação, ou estado resultante de uma ação (dando geralmente origem a substantivos que derivam de verbos, como por exemplo: aprendizagem, abordagem ou viagem). A aceção coletiva desta palavra, correspondente a “conjunto de países”, foi grafada em língua portuguesa em 1556 (Gonçalves, 2009, p. 207). Esta noção pode aproximar-se da ideia de uma visão de conjunto das características morfológicas de um país ou região.

Num segundo sentido, se se aplicasse à ideia de ação, ou estado resultante da mesma, ela só poderia derivar do inexistente verbo “paizar” (tornar país) que, obviamente, não existe; porém, a ideia de transformar a terra, adequar determinado território à função de habitar, conquistando-o, dominando-o, modelando-o, está presente desde que o Homem se fixou e deixou de ser nómada. “Paisagem” tem implícitas as ideias de pausa, de fixação, enraizamento, modelação, ação do Homem sobre a Terra, transformação de um território em país.

No século XV, os Descobrimentos permitiram a descoberta de novas “paisagens”, novas visões do mundo e diferentes modos de o habitar. Parece que quando o homem do Ocidente partiu à conquista e à descoberta de novos mundos, o valor daquilo que era visto da sua própria janela que se evidenciou.

Alain Roger (1997) refere a importância dessa janela, a tal “janela aberta para o mundo” de Alberti³, na perceção estética (“artificializada”) da paisagem, que aponta ser uma invenção dos homens “cidadinos” (habitantes em meio urbano). E os artistas são os primeiros a esclarecer acerca dos métodos e dispositivos óticos (perspetógrafos, portinholas, etc.) usados para o desenho da perspetiva e da paisagem, revelando a importância do vidro como ecrã, no qual a imagem se projetava de forma bidimensional sendo possível desenhar os contornos dos objetos que a compunham. Lembremo-nos da gravura *How to Make Landscapes through a Window*, de Johann II von Pfalz-Simmeren (1531) (Figura 1).

François-Pierre Tourneux (1995) chama a atenção para o facto da palavra “paisagem” ter três aceções diferentes: paisagem como género da Pintura; paisagem como quadro que representa uma cena de exterior e paisagem como porção de território

³ Expressão amplamente conhecida e repetida que surge no tratado de Pintura de Leon Battista Alberti, cuja versão em latim, *De Pictura*, foi realizada entre 1439 e 1441.

observado num lance de vista. Esta última concepção centra no observador e na subjetividade do indivíduo, o requisito fundamental para a apreensão da paisagem.

A opinião de que foi no campo na Pintura que a ideia de paisagem nasceu parece ser unânime (Clark, 1949; Roger, 1997; Salgueiro, 2001; Alves, 2001). Rosendhal e Corrêa confirmam que “foi na mediação com a arte que o sítio (o lugar) adquiriu estatuto de paisagem” (2001, p. 15).

O território passou a ser considerado objeto de fruição estética por via da pintura (Salgueiro, 2001). As normas para a sua apreciação foram estabelecidas com base no olhar pictórico, o que contribuiu para a construção do processo cultural e social que influenciou a relação da sociedade moderna com o seu espaço.

A tão conhecida noção de “arte pela arte”, que desvinculou o artista do século XIX da sua relação com a pintura religiosa e com a figura do encomendador, introduziu o individualismo e o subjetivismo, a emoção e o sentimento do sublime.

Os estados de espírito do sujeito, expressos simbolicamente na paisagem pela representação pictórica romântica, é exemplo disso mesmo.

Na pintura de Turner, *Chuva, Vapor, Velocidade* (de 1840) a atmosfera funde-se com o fumo do comboio a vapor. A paisagem surge como numa lente embaciada, esfumando-se na fugacidade do momento, toldando a vista do artista.

A visibilidade da matéria e a imaterialidade do sentimento condensam-se num só. Como aponta Sandro Sprocatti:

(...) a ‘penetração emotiva’ da paisagem implica a perda de qualquer certeza racional e de qualquer referente cognoscivo. (...) A sensação de uma perda irremediável de identidade prevalece sobre qualquer objetividade do dado fenoménico (...). (Sprocatti, 1995, p. 109)

Os artistas perderam as referências perante uma realidade em constante mutação, como que em ebulição. Turner abriu caminho à representação informal e abstrata.

A intensiva exploração dos recursos que a Terra podia oferecer fez com que a paisagem natural fosse destruída, muitas vezes arrasada. O equilíbrio entre o Homem e a Natureza foi-se quebrado e a perspetiva humana de domínio sobre a Terra teve consequências drásticas. O paraíso perdido...

Os pintores da Escola de Barbizon tentavam acalmar uma certa angústia da perda da paisagem, indo para o ar livre, pintando a floresta de Fontainebleau, numa tentativa de captar a realidade da Natureza. A descaraterização da cidade industrializada fez com que

pintores, escritores, poetas, procurassem na Natureza as raízes do humano, as suas origens, uma identidade perdida.

A industrialização e o avanço tecnológico permitiram uma invenção interessantíssima para os pintores, o tubo de tinta a óleo. A sua portabilidade permitiu-lhes trabalharem fora do ateliê, presenciando, no local, as mutações de luz, de temperatura e de cor. Os impressionistas, “pintores da vida moderna”, representavam os eventos transitórios da Natureza e da nova sociedade burguesa, a maneira como esta disfrutava da paisagem.

O aparecimento da fotografia libertou os pintores da representação fiel dos objetos e elementos naturais e potenciou o aparecimento de novas possibilidades de enquadramento e composição pictórica.

Aquela que é considerada a primeira imagem fotográfica do mundo, intitulada *Point de Vue du Gras*, da autoria de Nicéphore Niépce, trata-se justamente de uma paisagem: a vista da janela do ateliê do fotógrafo, situado no primeiro andar da sua casa perto de Chalon-sur-Saône. Esta imagem nasce da vontade de fixar o instante.

A banalização da “paisagem”, referida por autores como Charles Avocat (1984), libertou este conceito do suporte pictórico, da tal ideia de “artialização” de que nos fala Alain Roger (1997).

A paisagem deixou de ser apenas a representação de um lugar pitoresco ou uma vista panorâmica da natureza em todo o seu esplendor. A sua leitura⁴ passou a integrar não só o “natural” ou o “urbano”, mas também e sobretudo o “cultural” e o “social” (Avocat, 1984; Berque, 1994). A noção de paisagem como uma “porção de território que se abrange num lance de olhos”, abre a possibilidade de uma paisagem ter um número infindável de leituras possíveis, tantas quantas as “porções de território” existentes.

Para Mitchell (1994), a paisagem é um “meio”; ou seja, é tanto um meio de expressão cultural, como um meio físico e multissensorial.

Ao longo do século XX, a evidência do interesse da Arte pela paisagem não foi contínua, tal como no seio da Geografia. Houve épocas de grande entusiasmo e outras alturas em que a atenção recaía mais sobre outros aspetos do mundo real e/ou simbólico.

⁴ A propósito da leitura da Paisagem, ver: AA.VV. (1984). *Lire le paysage, lire les paysages: Acte du Colloque des 24 et 25 novembre 1983*. 1st ed. Saint-Étienne: CIEREC / Université de Saint-Étienne.

Este conceito alcançou grande destaque no âmbito da Geografia no período entre as duas grandes guerras (Gaspar, 2001), os geógrafos apontam para um reflorescimento, já no final da segunda metade de Novecentos.

Após a devastação das cidades e das paisagens urbanas com as duas guerras, e a par dos novos desenvolvimentos da tecnologia, que contribuíram para novas percepções do mundo, as visões da Pintura tornaram-se fragmentadas (lembremo-nos das composições cubistas), desconstruídas e até abstratas. Não só na pintura, mas na música, por exemplo com as *Imaginary Landscapes* de John Cage (as primeiras três compostas entre 1939 e 1942), a representação da paisagem atingiu uma espécie de *ground zero*.

A reconstrução das cidades europeias e o desenvolvimento da industrialização levaram a um repensar a cidade em termos funcionais e utilitários. A cidade passou a ser pensada em função do automóvel, da ideia de conforto dos indivíduos (fechados nos interiores das suas casas, no interior dos seus carros, ou nos espaços cada vez mais compartimentados), estabelecendo previamente os percursos casa/trabalho. A televisão, por exemplo, foi afastando o cidadão do espaço exterior, remetendo a fruição da paisagem apenas para o tempo livre, para as horas vagas de lazer, para as férias, para o turismo...

No final dos anos 60, as primeiras experiências da *Land Art* coincidem com um renovado interesse da sociedade pela natureza, pela paisagem, pelo ambiente e ecologia (durante os anos 70, 80 e princípio de 90 dá-se um enorme aparecimento de parques de campismo, áreas protegidas e reservas naturais, etc.).

Nessa altura começaram a surgir novas conceções de paisagem.

O conceito de *terrain vague*, que aqui também interessa apresentar, introduz uma dimensão poética e um novo olhar sobre os espaços.

Com este conceito, apresentado em 1994, Solà-Morales (2002) definiu os “vazios urbanos”, as áreas da cidade desaproveitadas ou expectantes, congeladas no tempo, sem aparente acompanhamento do processo evolutivo do seu entorno. São áreas da cidade que a sociedade de consumo desperdiça e torna obsoletas.

O recurso a estas duas palavras, *terrain* e *vague*, reforça a ambiguidade do termo e das características dos próprios espaços assim designados (que podem tratar-se tanto de espaços urbanos, como rurais; de limites bem definidos ou, pelo contrário, com linhas de fronteira indeterminadas).

Os significados dos dois termos que formam este conceito são ambíguos: *terrain*

(terreno) reporta-nos tanto para solo rural, pedaço de terra fértil e cultivável, como para espaço loteado, edificável. Já *vague* (“onda”, em francês), traduz o sentido de movimento, oscilação e retorno; bem como a ideia de vazio, desocupação, indefinição ou imprecisão.

Os vazios urbanos podem ser entendidos como áreas existentes na cidade, abandonadas ou em estado de congelação, no sentido do seu processo evolutivo, mas que apontam ou indiciam novas hipóteses de revitalização, dado o seu carácter expectante.

Espacios expectantes da cidade são espaços que ficaram parados no tempo. Por estarem localizados em zonas consolidadas da cidade, são espaços que nem sempre estiveram vagos, têm alguma história, uma identidade que lhes pertence, mas que devido a mudanças de funções, de proprietário, de incapacidade de resposta à função que tinham, tornaram-se espaços abandonados, obsoletos. Viram as suas funções sair, mas nada veio em substituição. Não estão ligados a usos industriais e nem sempre se encontram sem edificação. Quando se olha para uma cidade, vimos diversos espaços no seu interior com este carácter, que se encontram à espera de algo, para voltarem a fazer parte da cidade, tanto a nível social, como económico ou cultural. (Santos, 2011, p. 35-36)

As imagens que alguns dos fotógrafos dos anos 70 captavam das cidades e dos espaços, como que abandonados e obsoletos da cidade, estimularam o interesse do próprio Solà-Morales para, a partir deles, discorrer sobre o assunto, investigando a potencialidade estética, entre outros atributos, deste tipo de lugares. A atenção que os artistas davam a estes espaços era reveladora de inquietação e questionamento.

Para a artista Lara Almarcegui, que trabalha frequentemente com terrenos descampados, abandonados e espaços intersticiais das cidades:

(...) los descampados son los únicos lugares abiertos a la posibilidad donde los ciudadanos pueden sentirse libres. Los descampados pueden utilizarse de muchas formas espontáneas, pero el mayor interés de los descampados no es la utilización que se les pueda dar sino su significación como “posibilidad abierta” y su potencial evocativo.

En los descampados se pueden experimentar todo tipo de procesos que normalmente la ciudad esconde; como entropía, decadencia, naturaleza completamente silvestre, tiempo y naturaleza tomando construcciones. (Almarcegui, 2007)

A Geografia Humana tende a considerar que a paisagem é “um território visto e sentido, cada vez mais subjetivo e elaborado pela mente” (Salgueiro, 2001, p. 45). A noção de paisagem como um “modo de ver o mundo” (Cosgrove, 1984), como imagem produzida pela articulação da mente e dos sentidos (Tuan, 1979) ou como modo sensível e visível de nos relacionarmos de com a superfície terrestre (Claval, 1987), abre caminho

à ideia da criação de laços afetivos com o lugar que, mais uma vez, revestem a visualização da paisagem de múltiplas interpretações e significados.

A vontade de fixar, guardar, interiorizar parece estar ligada à noção de paisagem. Já dizia Fernando Pessoa: “Paisagens, quero-as comigo. / Paisagens, quadros que são / Paisagens... Recordações, / Porque até o que se vê / Com primeiras impressões / Algures foi o que é, / No ciclo das sensações...” (Pessoa, 1955, p. 35). Por falar em sensações, a associação da experiência e das primeiras impressões através dos sentidos (visão, audição, olfato, tato) ao conceito de *lugar*, surge de forma eminente na obra de Yi-Fu Tuan (1979; 2000; 2007).

John Brinckerhoff Jackson (1980) afirmou que ninguém definiu melhor o *lugar* do que este importante geógrafo humanista. Tuan entende o *lugar* como um conceito difuso, embora “vívido e concreto enquanto experiência pessoal” (2007, p. 13). O seu pensamento é herdeiro de Carl Sauer e do conceito de relação entre geomorfologia e “paisagem cultural” (Sauer, 1925, citado por Corrêa e Rosendahl, 1998) modelada a partir da paisagem natural. As próprias características físicas do território formam tradições diferentes, diferentes heranças, distintas cosmovisões e determinadas expectativas de vida.

Mark Augé (2007), que apresentou o conceito de *não-lugar*, assume, como seu oposto, o *lugar*, entendendo-o como uma construção simultaneamente concreta e simbólica do espaço.

O *lugar*, é então um ponto concreto, onde nos situamos. E essa nossa *situação*, no espaço e no tempo, parece ser geradora de *identidade*.

Relph (1976), propôs o conceito de “identidade de lugar”, para o qual contribuem três componentes interligados e indissociáveis: as características físicas ou a aparência do lugar, as atividades ou funções nele observáveis e os seus conteúdos simbólicos, ou os seus significados, para os indivíduos que com ele se relacionam diariamente.

Anne Cauquelin entende a paisagem como “uma construção que é passada por filtros simbólicos, antigas heranças” (2007, p. 96) e, para a autora, essa construção é orientada pelos “imperativos que governam não só as coisas da vida, mas também as maneiras de apreendê-las” (*Ibidem*, p. 100). Cauquelin compreende o “sítio” como algo que estabelece e confirma o sentimento de pertença (2002).

Para Yi-Fu Tuan, a “topofilia” (título e conceito central de um livro seu originalmente publicado em 1974) é o laço afetivo que une as pessoas aos lugares ou ao ambiente circundante (2007). Para ele, o *espaço* torna-se *lugar* quando nos é familiar (2001) e essa familiaridade, para além de requerer tempo para ser alcançada (*Idem*), também origina afetos (2007, p. 138). Adquirir familiaridade com um espaço, é sentir-se dentro dele como em casa: *Place is security, space is freedom* (Tuan, 2001, p. 3). Familiarizar-se implica criar uma ligação, um vínculo, o tal *sentimento de pertença*.

Assim, neste trabalho, atrevo-me a “observar o familiar” (Velho, 1978) – a minha paisagem, o meu entorno, o meu bairro, os meus vizinhos - não cumprindo a “distância mínima” que as ciências sociais impõem ao investigador como garantia da objetividade do seu trabalho... vale-me a sorte de ser pintora, e vale-me, sobretudo, o acaso de ter acontecido existir um lugar entre duas janelas que habito que, tão discretamente quanto possível, pude ir observando.



Figura 2. Área expectante em estudo, localizada em Marvila, Chelas, Lisboa, vista da janela, 2011 (Fonte: própria).

Tendo apresentado autores que fundamentam conceitos importantes para esta minha investigação, sobretudo Yi-Fu Tuan e Solà-Morales, proponho que, à luz das suas ideias, observemos Marvila e todo o espaço que circunda a *Zona V*.

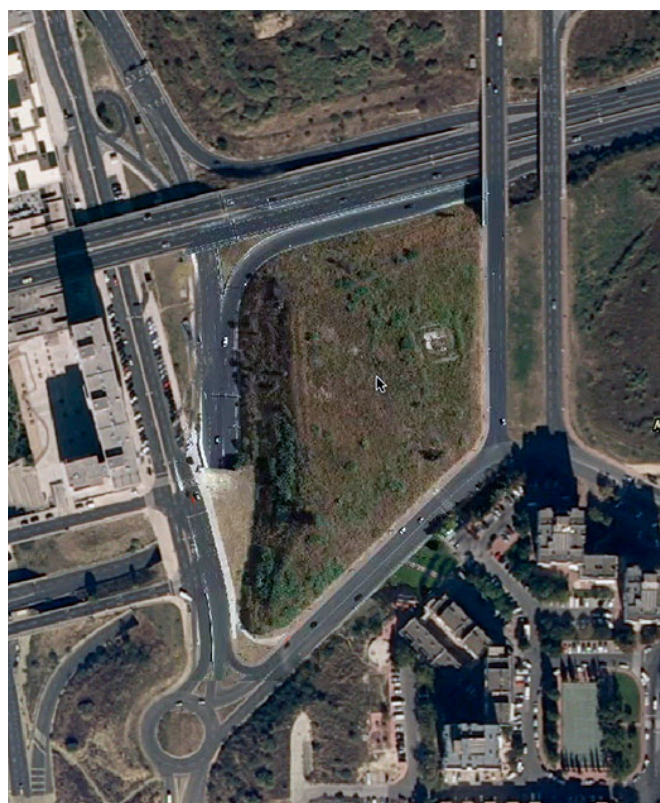


Figura 3. Planta de localização. Ortofotomapa produzido pela Direção-Geral do Território em 2010.

Escala de impressão: 1 / 3570. Documento obtido a partir do SNIT – Sistema Nacional de Informação Territorial. Área expectante em estudo situada no coração da Freguesia de Marvila, Lisboa Oriental.
(DGT, 2016)

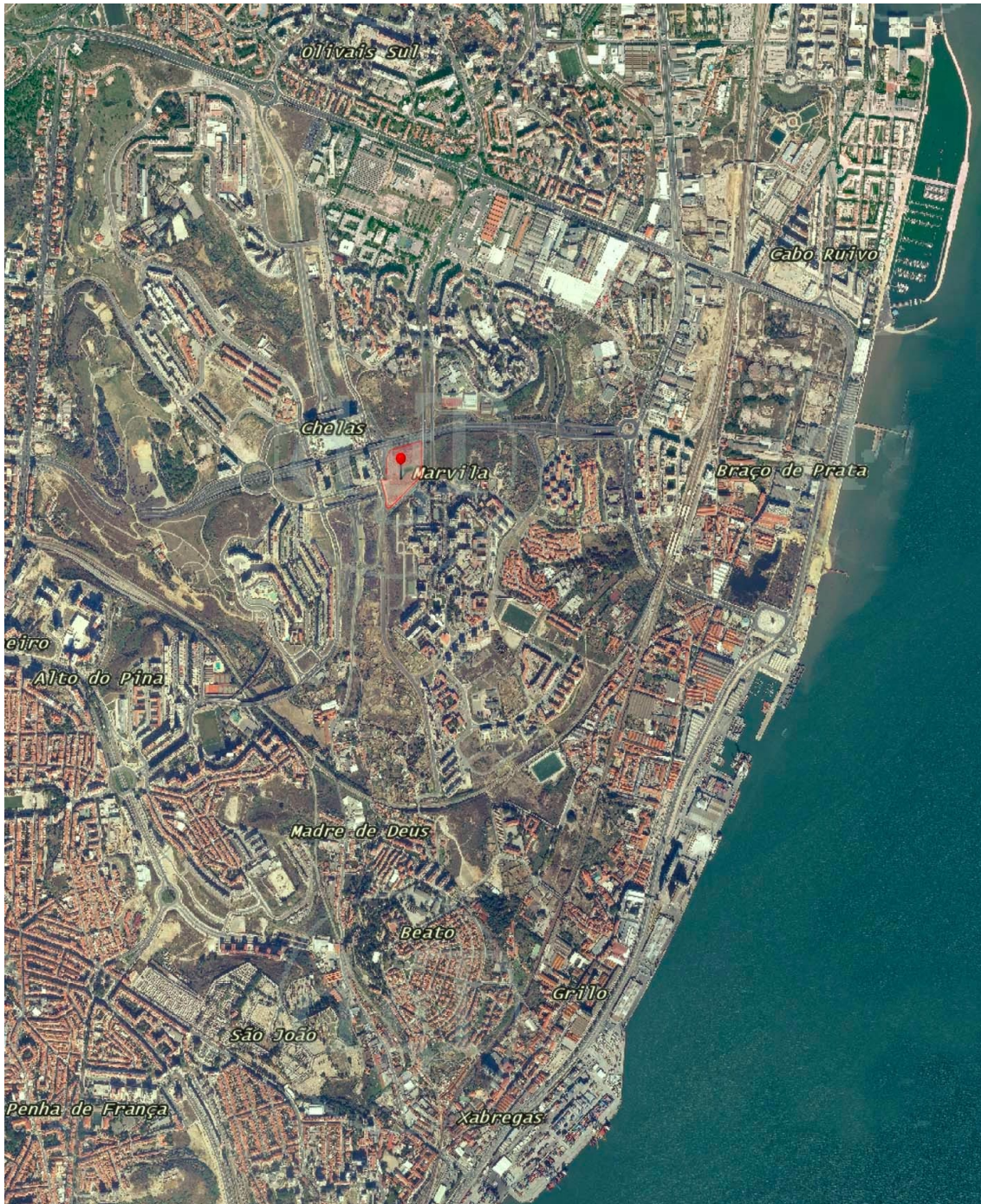


Figura 4. Planta de localização. Enquadramento. Ortofotomapa produzido pela Direção-Geral do Território em 2010.

Escala de impressão: 1 / 28557. Documento obtido a partir do SNIT – Sistema Nacional de Informação Territorial. Área expectante em estudo situada no coração da Freguesia de Marvila, Lisboa Oriental. (DGT, 2016)

Passagem por Marvila

A palavra Marvila é de origem latina e resulta da junção “de *mare* (mar) e *villa* que significa local de descanso e lazer” (Consiglieri e Abel, 2002, p. 18).

A zona de estuário do Tejo em frente a Marvila, considerada “Mar da Palha”, empresta-lhe a primeira sílaba – “mar”. Por sua vez, aos férteis terrenos desta zona ribeirinha e aos seus vales, bem irrigados no antigamente e favoráveis à exploração agrícola e ao aparecimento de quintas e palacetes, associa-se a terminação da palavra – “vila”.

Durante séculos, Marvila não pertenceu a Lisboa; apenas veio a integrar a cidade em 1886, depois da extinção do concelho dos Olivais, criado em 1852.

Uma pequena parte do antigo sítio de Marvila é hoje um bairro que está inserido na freguesia com o mesmo nome. Marvila como freguesia é muito diferente de Marvila como bairro, porque este último tem uma história, uma identidade e características formais (em termos urbanos) que em muito diferem do conjunto heterogéneo dos restantes bairros que a compõem.

Ao percorrer os 7,12 km² que constituem o território da freguesia de Marvila, damos conta dos múltiplos contrastes na sua paisagem: desde os densos aglomerados habitacionais, a edifícios de antigas empresas desativadas, fábricas ainda em pleno funcionamento, pequenas hortas espontâneas e clandestinas ou talhões alugados (como é o caso das hortas do Parque Hortícola do Vale de Chelas).

A freguesia de Marvila foi criada em 1959, mas a história do lugar que lhe deu o nome é muito mais remota, como o atestam os achados geológicos e arqueológicos, edifícios religiosos, palácios, ruínas de velhas quintas ou “esqueletos” fábricas muito antigas.

Por volta do ano de 1149, D. Afonso Henriques doou todas as rendas e terras de Marvila que possuíam mesquitas à Mitra de Lisboa (Consiglieri e Abel, 2003, p. 20). Daí resultou uma extensa herdade, a Herdade de Marvila, que foi dividida em duas partes no ano seguinte, por Dom Gilberto de Hastings (cruzado anglo-normando, tornado primeiro bispo de Lisboa logo após a conquista aos mouros). Uma das metades foi dividida em 31

courelas⁵, posteriormente entregues aos cónegos da Sé. Muitos desses terrenos agrários passaram a pertencer aos Mosteiros de Chelas, de S. Vicente de Fora e de Santa Cruz de Coimbra, entre outros. Foram esses terrenos que, no século XV, deram origem às quintas de Marvila, através do arrendamento, ou aforamento perpétuo, à fidalguia⁶.

Alguma da população mourisca anteriormente proprietária manteve-se no local, tendo sido escravizada. Carlos Consiglieri e Marília Abel (2003) dão notícia desse facto, revelando que alguns documentos relatam a aquisição, a alforria ou a contratação de mouros por parte de freiras do mosteiro de Chelas.

Os Conventos e as Quintas

Corre o valle de Chelas na direcção de sul a norte, e em pouca distancia, obra talvez de 1 kilometro, das barreiras da Cruz da Pedra. (...)

Mui comprido e largo; na sua maior parte perfeitamente plano; abundante de águas: todo povoado de hortas e pomares, com as suas casas alvejando entre a verdura; e nas colinas, que o cercam, graciosamente sentadas algumas quintas, é este valle muito aprazível, e oferece lindas vistas a quem o contempla de qualquer das alturas que o dominam.

Quasi no fim do vale ergue-se o mosteiro de São Félix e Santo Adrião, (...), e junto d'elle o logar de Chelas, que se compõe de uns setenta e tantos fogos, com perto de trezentas almas. (...). Emprega-se uma grande parte dos seus moradores nas fábricas de tecidos e estamparia que alli ha. (Vilhena de Barbosa, 1864, p. 374)

Do património de Marvila fazem parte quintas, palácios, casarões, igrejas, pátios, vilas, antigas fábricas, painéis de azulejos, chafarizes, entre outros testemunhos.

Podem-se enumerar as quintas degradadas ou vestígios da sua existência, que ainda hoje subsistem e que estão classificados:

- 1 - Quinta das Airolas ou das Conchinhas (no Largo do Broma);
- 2 - Quinta do Alfenim (situada na atual Rua do Vale Formoso de Cima, nº 178);
- 3 - Quinta das Amendoeiras (localizada na Rua do Vale Formoso de Cima, nº 237);
- 4 - Quinta da Bela Vista (está integrada no Parque da Bela Vista, foi construída entre os séculos XVII e XVIII e tem uma ermida dedicada a Nossa Senhora das Mercês);


⁵ *Courela* é uma antiga medida agrária de 100 braças de comprimento por 10 de largura (uma *braça* equivale a 2,20 metros). É um pedaço de terreno de cultivo de formato retangular, comprido e estreito.

⁶ Ver Delgado, R. (1969). *A Antiga Freguesia dos Olivais*. Lisboa: Imprensa Municipal de Lisboa, p. 34.

- 5 - Quinta das Cadetas, ou das Flores (foi construída no século XIX e está hoje totalmente em ruínas; o seu nome provém das sete filhas do cadete do Regimento de Artilharia, Rodrigo Calvier);
- 6 - Quinta do Chacão (situada na Azinhaga das Teresinhas);
- 7 - Quinta das Conchas (foi construída no século XVIII, possui uma ermida dedicada a Santo António datada de 1763; encontra-se em avançado estado de degradação e situa-se no Alto das Conchas – entre a Rua Cima de Chelas, nº 28 e a Azinhaga das Salgadas, nº 22);
- 8 - Quinta do Desterro (foi construída na segunda metade no século XIX, com uma torre acastelada de influência romântica, está localizada na Rua do Vale Formoso de Cima, nº 302, junto à Avenida Infante Dom Henrique);
- 9 - Quinta da Fidalga (edificada no século XVIII, situava-se na Azinhaga do Poço de Cortes, próximo da Av. Marechal Gomes da Costa);
- 10 - Quinta das Fontes (está localizada na Azinhaga dos Alfinetes);
- 11 - Quinta do Guilherme (situada na Rua Vale Formoso, foi construída nos séculos XVIII e XIX, e, em finais de oitocentos, pertenceu a um industrial inglês chamado William Graham);
- 12 - Quinta da Lebre, ou do Vale Fundão (trata-se de uma construção do séc. XVIII, detentora de uma ermida, hoje em dia profanada, datada de 1763, com evocação a Madre de Deus; o Pátio Manuel Alves, pátio nobre do solar ainda habitado, situado na Azinhaga do Vale Fundão, ostenta um antigo e vistoso brasão de armas);
- 13 - Quinta do Levy ou Intendente (está localizada na Rua Zófimo Pedroso);
- 14 - Quinta das Marapinhas, ou dos Malapinhos (situada na Azinhaga da Flamenga, embora restem dela escaços vestígios, há referência da sua existência desde o século XIII, como sendo propriedade dos Malapos ou Malapados);
- 15 - Quinta do Marquês de Abrantes, ou dos Condes de Figueiró (delimitada entre a Rua de Marvila e a Rua José do Patrocínio, foi edificada no século XVII, numa parte das terras da quinta de Marvila pelos Condes de Figueiró, tendo passado, mais tarde, para os Marqueses de Abrantes; aí funcionou a primeira Escola Normal Portuguesa, inaugurada, em 1862, na presença do rei D. Luís (pelo que o seu pátio, ocupado posteriormente por diversas famílias, ficou conhecido como Pátio do Colégio);

encontra-se atualmente muito danificada, sendo habitada por diversas famílias; lavadouros e outros equipamentos coletivos foram colocados posteriormente no átrio de entrada desta quinta, cujos terrenos contíguos viram nascer o Bairro Chinês);

- 16 - Quinta da Matinha, ou de Braço de Prata (é um edifício do século XVII, situado no nº 128 da Rua do Vale Formoso, que pertenceu a D. António de Sousa de Macedo, fidalgo português que, ao perder um braço no Brasil, numa das batalhas contra os holandeses pela ocupação de Pernambuco, tornou-se conhecido como “o braço de prata”, ficando assim a sua cognominação na toponímia);
- 17 – Quinta da Penha (situada na Azinhaga do Pombeiro);
- 18 - Quinta do Perdigão (esta antiga quinta, propriedade de Manuel Sequeira Perdigão, cavaleiro da Ordem de Cristo, falecido em 1689, fica localizada na Calçada do Perdigão, perto do Alto das Conchas);
- 19 - Quinta do Pombeiro, ou da Nossa Senhora da Conceição (construída antes do século XVIII, com uma ermida dedicada a Nossa Senhora da Conceição, esta quinta pertenceu a um abastado lavrador chamado Joaquim Augusto Pombeiro e está situada, justamente, na Azinhaga do Pombeiro);
- 20 - Quinta das Salgadas (tendo pertencido a D. Ana Joaquina Salgado, trata-se de uma construção do séc. XVIII, da qual ainda existem vestígios de uma ermida; nos seus jardins, praticamente ao abandono, existe um pequeno lago cujo formato representa o perfil do Marquês de Pombal; esta antiga quinta situa-se na Azinhaga da Salgada);
- 21 - Quinta de São Pedro dos Peixes (degradado edifício do Largo do Broma, construído no século XVIII, também conhecido por Quinta dos Suíços por aí ter estado instalada, no princípio de novecentos, uma fábrica de chouriços, pertencente a industriais de origem suíça);
- 22 - Quinta das Teresinhas (conta-se que, em finais do século XVIII, aí viveram três Teresas - uma mãe, com as suas duas filhas; hoje é propriedade do Colégio Valsassina, situado no cimo da antiga Azinhaga das Teresinhas).



19. 07. 14

De dentro para fora.

A cor da terra da "Zona V" corresponde com exatidão a um dos tons de castanho da minha caixa de aquarelas japonesas.

Quando seca, a tinta fica porosa e gretada como a terra. Se a molho, escurece, ganha brilho, elasticidade e fluidez, como a lama.

No terreno, os fósseis de conchas e búzios, cuja cor da pedra é da cor da terra, são colhidos como batatas. Encontro, junto aos fósseis, fragmentos de azulejos e de

louça partida - velhos pratos de Sacavém e de outras fábricas de faiança.

...Quem terá comido nesses pratos?

De que paredes terão vindo os azulejos?...

Em casa despejo dos bolsos os fósseis e os pedaços de azulejo e de louça.

A lama seca que trago nos sapatos quebra-se e solta-se pelo chão em pedaços com formas arredondadas, moldadas com o desenho em relevo das rolas de borracha. Se os piso, desfazem-se no chão como migalhas de bolacha.

Os esboroados torrões de terra seca voltam, assim, a ser pó.

Há registo de muitas outras quintas das quais já não restam ruínas, mas que ficaram na memória dos habitantes, nos registos ou toponímia: Quinta da Farinheira, dos Cravos, do Bacalhau Seco, da Noiva, da Flamenga, do Cotrim, das Murtas, das Pedreiras, da Raposa (de Baixo e de Cima), da Cera, das Areias, das Chiteiras, da Peramanca, do Chalé, de Santana, do Padres, da Azinhaga, das Claras, da Horta ou das Veigas, são alguns exemplos (Delgado, 1969).



Figura 5. Mapa de Lisboa, 1950, 1:1000, com o terreno em estudo assinalado (Lxi2.cm-lisboa.pt, 2016).

Na Figura 5, um mapa de 1950, é possível ver os contornos atuais da área expectante em estudo. Percebe-se que se situava, em grande parte, nos terrenos da Quinta da Farinheira, abrangendo a zona de areiros em exploração. Ocupava também uma parcela de terreno da Quinta dos Cravos.

Dos inúmeros edifícios religiosos aquele que suscita maior interesse é o Convento de Chelas. Este, que é um dos edifícios de maior relevo na área de Lisboa, é também conhecido por Mosteiro de Chelas, Mosteiro de Nossa Senhora das Chelas ou Convento de São Félix e Santo Adrião (Figura 6).

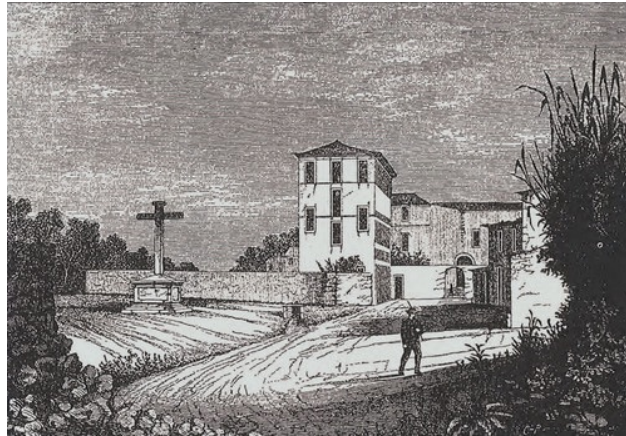


Figura 6. “Convento de São Félix e Santo Adrião, Lisboa”, *Archivo Pittoresco*, vol. VII, 1864, p. 373.

De 1758 a 1777 aí esteve encarcerada com a mãe e a irmã, Leonor de Almeida Portugal, mais conhecida por Marquesa de Alorna. Por ser descendente dos Távora, aos oito anos de idade deu entrada no Convento de São Félix, a mando do Marquês de Pombal, saindo depois a morte deste.

Já no século XIX, em 1878, após a extinção das ordens religiosas (em 1834), morreu a última religiosa professa do Convento, pelo que se procedeu ao inventário dos bens móveis e imóveis do edifício. Nas suas dependências, a Norte, foi instalada em 1898, uma fábrica de pólvora e munições de Guerra.

Nos anos 20 do século passado, aí se estabeleceu um recolhimento para viúvas e órfãos de militares do CEP (Corpo Expedicionário Português) da I Grande Guerra.

Hoje em dia acolhe o Arquivo Geral do Exército e Arquivo Histórico Militar.

A igreja, no seu interior, ainda assume funções de culto.

O edifício conserva belíssimos azulejos dos séculos XVII e XVIII com motivo “ponta de diamante” e, a revestir a colunata do claustro, azulejos enxaquetados a verde e branco.

O convento, cuja primeira ordem monástica se desconhece, foi alicerçado sobre uma ermida do século VII criada para assinalar a chegada e albergar as relíquias de São Félix no ano de 665 (Consiglieri et al., 1993; Consiglieri e Abel, 2003); porém, os vestígios arqueológicos revelam que será muito anterior. Alguns autores afirmam que “foi construído no século VII antes de Cristo e que é a clausura mais antiga de Lisboa e seus arredores” (Ferreira, Sanchez e Figueiredo, 1995, p. 40). Os testemunhos com motivos

visigóticos (que irei referir mais à frente) descobertos no convento encontram-se hoje no Museu do Carmo.

Ao quer parece, o lugar manteve a sua índole sagrada durante a ocupação dos mouros.

No século IX, as relíquias de Santo Adrião e Santa Natália, foram trazidas por Afonso III de Leão, o Magno, e deixadas no Mosteiro de *Achellis* pelo Conde Servando (Barbosa, 1864b, p. 375) o que fez com que este templo cristão se reerguesse, passando a chamar-se Mosteiro de São Félix e Santo Adrião. Consta que seria um mosteiro masculino e feminino.

Após a conquista de Lisboa, o mosteiro, presumivelmente transformado em mesquita, foi reedificado por D. Afonso Henriques tendo sido entregue às monjas ou Donas de São João da Santa Cruz de Coimbra (Castro, 1864, p. 408; Consiglieri e Abel, 2003, p. 20). Mais tarde passou a ser designado como sendo um mosteiro de Cónegas Regrantes de Santo Agostinho.

Alguns autores afirmam que este mosteiro foi inicialmente habitado por Cavaleiros Templários (Gomes, 2010) e Hospitalários (Gomes, 2010; Serrão *et al.*, 2008), porém, terá sido por um breve período.

No século XIII, de 1224 a 1295, segundo Consiglieri e Abel, os frades seguiram a ordem de São Domingos e as freiras mantiveram-se na ordem de Santo Agostinho (2003, p. 22). Outras fontes referem que, desde 1219, as monjas do mosteiro seriam dominicanas (Cacegas e Sousa, 1767; Serrão *et al.*, 2008).

Durante os séculos seguintes, o edifício sofreu variadas obras de remodelação e ampliação, delas dá notícia Inácio de Vilhena de Barbosa (1864b, pp. 375-376). Uma das mais relevantes foi a de 1604 com intervenções nomeadamente no claustro, sob as ordens da priorisa, D. Luísa de Noronha.

Este autor enumera alguns dos achados arqueológicos deste convento no seu texto *Fragmento de um roteiro de Lisboa (inédito). Arrabaldes de Lisboa*, mas dedica especial atenção ao portal neomanuelino da igreja num pequeno texto: *A Porta da Igreja do Mosteiro de Chellas* (1864a, p. 212), no qual descreve as suas formas e a sua ornamentação como: “(...) *esbeltas e engraçadas, mas caprichosas, em que o artista exhibiu um specimen d’essa aliança fantasiosa dos estilos árabe, gothico, e clássico, (...) feições características do estilo gothico-florido, ou manuelino*” (Barbosa, 1864a, p. 212).



Figura 7. “Pilar dos grifos” (95 x 43 x 41 cm), séc. IX-X, Museu Arqueológico do Carmo (Real, s. d.)

Presumivelmente a dividir as naves de um pequeno santuário moçárabe onde se veneravam as relíquias de S. Félix e S. Adrião, estaria um pilar (Figura 7), do qual foram encontrados fragmentos que Vilhena de Barbosa refere como estando embebidos num muro do quintal da sacristia.

O fragmento de pilar, que a Figura 7 mostra, está decorado, nas suas quatro faces, com grifos e centauros inscritos em medalhões, formados por láureas enlaçadas que se iam sobrepondo na vertical, em cada face do pilar (Real, s. d.).

Segundo Manuel Luís Real, “tal como outras esculturas coevas de Lisboa, estes baixos-relevos expressam um elevado sentido decorativista e manifestam um assumido *horror pelo vazio*” (*Idem*), pela densidade ornamental presente em cada painel.

Nos motivos decorativos encontram-se láureas com elaboradas palmetas preenchendo os cantos e os espaços intercalares. Podemos observar animais fantásticos, em posições variadas e alternadamente em sentido oposto, esculpidos com um relevo a dois planos, correspondentes ao contorno do corpo do animal inscrito no medalhão e à decoração com traços gravados na pedra, evidenciando pormenores anatómicos.

Manuel Luís Real afirma ainda que:

O pilar e demais peças ornamentadas, que se encontraram em Chelas, apresentam uma estrutura decorativa e um efeito plástico muito próximo de certos baixos-relevos omíadas, nomeadamente os quadrúpedes alados dentro de láurea, do palácio de Kirbat al-Mafjar (séc. II AH / VIII AD). Também é elucidativa a analogia que tem sido estabelecida com tecidos de origem sassânida e produzidos em Bizâncio, os quais se

expandiram na bacia do Mediterrâneo durante séculos III-IV / IX-X. Cite-se, a título de exemplo, a seda bizantina do Cooper-Hewitt Museum (New York), cuja decoração é idêntica à dos baixos-relevos de Chelas e da Casa dos Bicos. (Real, s.d.)



Figura 8. Platibanda de tampa de sarcófago (32,5 x 219,3 x 8 cm), escultura em mármore, proveniente do Convento de Chelas. Museu Nacional de Arqueologia. (Museuarqueologia.pt, 2016)

As peças arqueológicas encontradas no ano de 1604, de que fala Vilhena Barbosa (1864b), asseguram a presença romana no local.

Na opinião de Eduardo Sucena (2006-07), a mais notável peça encontrada no Convento é o friso da tampa de um sarcófago (Figura 8) que tem esculpidas as musas Tália e Melpómene, Polímnia e Clio. As quatro das nove musas clássicas representadas encontram-se acompanhadas de quatro filósofos.

A peça apresenta uma cartela central contendo, de ambos os lados, quatro conjuntos de personagens e, em cada canto, estão dispostas duas máscaras teatrais. A cartela serviria para colocar a inscrição funerária com a identificação do falecido, provavelmente pintada, não havendo vestígios de caracteres gravados.

À esquerda estão as musas da Comédia e da Tragédia, respetivamente Tália e Melpómene, coroadas com plumas e identificadas com as respetivas máscaras.

No lado direito pode-se ver, quase de forma simétrica, a representação de Polímnia, musa da Retórica, e Clio, musa da História.

Tal como nos explica José Luís de Matos (1995) as musas e os filósofos são personagens recorrentes nos sarcófagos, simbolizando a importância que o defunto deu, enquanto foi vivo, à cultura e à sabedoria, na esperança de alcançar a imortalidade, o que é sintomático da mentalidade do Baixo Império (Maciel, Cabral e Nunes, 2002, p. 167).

Justino Maciel, Peixoto Cabral e Dina Nunes (2002) referem também que a análise isotópica do mármore desta peça (que indicam ser provavelmente dos finais da segunda metade do século III) revelou que se trata de uma pedra, possivelmente importada, proveniente da Ásia Menor, da ilha de Mármara, na Turquia (*Ibidem*, p. 171). Outros sarcófagos, cujo mármore apresentava características semelhantes e, por conseguinte, origens idênticas, foram encontrados, tal como aconteceu com este “junto a portos

marítimos ou rios navegáveis” (*Ibidem*, p. 174).

Os inúmeros achados do convento são descritos por Vilhena de Barbosa e as conclusões tiradas por este último foram criteriosamente analisadas por Eduardo Sucena (2006-07) que, ao compará-las com as de outros autores, tais como Frei Luís de Sousa (1767), ou Leite de Vasconcelos (1890), ajuda a clarificar e desmistificar alguns aspetos. Desmente, por exemplo, que o convento tenha sido dedicado ao culto de Vesta⁷, mas confirma a hipótese de a igreja original ter sido construída sobre ruínas de um templo romano, que poderia ter pertencido a uma vila rústica, dada a abundância de lugares votados ao culto de deuses pagãos em *Olisipo* a que se sucederam cultos cristãos tendo, por vezes, sucedido a estes o culto islâmico e vice-versa (Sucena, 2006-07, p. 170). Segundo o autor, parece evidente ter havido no local uma igreja paleocristã, precedida de um templo romano (*Ibidem*).



Figura 9. Fragmento de placa ornamental em calcário encontrado na antiga Quinta dos Passarinhos, em Chelas. (Azevedo, 2013).

Se os testemunhos do passado encontrados no Convento de Chelas se revelaram de extrema importância para comprovar a continuada ocupação do território, não menos importantes foram: a descoberta, em Poço de Cortes, de uma necrópole lusitano-romana; da uma peça moçárabe, um fragmento de placa ornamental em calcário arenoso (Figura 9), encontrada na Quinta dos Passarinhos, em Chelas (esta peça encontra-se parcialmente mutilada por ter sido aproveitada para um brasão de armas [Torres e Macias, 1998]); de várias inscrições em lápides romanas e de um miliário, que se supõe ser da época do Imperador Magnêncio (entre os anos 350 e 353) (Mantas, 2012), talvez vindo da via romana que passaria pela Estrada de Chelas, em direção a Sacavém.

⁷ Vilhena de Barbosa (1864b, p. 375), refere uma antiga lenda que afirma que Aquiles se escondeu num templo de Vestaes, situado naquele que ficou conhecido, segundo este autor, como *Valle de Achellis*.

Chelas (ou O Comboio que Anda Para Trás)

No *Dicionário Aberto de Calões e Expressões Idiomáticas* organizado por José João Almeida⁸ a expressão “Andar para trás como o comboio de Chelas” significa: “pessoa ou entidade que regride no seu desempenho”. Na entrada de Dicionário é apontada como origem desta expressão, a seguinte hipótese:

Porventura, num dado período, o ramal ferroviário de Lisboa-centro a Chelas seria de via única sem raquete ou via de resguardo para reposicionamento da locomotiva na estação terminal de Chelas. Assim sendo, após marcha normal (avante), de Lisboa a Chelas, o comboio tinha de regressar a Lisboa em marcha à ré (locomotiva a empurrar), portanto a “andar para trás”. (Almeida, 2016, p. 10)

O sentido desta expressão, muitas vezes utilizada pelas pessoas da zona Oriental de Lisboa, conhecedoras deste procedimento do comboio no apeadeiro de Chelas, é equivalente ao da frase “andar para trás como o caranguejo”. Curiosamente, esta coincidência traz-me à memória a discussão acerca da origem da palavra “Chelas”. Será que a palavra “Chelas” estará de alguma forma relacionada com caranguejos?

Andemos então para trás no tempo e vejamos que respostas podemos encontrar sobre o topónimo *Chelas*.

De onde provém o nome “Chelas”?

As opiniões divergem quanto à origem e significado deste nome. Em 1864, no “*Archivo Pittoresco*”, Vilhena de Barbosa expunha a lendária hipótese (apoiada por outros autores, como João de Barros [1791]) de que Aquiles teria vivido, disfarçado de mulher, “*entre as vestaes do templo de Chellas, em vez de ser no meio das donzellas de Licomedes*” (1864b, p. 374-375). Assim, o nome *Chelas* teria derivado de Aquiles (*Achilles*), dando origem a *Achellis* > *Achelas* > *Chelas*.

Frei Luís de Sousa nega a veracidade deste “sonho que anda na boca do povo” (Cacegas e Sousa, 1767, p. 110), acabando por não indicar a origem do nome do lugar

⁸ O *Dicionário Aberto de Calões e Expressões Idiomáticas* está integrado no Projeto Natura da Universidade do Minho e tem José João de Almeida como um dos seus coordenadores.

onde, pelas águas marinhas, vieram aportar as relíquias de São Félix⁹, um dos doze mártires cristãos de *Scillium* (*Scillio* ou *Scilla*)¹⁰.

Aquiles, era filho de Tétis (Nereida), ninfa marinha, e bisneto de Tétis (Titânide), deusa do Mar. Como é sabido, a sua fragilidade encontrava-se no pé. Não resistiu à morte, apesar de todos os esforços da sua mãe para o proteger, tendo sido atingido no calcanhar, área humana e, portanto, ponto mortal, do seu corpo semidivino.

De outros pés, os de uma freira, disse João de Barros que provinha o nome Chelas:

(...) *Mui manifesto he, que pera se tomar Troya erão necessárias muitas cousas, e a mais principal era Achilles, e sabido isto antre os Gregos, mandarão Ulysses por ele, o qual sagazmente o veio achar nestas partes de Lusitania em hum Mosteiro de Monjes, que servião a Deosa Tetis mãe de Achilles, o qual Mosteiro se chamava Chéles, porque huma Dóna que o fundou, e consagrou á Deosa Tetis tinha os pés furados, e quem isto tem chamão-lhe os Gregos Chéles, e corrompido o, e, em a, ficou-lhe Chélas: assi que esta foi a causa donde tomou tal nome, posto que ahi haja outras opinioens falsas.* (Barros, 1791, p. 79)

No conjunto de enfermidades e malformações dos pés, existe de facto uma malformação, a Ectrodactilia, responsável pela aparência de “pés fendidos”. Trata-se de uma deformação genética que pode alterar o formato dos pés, ou das mãos, concedendo-lhes, muitas vezes, a aparência de uma “garra de lagosta”.

Os seres que possuem uma garra em forma de pinça, como acontece com certas subespécies de caranguejos, são chamados *chelípedes*.

*Chela*¹¹ significa pinça ou garra; é uma palavra latina, derivada do grego *χηλή* (*khelé*), que designa uma espécie de braço, ou braços, em forma de tenaz que alguns artrópodes possuem. No grupo desses artrópodes estão os crustáceos, como o caranguejo, ou os aracnídeos, como o escorpião.

Os braços da constelação celeste de *Scorpium* (Escorpião) - isto é, as suas *chelas* - formavam a constelação *Chelæ* (Dupuis, 1822), que mais tarde veio a designar-se *Libra*

⁹ Também conhecido por São Pêro Fins de Achellas, São Félix Africano, San Felix de Girona (em Espanha) ou San Felice da Scilla (na Calábria, em Itália), é um dos mártires escilitanos que foi decapitado com Aquilino (Acilino ou Achilino), Vestina (ou Vestia), Esparato, Narzalo, Citino, Vetúrio, Letâncio, Januária, Donata e Segunda. Existe outro São Félix (do século III) que é vulgarmente associado a outros dois mártires, Fortunato e Aquileu (Achilleus). Estes três santos cristãos foram martirizados na época do imperador romano Caracala (CatholicSaints.Info, 2013).

Curiosamente, ambos têm um companheiro com o nome semelhante a Aquiles (Achilles).

¹⁰ Muitas vezes referida como “cidade scilitana” (Cecegas e Sousa, 1767, p. 97), ficava na província romana *Africa Proconsularis*.

¹¹ Em português a palavra derivou para *quela*; mas em Inglês, ou Francês, manteve-se *chela*.

(Balança). As duas *chelas* do escorpião passaram a ser vistas como *scalæ*. Na tradução do século XVIII de *As Éclogas e Geórgicas de Vergílio*, vem referido que “*Chelæ, árum, são os braços do Cangrejo, ou Scorpião, assi chamados à forficulis denticulatis daquellas bocas, que tem como dentes, a que os Gregos chamão chelas.*” (Costa, 1761, p. 392)

A origem do nome poderá estar então, muito especificamente, relacionada com a existência de fósseis destas espécies, derivando quer grego, quer do latim.

Dizia Duarte Nunez do Leão:

(...) *que se confirma polos sinaes que a terra mostra: que do rio até o dito moesteiro [de Chelas] se vêem hoje em dia muitas cascas de marisco metidas pela mesma terra, como se vê em muitas partes onde já foi mar: porque como os elementos estão em huma contínua alteração, muitas vezes a terra toma o mar, & o mar toma a terra.* (Leão, 1610, fl. 115)

Leite de Vasconcelos, em “Da Etymologia de Chellas” (1890), preferia a derivação “do étimo latino *planus, planellas > chaellas > Chellas*” (Sucena, 2006-07, p. 168). No que concerne a esta hipótese - *planella chaela* (pequena planície) - Carlos Consiglieri não a reiterou, pois, no seu ponto de vista, tal não se coadunava com a orografia do lugar, propondo a hipótese de a palavra *Chelas* ter “a mesma origem que as palavras *shell* (inglês) e *schale* (alemão), derivando de um radical comum com o significado de concha” (Consiglieri et al, 1993, p. 67).

Esta hipótese também faz sentido se pensarmos que, logo após a conquista da cidade aos mouros em 1147, o primeiro Arcebispo de Lisboa, Dom Gilberto de Hastings, era um cruzado de origem inglesa. Como atrás referi, foi ele que, em 1150, dividiu metade da extensão das terras de Marvila em trinta e uma courelas. Sabendo que estes terrenos estão repletos de testemunhos pré-históricos de fósseis de bivalves e de crustáceos, e tendo em conta que *shell* significa a parte exterior rígida, carapaça ou “casca”, que envolve certos organismos, tais como bivalves, moluscos gastrópodes, crustáceos e répteis (como a tartaruga), esta hipótese, também ligada à ideia de vestígios marinhos tem claramente hipóteses de estar igualmente correta, embora os escritos de Dom Rodrigo da Cunha (1642) indiquem que o nome é anterior a esse período de início da nação.

Em grego, *chelys* quer dizer tartaruga; aliás, o tradicional e ancestral instrumento de cordas grego criado por Hermes (Pandey, 2005), que possuía uma carapaça de tartaruga como caixa de ressonância, chamava-se *chelys lyra*¹² (em grego: *χέλυσ λύρα*).

¹² Mais tarde, este instrumento deu origem à lira como hoje a conhecemos.

A tartaruga é um símbolo de mediação entre o céu e a terra (Lexikon, 1997) e a sua carapaça abobadada é vista como símbolo de proteção do mundo exterior (como acontece com todos os outros seres com exosqueleto rígido ou com concha: crustáceos, artrópodes, gastrópodes, bivalves, etc.).

Nas pinturas de Herculano, o jovem Aquiles, protegido de Quíron (por quem foi educado), surge representado com uma lira, cuja caixa de ressonância é formada por uma carapaça de tartaruga. Em latim, *chelyon* quer dizer “carapaça de tartaruga”.

Nos anos 50, chegaram a ser encontrados alguns testemunhos fósseis de tartarugas nos terrenos onde se realizaram “trabalhos de urbanização em areeiros e barreiras da periferia de Lisboa, especialmente no Lumiar, Charneca, Aeroporto, Pote de Água, Vale de Chelas e Marvila” (Pires, 1961, p. 75). Não seria de estranhar, uma vez que as águas chegavam até ao Convento de Chelas, que pudessem ter existido testemunhos fósseis de tartarugas-marinhas (*cheloniidae*) nestes terrenos.

Outra hipótese é o topónimo Chelas derivar do árabe *xilla*, que quer dizer “arco”, como aponta Adalberto Alves no *Dicionário de Arabismos da Língua Portuguesa* (2013, p. 391).

Na verdade, no Convento de São Félix havia um arco em pedra que ficava “junto às grades do Cruzeiro” (Sousa, 1744, p. 396). Segundo António Caetano de Sousa (1744) a esse arco acorriam as gentes de Lisboa, na romaria à qual chamaram “São Pedro Fins”¹³, trazendo meninos doentes, os quais faziam passar por debaixo do arco (três sextas-feiras seguidas; à terceira, ou morriam, ou melhoravam).

Eduardo Sucena apresentou ainda outra possibilidade:

(...) em França existiu a abadia de Chelles (Sena-e-Marne) onde em 1008 Roberto o Piedoso participou na celebração do Pentecostes com os bispos e os grandes senhores do seu reino, a qual ficava na área da estação paleolítica que deu o nome à época Chelense. Não é, pois, de excluir que religiosos dessa abadia, aquando da Reconquista ou ainda na vigência da Monarquia visigótica, tenham ali estabelecido um cenóbio dando-lhe o nome da sua casa-mãe que, aportuguesado, deu Chelas, nome que no tempo de D. João I se grafava Celhas e que tem afinidades com Celas, em Coimbra, onde havia também um célebre convento, este cisterciense (séc. XIII). (Sucena, 2006-07, p. 168)

Se assim for, justifica-se conhecer a origem do nome desse lugar em França, Chelles, próximo de Paris; a questão é que a origem do nome também não reúne consenso entre os franceses.

¹³ “Fins” é uma versão adulterada e popular do nome Félix (Sousa, 1744).

Chelles terá sido o antigo lugar do império romano chamado *Cala*, ou *Kala* (Maty, 1701) onde mais tarde, reis franceses construíram uma casa real¹⁴.

Vários autores, como Gébelin (1787), afirmam que *cal* designa *porto*¹⁵. Este autor especifica que o termo se refere a lugares situados sobre os rios, ou sobre os mares.

Segundo o filólogo catalão Joan Coromines (1980) *cala* significa “entrada de mar”; já para Dauzat (1960) e para Nègre (1990) o termo exprime a ideia de “abrigo”, ou “refúgio”, à semelhança de *cela* (que poderá ser uma derivação romana do termo pré-latino *cala*).

Alguns dicionários ingleses do século XIX, indicam que *cala* é a palavra gaélica para *port*, *shore*, *harbour* (Armstrong, 1825; Robertson, 1869) ou *haven* (Robertson, 1869, p. 330). Desta forma, juntando as duas ideias, os lugares que na Gália assim se designavam seriam vistos como portos de abrigo, zonas costeiras, refúgios, lugares de descanso, de ancoragem ou santuários. Em França existem quatro lugares com o nome Chelles.

Se o nome Chelas derivar diretamente do topónimo Chelles, em França, poderá ter havido uma identificação com as características morfológicas do lugar. Se pensarmos que as águas um dia chegaram até ao convento, este poderia ser o tal lugar de refúgio e porto de abrigo onde, em tempos muito remotos, foi construído um templo sagrado que foi sendo apropriado pelas diversas levas de povos (com seus respetivos cultos) que por aqui passaram.

¹⁴ Segundo explica Benoist (1849), os termos *Chelles*, *Cala* ou *Kala*, derivam do radical *cal*, ou *chal*; palavras que, no século XIV significavam “abate de árvores” ou “clareira na floresta”. Num bosque ou numa floresta, as clareiras têm origem natural, ou podem ser áreas obtidas por meio de ação humana, através de abate de árvores, queimadas ou outros processos. Charles Torchet (1873) indica que *Kala* tem origem no termo *Kal*, de origem celta. O seu significado relaciona-se como o abate, ou destruição. Em latim, *Cala*, também se refere a destruição, ou desastre.

Outros autores franceses, como M. Benoist (1849) ou Hurtaud e Magny (1779), dizem que os reis e príncipes elegiam estes terrenos para construir os seus palácios (*chalets*, no francês suíço), que usavam como casas de férias, lugares de repouso, ou reservas de caça. As clareiras são muitas vezes usadas pelos animais da floresta como local de pastagem, pois estas funcionam como celeiro. Os herbívoros encontram aí o alimento e a luz solar de que necessitam, tornando-se presas fáceis para os caçadores.

¹⁵ Higinio Martins Esteves confirma essa origem, aliás, refere que “*cale*” de *Portucale*, deriva do pré-indo-europeu *Kala* (“abrigo”) passou ao céltico com diversos sentidos: “porto”, “lar, pátria” e “abrigo de montanha” (Esteves, 2008, pp. 10-11).

As Areias do Vale De Chelas

Em meados do século XX, a extração de areia levada a cabo na zona de Chelas e Areeiro, a partir da qual se obtinha material que era utilizado na construção da Lisboa moderna nas áreas que circundavam estes terrenos (como mostra o filme de Paulo Rocha, *Os Verdes Anos*, de 1963), pôs a descoberto importantes testemunhos pré-históricos. Inúmeros desses testemunhos - fósseis de conchas, búzios, ou de esqueletos de animais - podem ser vistos no Museu Geológico de Lisboa. É o caso do famoso “Crocodilo de Chelas” - um crânio de crocodilo gigante - que terá vivido há 12 milhões de anos atrás (Figura 10).

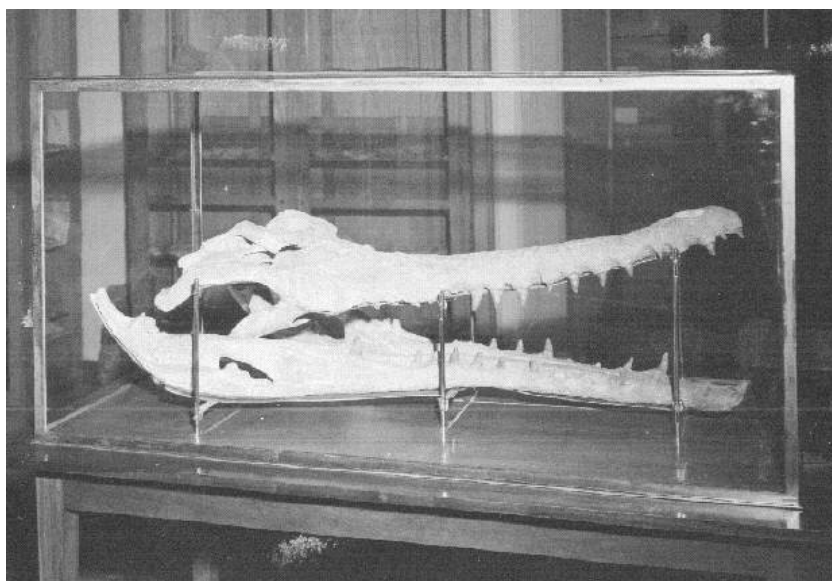


Figura 10. Museu dos Serviços Geológicos, fósseis encontrados na Quinta da Farinheira, em Chelas (Seródio, 1961), fotografia publicada no N° 89 da *Revista Municipal*, com a seguinte legenda: “Gavialosuchus americanus – variedade «lusitanicus» – Quinta da Farinheira (Chelas) - Miocénio” (Pires, 1961, p. 75)



Figura 11. Museu dos Serviços Geológicos, fósseis encontrados na Quinta da Farinheira, em Chelas (Serôdio, 1961), fotografia publicada no N° 89 da *Revista Municipal*, com a seguinte legenda: “Trilophodon Angustidens – Quinta da Farinheira (Chelas) – Helveciano” (Pires, 1961, p. 75)

Georges Zbyszewski (Figura 11), geólogo e paleontólogo dos Serviços Geológicos de Portugal, foi um dos estudiosos que mais pesquisas realizou nesta área geográfica. Com a colaboração de trabalhadores dos diversos areiros que existiam nesta zona, Zbyszewski recolheu a maior parte dos achados que estão expostos no Museu Geológico (Figueiredo, 2010).

São curiosos os relatos, na altura da sua descoberta, a propósito destes e outros testemunhos encontrados nos arredores de Lisboa. No N° 89 da *Revista Municipal de Lisboa*, Mário Pires escreve o seguinte:

Crocodilos perigosos, enormes, e elefantes devastadores de árvores tenras, a viver nos meios próprios, em Lisboa e nas suas redondezas, poderia parecer brincadeira do primeiro de Abril. Mas o mês e o dia do “canard” passaram e, por outro lado, o artigo não diz respeito ao Jardim Zoológico da Laranjeiras.

(...). Nos últimos vinte e cinco anos, no decorrer de trabalhos de urbanização em areiros e barreiras da periferia de Lisboa, especialmente no Lumiar, Charneca, Aeroporto, Pote de água, Vale de Chelas e Marvila, o pessoal dos Serviços Geológicos pôde colher grande quantidade de ossos e dentes de animais actualmente desaparecidos, que viveram no Miocénico (fim do Terciário). E verificou-se, nada mais nada menos, que por essas zonas, onde, agora, cresce e remoça a capital, tiveram o seu “habitat” veados, rinocerontes, dinossáurios e mastodontes, crocodilos e grandes tartarugas, e ainda peixes de contornos próximos dos apresentados pelas raías e pelos tubarões.

A primeira conclusão, corolário lógico dos achados fósseis apontados, é a de que Lisboa e seus arredores, no fecho do Terciário, disfrutavam de clima quente – tropical, qualquer coisa de tórrido. (Pires, 1961, pp.73-75)

Não sendo minha intenção enveredar por áreas científicas que, evidentemente, não domino, quis, contudo, aprofundar um pouco mais este assunto, uma vez que achei interessante essa importância da Quinta da Farinheira.

A maior parte dos fósseis de *bivalvia* encontrados são exemplos relativamente comuns do Miocénico e correspondem a *venus*, vulgarmente conhecidas por “amêijoas”, de tamanho médio (até cerca de 6 cm). Constam também da minha coleção exemplares de *Chlamys*, de *Crassostrea* e de *Turritella* (Figuras 12 e 13).

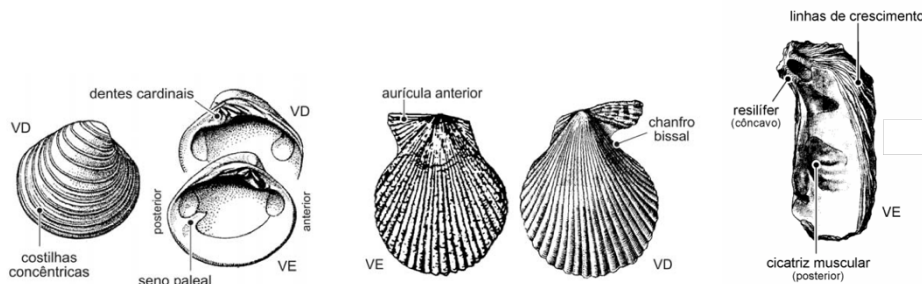


Figura 12. *Venus*, *Chlamys* e *Crassostrea*. (Silva, 2014, pp. 36-45).

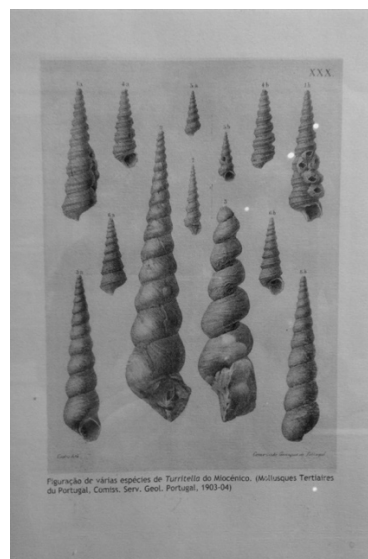


Figura 13. Fotografia de uma gravura exposta no Museu Geológico de Lisboa, com a seguinte legenda: *Figuração de várias espécies de Turritella do Miocénico. (Mollusques Tertiaires du Portugal, Comiss. Serv. Geol. Portugal, 1903-04).* (Fonte: própria)

A porção Este da área do concelho de Lisboa é, na sua totalidade, ocupada pela série Miocénica, como refere Manuel Vasconcelos (2011). O Miocénico é um período

“caracterizado por sequências sedimentares fluvio-marinhas, essencialmente detríticas” (Figueiredo, 2010, p.55) e quase constantes (Vasconcelos, 2011, p.16).

As chamadas *Areias de Vale de Chelas*, que integram terrenos localizados sobretudo entre a Avenida D. Afonso III, Xabregas, Chelas e Quinta da Graça, prolongando-se para Norte em direção ao Aeroporto de Lisboa (Vasconcelos, 2011) têm uma espessura que varia entre 25 e 35 metros (Pais et al., 2006 citado por Vasconcelos, 2011). Pertencem ao período Langhiano do Miocénico, são muitas vezes identificadas com o símbolo M^3_{vb} ou, mais recentemente, apenas por M_{vc} (Pais e Dias, 2006, p.70) - M corresponde a Miocénico - e constituem-se como “um complexo arenoso, com intercalações argilosas e gresocalcárias, constituído por areias, areolas, grés calcários, calcários grosseiros, arenitos, argilas e siltes” (Figueiredo, 2010, p.172).

As características deste complexo têm particularidades específicas do Miocénico, como aponta Domingues Figueiredo, a divisão Vb da Idade do Langhiano à qual pertencem estas areias, corresponde ao início do Miocénico médio, entre 16.4 e 15.3 Ma (milhões de anos) e apareceu em vários areiros em Chelas cuja exploração cessou em 1968 (2010, p.173).

Segundo Manuel Vasconcelos (2011), sobre as *Areias do Vale de Chelas* assentam, não obstante a descontinuidade, os *Calcários da Quinta das Conchas (MQC)*, a sua espessura total é de 10 a 12 metros e podem ser encontrados entre a Avenida D. Afonso III, terrenos em Xabregas e Chelas prolongando-se em direção ao Aeroporto de Lisboa. São formados por “estratos finos, tabulares e são representados por biocalcarenitos grosseiros com concentrações de valvas de ostras, seguidos de biocalcarenitos alternando com argilas siltosas encimados por arenitos e areolas” (Vasconcelos, 2011, p.16).

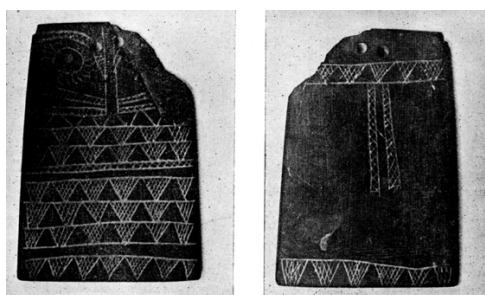


Figura 14. Placa de xisto gravada encontrada na Quinta da Farinheira. (Zbyszewski, 1950, p. 399).

Os achados arqueológicos na Quinta da Farinheira, em Chelas, não se resumem a vestígios de fauna variada, a presença humana em tempos idos está também comprovada através de objetos e utensílios pré-históricos que a extração de areias revelou.

Em meados do século passado foi descoberta uma placa de xisto gravada (Figura 14), da Idade do Bronze, com cerca de 5000 anos.

Encontrado por César da Silva Baptista e Eduardo Leal dos Santos e recolhido por alunos da Faculdade de Ciências, o achado foi noticiado e explicado por Georges Zbyszewski no seu artigo: *Une curieuse plaque de schiste ornée, de Quinta da Farinheira (Chelas)* (1950).

Esta placa trapezoidal ornamentada com incisões, na frente e no verso, seria provavelmente antropomórfica e oculada (a sua simetria não é totalmente comprovada, por se encontrar fraturada no canto superior direito). No verso parece apresentar uma espécie de fita com duas pontas caídas.

Autores como Carlos Consiglieri e Marília Abel lembram, a propósito destes achados, a continuada ocupação humana neste local, cujos solos guardaram importantes testemunhos arqueológicos que a confirmam (Consiglieri e Abel, 2002).

Chelas: coordenadas incertas

O Plano de Urbanização de Chelas (PUC¹⁶), que teve início em 1965, foi idealizado pelo Gabinete Técnico da Habitação da Câmara Municipal de Lisboa (GTH¹⁷) com o desígnio de “resolver a crise habitacional de uma parte significativa da população da capital e da zona suburbana” (Mangorrinha, 2010).

O GTH passou a designar por “Chelas”, “a área compreendida entre: o caminho de ferro e o troço final da Avenida do Estados Unidos, a sul; a 2ª Circular, a norte; a Avenida Infante Dom Henrique e o caminho de ferro, a nascente; a Avenida Gago Coutinho, a poente.” (GTH, 1965, p. 1)

¹⁶ A partir de agora designarei diversas vezes o Plano de Urbanização de Chelas pelas suas iniciais.

¹⁷ Por uma questão de simplificação o Gabinete Técnico da Habitação da Câmara Municipal de Lisboa será designado, apenas, por GTH.

Em meados do século XX, Olivais e Chelas ocupavam uma área com características rurais e consideravelmente extensa (situando-se entre a radial de prolongamento da Avenida Almirante Reis e o rio Tejo).

A génese da estrutura urbana resultante do PUC não cumpriu um esquema rigidamente estabelecido de antemão, foi antes resultante de inúmeros fatores de ordem física, social, ou económica e “condicionada pela adaptação às condições locais existentes” (*Idem*, p. 23).

Uma das primeiras condicionantes foi, desde logo, a orografia do lugar. O Vale de Chelas era visto como um condicionamento natural que durante anos impedira a ocupação da zona.

O PUC teve o *Plano de Gröer* e o *Plano Diretor do Gabinete de Estudos de Urbanização* como seus antecessores e já De Gröer tinha identificado o problema do acidentado dos terrenos (comparável às encostas mais íngremes da cidade). Para além deste problema, Chelas tinha o “inconveniente de possuir uma percentagem muito elevada de solo destruído com areiros e vazadouros” (*Idem*, pp. 19-20).

Outra das condicionantes foi a imposição das servidões do aeroporto; isto é, houve a necessidade de deixar um espaço reservado¹⁸, para que fossem salvaguardadas questões de segurança, tendo em conta a proximidade deste equipamento em relação à cidade.

O Vale Central de Chelas dividia a malha em duas unidades geográficas, que eram por sua vez compartimentadas por outros vales secundários menores. Esses vales secundários “permitiam a existência de posições abertas a enfiamentos e largas panorâmicas” (GTH, 1965, p. 6), o que fez com que se optasse por respeitar a estrutura já de si existente, para a conhecida divisão por zonas.

A responsabilidade dos projetos de arquitetura também foi distribuída por diferentes equipas de jovens arquitetos, o que contribuiria para criação de uma intencional “paisagem urbana rica de ambientes variados” (*Idem*, p. 32).

O Plano de Chelas previa uma ocupação populacional equivalente a 55000 habitantes. Em termos de crescimento urbano da cidade de Lisboa, esperava-se que os Planos de Chelas e Olivais completassem “toda a expansão correspondente à zona

¹⁸ O Parque da Bela Vista, apenas materializado como parque urbano no princípio dos anos 90, corresponde a uma parte significativa desse espaço de reserva.

Oriental” e, para isso, o GTH estava consciente de que era necessário criar uma estrutura de base que coordenasse “todos os seus fatores crescimento a curto e a longo prazo” (*Idem*, p. 3). Assim, essa estrutura baseou-se nos seguintes princípios: a) a associação das diferentes atividades urbanas, “em vez de as localizar divorciadas”; b) a existência de “elementos geradores de vida urbana intensa” em todas as zonas da malha, em paralelismo com a densidade habitacional; c) a “vivificação das faixas” através de “um tráfego simultâneo de automóveis e de peões” (*Idem*, p. 24).

E, chegando ao ponto fulcral que determinaria o sucesso do PUC, o GTH enuncia os princípios fundamentais para essa *vivificação*, que seria a constituição de *faixas de vida urbana intensa*, do seguinte modo:

- “1- Habitação de categorias elevadas, atingindo altas densidades em áreas restritas; procura-se tirar partido da fixação da população com forte poder de compra.
- 2 - Comércio – em princípio todo o equipamento deste tipo acompanha as vias de peões que estruturam as faixas.
- 3 - Equipamento cultural, assistencial e cultural [sic]
- 4 – Polos de vivificação noturna – cinema, cafés e associações recreativas.
- 5 – Fontes de trabalho do sector terciário – bancos e serviços públicos; elementos que contribuam para gerar correntes de população ativa entre a cidade e Chelas e acelerem a sua interligação.” (*Idem*, p. 25)

Para resolver o problema das barracas e reduzir ao mínimo os riscos de segregação era, então, muito importante fixar serviços e equipamentos, escolas, centros de saúde e concentrá-los junto das habitações.

No que toca às habitações, pretendia-se que as de categorias mais elevadas estivessem intimamente ligadas às de nível mais baixo (para evitar a marginalização e o isolamento).

Era necessário também implementar uma eficiente rede de transportes (uma vez que, na altura, a esmagadora maioria da população era muito pobre e não possuía viatura própria) que permitisse a ligação com o centro da cidade; pois, segundo explicava o próprio PUC, dever-se-iam fazer todos os esforços para que Chelas viesse a ser “uma unidade organizada” sem se tornar “uma unidade completamente autónoma, o que seria um absurdo.” (*Idem*, p. 24)

Veremos mais à frente o que falhou, mas vejamos antes as características da população que veio habitar este bairro imaginado nos anos 60 com o intuito de resolver, em primeiro lugar, os problemas dessa mesma população.

Os habitantes de Chelas

No referido documento de 1965 vem mencionado que a procura de soluções urbanísticas implica o conhecimento dos grupos-sociodemográficos para os quais se projeta. Por conseguinte, o GTH realizou inquéritos à população residente na área, recolhendo dados importantes para a sua análise. Esta análise demográfica que foi realizada no âmbito do PUC é um dado relevante para a compreensão da identidade atual da população.

Nas antigas quintas, transformadas em núcleos de habitação (dos quais o mais antigo se situava junto ao Convento de São Félix), as condições de vida eram claramente deficientes.

Numa parte da população inquirida, residente nas 711 barracas existentes, onde viviam 806 famílias, num total de 3034 pessoas (*Idem*, p. 12), havia uma taxa de analfabetismo de 44% (não contando obviamente com as crianças em idade pré-escolar). Apenas 1% dessas barracas tinha cozinha e sanitários (*Idem*, p. 13).

Em 1960, 30% da população de Marvila e Chelas vivia em barracas, a maioria no Bairro Chinês. Era essencialmente jovem e a sua qualificação profissional era muito baixa, sendo que 79% não tinha instrução primária completa (GTH, 1965, Anexos).

Era uma população constituída por gente vinda de todas as partes do país, principalmente do distrito de Viseu.

As barracas eram construídas em locais livres o mais próximo possível do local de trabalho, o que justificava que grande parte dos chefes de agregado se deslocasse a pé, permitindo-lhes “evitar o custo de transportes públicos” (*Idem*, pp. 33-34).

O Plano previa que os agregados com ligação às atividades industriais de Chelas fossem aqui alojados ou realojados, no intuito de manter ou diminuir as distâncias entre a habitação e o local de trabalho.

Na sua maioria, os chefes de agregado exerciam a atividade na construção civil ou na zona fabril que lhes ficava próxima e, cerca de metade, pagava rendas inferiores a 100 escudos. Tanto as condições de trabalho, quanto as precárias condições de higiene e sanidade das habitações, resultavam em doenças, sobretudo tuberculose, que afetavam um número considerável da população (GTH, 1965, Anexos).

Com estes dados, o GTH tentou elaborar um projeto que reunisse as condições necessárias para dar resposta a estas problemáticas, mas que lidasse também com os desafios que o próprio terreno colocava.

Claramente, estes objetivos não foram alcançados.

Chelas – lentidão e abrandamento

A equipa que realizou o estudo deste Plano de Urbanização no início dos anos 60, não podia prever a transformação que viria a acontecer no país com o 25 de Abril de 1974.

A Revolução dos Cravos, para além do alcançar da liberdade, operou uma enorme transformação política, social, económica e uma rápida e evidente alteração de mentalidades.

No clima de instabilidade do Período Revolucionário em Curso (PREC) e com uma população que começava a dar os primeiros passos na consciencialização dos seus direitos (tais como o direito à habitação), parte dos conjuntos habitacionais projetados pelo GTH foram ocupados, ainda por acabar de construir, em meados de 1974 e durante o “Verão Quente de 1975” (Dias, 2001, p. 42).

Segundo Pedro Ramos Pinto, vinte e três blocos de apartamentos inacabados foram ocupados em Chelas, por moradores provenientes de “bairros de lata” (2013, p. 83).

Muito rapidamente, começaram a surgir movimentos de base popular, comissões de moradores, cooperativas, acompanhando a enorme velocidade de todos os acontecimentos no país e nas ex-colónias.

Pedro Ramos Pinto (2013, p. 92) refere também que logo após as ocupações em Chelas, começaram a surgir notícias da constituição de comissões de moradores: na Zona I (a 9 de Maio de 1974), no bairro de casas pré-fabricadas (ou “casas desmontáveis”) do Relógio (em Junho de 1974), e nos “bairros de lata” da Quinta da Rosa, Quinta da Farinheira, de S. João dos Peixes e dos Mouzinhos (a 6 de Julho de 1974).

De África começavam a chegar centenas de famílias. Muitas delas, saindo do Aeroporto a pé, iam-se fixando nas zonas circundantes, procurando lugares onde pudessem ficar (mesmo que, para muitos, a esperança os levasse a pensar que seria apenas uma situação provisória).

Nos seguintes anos da década de 70 e nos anos 80, manteve-se a chegada de imigrantes africanos. Muitos não tinham outra opção senão instalar-se nestes terrenos, em barracas improvisadas.

Após a euforia da ocupação das casas, Chelas iniciou um período que se podia chamar de desilusão. A situação política e económica não permitiu que a construção de habitação social progredisse com o mesmo ritmo das primeiras construções, pelo que as restantes zonas foram sendo edificadas mais lentamente e, uma vez que o problema da habitação e dos bairros de barracas persistia, a criação de fogos era uma prioridade em relação à criação e fixação de serviços e equipamentos.

Não havendo uma efetiva rede viária e de transportes que cobrisse todo o território e não existindo polos de atração, Chelas começou a fechar-se sobre si mesma.

Os de fora, não viam razões para entrar; os de dentro, poucas hipóteses tinham de sair.

Nos anos 80, as escassas escolas existentes, não chegavam para o número de crianças. As crianças que não tinham vaga em Chelas, tinham que ir a pé, por entre azinhas e hortas, até às escolas dos Olivais, do Bairro da Madre de Deus, ou de outros bairros mais distantes. Nos anos 80, os jovens iam a pé ao cinema mais próximo, que ficava no Areeiro. Para além da própria rua, não havia estruturas ou equipamentos para diversão e convívio, não existiam parques infantis, jardins, ou outros espaços onde as crianças e os jovens pudessem brincar e conviver. O insucesso, absentismo e abandono escolar eram uma realidade neste bairro.¹⁹

Começava a desenhar-se o pior presságio do PUC que, em 1965, antevia o futuro de forma quase caricatural:

“Sem o planeamento da estrutura da população, as novas áreas habitacionais poderão transformar-se em factores de delinquência juvenil. Com as altas densidades locais, a separação radical de veículos e peões (...), proporciona-se o aparecimento de bandos de dezenas de crianças, de diferentes sexos e das mais diversas idades, entregues à imaginação de um chefe, vagueando de bairro em bairro.” (1965, p. 41)

¹⁹As afirmações proferidas neste parágrafo decorrem unicamente da minha observação e experiência pessoal, das minhas vivências de infância e adolescência e do contacto com companheiros de escola que viviam em Chelas, mas frequentavam as escolas de Olivais-Sul (onde eu morava e estudava). Não foram encontrados dados estatísticos oficiais acerca do absentismo e abandono escolar, mas estou certa de que, caso existam, esses dados irão confirmar as afirmações que decorrem das minhas memórias. Para não entrar em domínios científicos mais complexos e distantes dos objetivos desta investigação, essa pesquisa não foi aprofundada.

A ruralidade de Chelas permitia “a existência de uma reserva de ar não poluído que [servia] de obstáculo à propagação de fumos provenientes da zona industrial” (GTH, 1965, p. 34). No PUC vinha expressa a vontade de, perante a expansão da cidade, conservar esta função criando áreas arborizadas, conseguidas, porém, “à custa da fixação de altas densidades nas zonas residenciais”.

Os espaços com características de ruralidade, manchas verdes compartimentadas por hortas clandestinas, permaneceram sem qualquer arranjo até aos nossos dias.

Não houve, durante muitos anos, comunicação entre os bairros, que pareciam ilhas formadas por altas torres ou edifícios em banda rodeados de lama e terrenos abandonados.

Não houve reabilitação das antigas quintas, que se mantiveram em processo de degradação e ruína, desrespeitando a ideia de conservação e manutenção do património.

A abertura de uma via ao longo da totalidade do tecido urbano de Chelas, funcionando simultaneamente como radial e como circular, constituía um dos elementos que contribuiria para a integração deste bairro no conjunto da capital. Contudo, só entre 2001 e 2004, é que se procedeu à concretização da quadra central (Zona O) de Chelas (com habitação de grande densidade, grande zona comercial e serviços) e do chamado “nó viário da Bela Vista” (Peralta, 2011), que compreende cruzamentos a diferentes níveis entre: a Avenida Santo Condestável e atual Avenida Marechal Spínola (que prolongou a Avenida dos Estados Unidos da América até à Avenida Infante Dom Henrique); bem como entre a Avenida Francisco Salgado Zenha, a Avenida República da Bulgária, a Avenida Cidade de Bratislava e a Avenida da Ucrânia.

O adiamento sucessivo da Zona O, fez com que o núcleo central, que se previa que atenuasse a separação naturalmente gerada pelo Vale Central de Chelas, tardasse muitíssimo a colmatar o *deficit* de zonas comerciais, fontes de trabalho e fixação de atividades comerciais, serviços e equipamentos públicos e privados, ambicionados e previstos pelo PUC.

Para piorar a situação, as fábricas e armazéns de Marvila, Poço do Bispo, Beato, Cabo Ruivo, e Olivais, ainda que lentamente, começaram a fechar, encerrando postos de trabalho aí existentes e sendo substituídas por empresas do sector terciário. Perante a falta de qualificação profissional e habilitações literárias da população, instala-se um cenário de desemprego, que resultou, sobretudo nos anos 80, no tráfico de droga, alcoolismo e toxicod dependência.

Passados 50 anos após o Plano de Urbanização de Chelas, este ainda não foi totalmente concretizado, deixando espaços em aberto, em *stand by*, fazendo salientar as distâncias entre os conjuntos edificados, evidenciando os “problemas de marginalização social e de insegurança que são do domínio comum” (CML-DPRU, 2011, p. 11).

Entre as razões mencionadas para um certo insucesso do PUC, está “a demarcação rígida das zonas habitacionais”, que contrariaram “os próprios objetivos do plano no que se refere às relações de contiguidade no interior da malha e à articulação com as áreas envolventes” (Valsassina, 2001, *apud* CML-DPRU, 2011, p. 11).

As assimetrias e contrastes na paisagem, bem como a marginalização destes bairros, tanto antes do PUC, como depois, foram intensificados por diversos fatores:

O caminho de ferro, a industrialização e a tardia imigração das zonas rurais com os consequentes bairros de lata e a “invasão” de quintas entretanto adquiridas pela Câmara Municipal, foram momentos sucessivos de um processo de marginalização da zona oriental da cidade, (...) A desindustrialização tem sido lenta, os planos camarários de alojamento, bem como os portuários e respectivas execuções, redundaram em verdadeiras catástrofes: a desarticulação urbana e a “guetificação” institucionalizadas. (Gaspar, 1990)



28. 04. 11

De manhã recolho flores para colocar dentro do livro "Wild Flowers", como quem preenche uma caderneta de notas.

Lembro-me de "Le Bonheur", de Agnès Varda, e apeteço-me tão somente ter uma vida simples, como as plantas e os animais.

De manhã, os terrenos enchem-se de "agricultores urbanos". Existem cada vez em maior número. Homens e mulheres reformados que ainda sabem ler os sinais da terra e do tempo.

Muitos que aqui habitam, como que exilados, referem-se às suas terras natais como "a terra", suscitando nos nascidos em Lisboa o sentimento de que esta espécie de cidade desterro não é, nem nunca será, uma "terra" como a deles: tão pura, tão ingénua e tão maternal.

O tempo terá revestido as suas memórias de afeto, fazendo esquecer a dureza e a escassez que os fez largar as suas origens.

Os que aqui nasceram, parecem vasculhar, na terra das hortas, as suas próprias raízes.



Dimensões identitárias na geografia de Marvila

Nada se conhece em si próprio, mas em relação ao seu meio ambiente, a cadeia precedente de acontecimentos, é recordação de experiências passadas. (...) Todo o cidadão possui numerosas relações com algumas partes da sua cidade e a sua imagem está impregnada de memórias e significações (Lynch, 1960, p. 11).

Identidade Cultural

Nesta tarefa de refletir sobre a identidade da comunidade que habita Chelas, na freguesia de Marvila, isto é, de encontrar uma construção simbólica ou um elemento comum que sobressaia da multiplicidade de identidades culturais individualmente construídas pelos sujeitos dos diferentes grupos sociais (que, reunidos, constituem a comunidade), revela-se importante conhecer as tradições e as manifestações culturais de âmbito popular neste território.

Assim sendo, pareceu-me interessante começar por trazer à memória algumas tradições deste lugar que foram importantes no passado, mas que se perderam. Importante será também apresentar as mais recentes, reconhecendo que os homens e mulheres que, ao longo dos tempos, vindos de outros locais, foram ocupando este território e nele se fixaram, trouxeram consigo alguns costumes que vieram preencher o lugar vago das antigas manifestações locais, fazendo com que destas se perdesse a memória.

Os novos costumes deste território, construídos com base nos retalhos fragmentados das tradições de outros territórios geográficos distantes, de onde são originários os indivíduos que compõem a população, constituem uma espécie de “manta de retalhos”. Nessa “manta de retalhos”, constantemente “remendada” com os conteúdos culturais de uma sociedade pós-moderna, pós-colonial, global e multicultural, vão-se juntando as influências constantes e hodiernas, com as memórias (individuais e coletivas) e os factos históricos do próprio território (do qual são testemunho, por exemplo, os inúmeros edifícios que constituem o património arquitetónico de Marvila).

Para Lucy Lippard (1995), a cultura é o que define o lugar e o que ele significa, ou representa, para as pessoas.

Max Weber, como aponta Clifford Geertz, crê que o “o homem é um animal agarrado a teias de significados que ele mesmo teceu” (Weber *apud* Geertz, 1989, p. 4);

assim, no entender de Geertz, a cultura é precisamente “essas teias e a sua análise” (*Ibidem*).

Em *Present Pasts - Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (2003), Andreas Huyssen salienta que a memória histórica hoje, não é o que costumava ser. Se antes ela marcava a relação da comunidade ou da nação com o seu Passado, atualmente, as fronteiras entre o Passado e o Presente foram-se esbatendo (Huyssen, 2003). O Passado mantém-se presente nos nossos dias através dos meios de reprodução: da imprensa, do audiovisual, da fotografia, do filme, da *Internet*, dos museus, ou das contínuas investigações académicas, históricas, arqueológicas e demais áreas do conhecimento sobre o Passado, cujas descobertas nos chegam com a mesma novidade com que nos chegam as notícias dos nossos tempos.

Assim, também a noção de fronteiras geográficas se esbateu, não só porque a dimensão experiencial do espaço encurtou, sobretudo devido aos modernos meios de comunicação e transporte (Huyssen, 2003), mas também porque as características identitárias das regiões se mesclaram, num fenómeno de constante intercâmbio cultural e num circuito de migrações e de influências, no qual se fundiram memórias e tradições.

Essas tradições, muitas vezes inventadas ou construídas e sempre com base em seleções e exclusões, foram dando forma à vida cultural e social (Huyssen, 2003) dos meios urbanos.

A cidade é lugar de intersecções; a urbanidade é, pois, um “ambiente privilegiado de encontro e de troca de experiências diferentes” (Ribeiro, 1998, p. 6).

E assim, em contínua transformação, a identidade cultural vai-se definindo, “não biologicamente” como afirma Stuart Hall (2004, p. 13), mas histórica e socialmente.

No âmbito de uma cultura dita popular, ou talvez venha mais a propósito dizer *pop*, surgiu o Hip Hop, uma cultura que tem como um dos seus pilares de conteúdos, as questões relacionadas com a territorialidade. O Hip Hop português tem em Chelas um emblemático representante: Sam the Kid.

E o que poderá ter este artista em comum com a Marquesa de Alorna, poetisa dos séculos XVIII e XIX e autora das “Poesias de Chelas”?

Observemos então algumas das tradições e manifestações culturais deste território, conhecendo personagens e eventos, que intervieram ou intervêm na construção da sua identidade.

Tradições e outras manifestações

O Círio de Chelas

Alberto Pimentel conta, no seu livro *Extremadura*, de 1908, que na povoação de Chelas se faziam brilhantes festejos anuais por devoção a Nossa Senhora da Atalaia, existindo um círio que, de barco pelo Tejo, era levado em procissão até à outra margem do rio. Hoje, já quase nada resta desta tradição, mas existem muitos registos sobre a sua existência.

Segundo Pimentel, o Círio de Chelas foi instituído no fim de 1855, início de 1856, durante a epidemia de cólera que atingiu Portugal. Nos meses de Novembro e Dezembro de 1855 foram verificados vários casos da doença no concelho suburbano dos *Olivaeis* (Conselho de Saúde Pública do Reino, 1858), do qual faziam parte as zonas do Beato, Chelas e Marvila.

Há registo de um caso em particular, de um menino²⁰ de quatro anos, que não sobreviveu à doença, bem como muitos de indivíduos que pertenciam à classe operária, cuja insalubridade das habitações, as condições de trabalho e a insuficiente alimentação proporcionavam maiores riscos para a saúde.

Em 1855 registaram-se diversas “cerimónias religiosas (procissões, *te deums* e missas de ação de graças) para prevenir o [*sic*] cólera ou agradecer à providência divina o final da epidemia” (Almeida, 2011, p.1066).

Diz Alberto de Pimentel que a tradição do Círio de Chelas terá nascido nessa mesma ocasião, pedindo a proteção da Senhora da Atalaia. A imagem da Virgem saía dias antes da igreja de Chelas para a do Beato e voltava a Chelas no dia dos festejos, levada pelo povo em procissão. Conta Pimentel que:

Quando o Círio chellense regressava da celebre romaria d'aquelle nome, que se realiza na margem esquerda do Tejo, costumavam os romeiros parar no adro da igreja de Chellas antes de dispersar-se.

Aqui os esperavam alguns vendedores ambulantes, que de anno para anno foram crescendo em numero e medrando em negocio.

(...). Mas os recursos do cirio foram decahindo e a festividade deixaria de effectuar-se, se não acudissem com novos auxílios a Sociedade União Chellense e algumas

²⁰ Este menino residia no Largo do Marquês de Nisa na extinta freguesia de São Bartholomeu do Beato. O seu caso foi considerado “gravíssimo” pelo *Relatorio da Epidemia de Cholera-morbus em Portugal: nos anos de 1855 e 1856*, publicado em 1858 (p. 429).

individualidades da povoação. Assim pois este costume, longe de extinguir-se, tem revivido nos últimos annos.

O arraial, que out'ora se fazia no adro da igreja, faz-se hoje na Avenida de Chellas, porque estando installada junto ao mosteiro a Fabrica de pólvora sem fumo, conveio afastar do antigo local tanto os festejos como a multidão dos romeiros.

A avenida é pomposamente ornamentada e n'ella são armados alguns theatros populares e as barracas de negocio e da kermesse. (1908, pp. 90-91)

Este autor informa também que as despesas eram custeadas pelos romeiros, que não se poupavam a esforços para animar as suas festas. À noite havia iluminação e fogo de artifício (*Ibidem*, 1908).

Esta tradição manteve-se por muito tempo, mas foi interrompida por longos anos.

Fernando Carvalho Rodrigues, foi um dos vários responsáveis por, em 2007, se ter retomado a tradição do Círio de Chelas, ao qual chamaram “Círio da Fundação”. Na opinião deste físico português, que cresceu em Chelas, o costume da procissão dos pescadores da Alfândega ao santuário da Senhora da Atalaia, atravessando o rio, remonta ao ano de 1503, quando estes fizeram uma promessa para que se erradicasse a peste que dizimava a população em Lisboa.

Segundo Carvalho Rodrigues (2007), foi em 1923, no incêndio na Fábrica da Pólvora sem fumo (onde trabalhava a sua avó) que uma vizinha sua salvou o Círio das chamas e o guardou. O incêndio deflagrou no armazém do algodão (situado na igreja). Após a reabertura da igreja do Convento de São Félix - reabertura essa que resultou da iniciativa de um movimento encabeçado pela avó de Carvalho Rodrigues, em 1956 - a imagem voltou para o lugar a que pertencia.

O Círio de Chelas realiza-se agora de dois em dois anos, estando a sua organização a cargo da *Associação de Proprietários e Arrais das Embarcações Típicas do Tejo* e apoiada pela *Associação Náutica da Marina do Parque das Nações* e pela própria Marina Parque das Nações (Pinto e Vitorino, 2011). Tem também o apoio do Exército Português, que mantém a igreja do convento à sua guarda.

Mas havia outras importantes festas nesta zona Oriental, que atraíam gente de fora, como a Procissão dos Coentros.

Procissão dos Coentros

*«Por te enramarem coentros,
Entre bailes e folias,
Tu às hortas de Enxobregas,
São Frei Pero, de antes ias.*

*Assim nos guies e salves,
Senhor São Pero Gonçalves!*

*Pelas outavas da Páscoa
Era o teu dia marcado;
Vinhas então de Enxobregas
De coentros enramado.*

*Assim nos guies e salves,
Senhor São Pero Gonçalves!*

(...)

*Mas São Frei Pedro, esquecido,
Já não vai às hortas, não;
Não tem bailes nem folias,
No mar não tem devoção.*

*Assim nos guies e salves,
Senhor São Pero Gonçalves! (...)*

Afonso Lopes Vieira (1927, pp. 111-113)

Este poema de Afonso Lopes Vieira dá conta de uma festa que, em 1908, Alberto Pimentel refere como sendo uma “original procissão” pelas hortas de Xabregas. Essa festa era conhecida como Procissão dos coentros e realizava-se na semana que sucedia à Páscoa, chamada “oitavas da Páscoa”.

A celebração era organizada pelos pescadores de Alfama e por todos os outros pescadores e embarcações da cidade de Lisboa. Na véspera do dia de S. Pedro Gonçalves (Telmo), esses homens costumavam “trazer o andor d'este seu milagroso patrono até Xabregas, em cujos campos passavam o dia folgando devotamente” (Pimentel, 1908, p. 83).

A devoção a São Pedro Gonçalves Telmo prendia-se com as crenças relacionadas com um fenómeno atmosférico, o *fogo-de-santelmo*. As referências históricas e literárias acerca deste fenómeno são tantas que muitas dessas descrições históricas “contribuíram para o seu conhecimento científico” (Crato, s. d.).

No século XIX, Oliveira Martins descreveu, em *História de Portugal*, que quando as tempestades e as correntes amansavam, a calma tornava o céu “azul puro”, de dia; à noite, como promessas de bonança, no topo dos mastros, “brilhava a luz de S. Fr. Pedro Gonçalves, o Sant'Elmo de Lisboa” (Martins, 1908, p. 213). *Os marinheiros “subiam aos mastros a vêr os signaes do milagre, e traziam, com devoção, os pingos de cêra verde que o santo lá deixára” (Ibidem).*

Pelo contrário, Diogo do Couto, um dos mais antigos a relatar as tais idas “às hortas de Enxubregas” de onde, “com muitas folias”, os homens do mar traziam o santo “enramado de coentros frescos” (Couto, p. 354), diz que nunca ninguém viu esses “pingos de cera verde”. Este autor escreve que os homens não os traziam de lá de cima dos mastros, nem os mostravam a ninguém. Acreditavam eles que, ao aparecerem essas exalações, era o santo que os vinha visitar e consolar, por isso gritavam: *Salva, Salva, ó Corpo Santo.*

Se se manifestasse no cimo dos mastros, duas e três vezes, seria sinal de bonança; se aparecesse na parte de baixo dos mastros, seria sinal de naufrágio (Couto, 1556, p. 355).

Nem mesmo no mar, os marinheiros deixavam de recordar aquele dia do ano em que, em ação de graças ao “Corpo Santo”, faziam grandes despesas para manter a tradição viva, vestiam “o melhor que tinham, pondo os seus ouros, coroados de coentros e flores, com bailes, músicas, folias e merendas, pelas hortas do arrabalde.” (Martins, 1908, p. 213)

Voltavam a Lisboa com coroas que faziam com os verdes coentros que colhiam em Xabregas, enfeitando as suas cabeças e a do santo, e “assim engrinaldados reconduziam o andor florido até repol’o no templo” (Pimentel, 1908, p. 83).

Alberto Pimentel conta também que, no século XVI, o arcebispo de Lisboa D. Fernando de Menezes proibiu a Procissão dos Coentros por considerar “excessivamente gentílica” (*Idem*), certamente pela demasiada alegria que os homens manifestavam, bailando e cantando; mas a verdade é que o povo tinha de facto fé, tanta que até acreditou que por causa dessa proibição, se fez um milagre²¹.

²¹ Diogo do Couto, também explicou o sucedido, no segundo capítulo do *Livro V*, da *Década VII* de *Da Asia* (1782), no qual descreve a cerimónia e a devoção dos homens do mar. No ano de 1557, D. João III entregou a capitania a D. Luiz Fernandes de Vasconcellos, filho do arcebispo D. Fernando de Menezes. Das cinco naus que o rei lhe deu a escolher, D. Luiz Fernandes de Vasconcellos escolheu a nau *Santa*

O arcebispo viu-se, então, obrigado a levantar a proibição dos festejos anuais em louvor a São Pedro Gonçalves Telmo (Pimentel, 1908).

Não há qualquer notícia de que esta procissão se realize hoje em dia e, entre o povo, esta tradição parece ter caído no absoluto esquecimento.

Algumas questões curiosas ficam no ar. Porque razão terão elegido os pescadores as hortas de Xabregas para local de celebração? E qual o significado dos coentros²²? Estariam as coroas de coentros relacionadas com a tal “cera verde” que os marinheiros diziam encontrar no topo dos mastros?

Quinta feira de Espiga

Ouvia a minha avó contar que, na *Quinta-Feira de Espiga*, os campos a Leste do Areeiro, em direção ao rio (cobertos de searas, papoilas, malmequeres) se enchiam de gente. Eram de graça, oferecidos pela natureza luxuriantemente renovada, os raminhos que ela e as outras raparigas apanhavam... “pobretes, mas alegretes”, acrescentava, lembrando o infeliz ditado. O dia era feriado e os adultos e tantas outras crianças como elas não trabalhavam. Era o dia de Maio, o “dia da hora”, e os patrões e a Igreja ditavam que, em ação de graças pela Ascensão do Senhor, se respeitassem os preceitos da doutrina.

Para dar sorte, o raminho deveria ser guardado, religiosamente, até ao ano seguinte. Dele também podiam ser queimadas pequenas partes, em dias de trovoadas.

No livro *A Cidade e o Vício*, Fialho de Almeida conta que em Lisboa e nos arredores “pelos veredas que as terras demarcavam, os grupos da gente operária com exércitos de

Maria, tendo as outras naus sido entregues aos outros capitães marinheiros que com ele fariam a viagem até à Índia. Mas ainda no porto de Lisboa, já depois de estar carregada para partir, a nau começou a afundar. Descarregaram tudo e não viram onde estava o problema. O povo começou então a dizer que era castigo divino, por ter sido proibida a Procissão dos coentros, uma vez que era justamente a nau do filho do Arcebispo de Lisboa que estava a afundar. Logo se descobriu que a água entrava por um furo de um prego que estava em falta. Tudo se resolveu sem que a nau tivesse partido, poupando a vida de D. Luiz e de toda a tripulação.

²² O significado religioso dos coentros está relacionado com o “maná” que era dado por Deus ao povo de Israel durante o Êxodo. “O maná era como semente de coentro e tinha aparência de resina.” (Números 11, 7). No livro *Tradições Populares de Portugal* (1882), de Leite de Vasconcelos, vêm descritas inúmeras aplicações de plantas em festas, tradições e costumes portugueses, mas lá não se encontra o coentro. Por sugestão de Leite de Vasconcelos, que nos convida a conhecer mais sobre a significação simbólica das flores, consultei *La mythologie des plantes; ou, Les légendes du règne végétal*, de Angelo De Gubernatis, onde se pode ler que esta erva era considerada “diabólica” (1882, pp. 107-108), porque era usada pelas mulheres para ajudar ao parto, para parar a menstruação, provocar febres e calafrios. Encontrei também registo do coentro como ingrediente para feitiçarias, ligadas à fertilidade feminina e à riqueza.

pequenada, iam entre as searas, serpenteando com fatos de domingo, para colher o ramalhete de papoilas e espigas” (Almeida, 1882, p. 74).

No final do século XIX, no sítio de Chelas, simultaneamente rural e industrial, esta tradição era mantida com fervor. *A Cidade e o Vício* tinha, como personagem, um simpático e genuíno velho chelense. Este homem puro, camponês, era a personificação do Portugal rural e da “alegria da pobreza”, que mais tarde viria a ser tão demagogicamente apregoada pelo regime salazarista. As memórias de como, em Chelas, se celebrava este dia santo, são assim descritas por Fialho de Almeida:

Àquela hora, tudo abriria no seu pobre lugarejo, corolas de risos matinais, simples e sinceros como a alma dos prados verdes, (...). Iria chamando à festa o sino da igreja; gente de casais aos ranchos, entrava talvez o velho portal de ogiva, gótico da primeira dinastia, e no arraial flautins e bombo, animariam o bailarico de cachopas com moleiros, (...). D’uma banda o rio espalhado, e da outra collinas verdes picadas de pomares em flor, altas noras ronceiras, e moinhos de vento em rodopio, enquadrariam a paisagem (...). Nas colmeias das hortas, abelhas iriam fazendo pacientemente cathedrais de favo, góticas e fulvas, com o perfume de todas as flores e a doçura de todas as nectáreas. E campo fora, apanhando espigas, chapéu largo e cantiga prompta, elle via a gentana trepando, serpenteando, correndo. (Almeida, 1882, pp. 75-76)

A tradição de ir de manhã aos campos na *Quinta-feira da Ascensão* decaiu em Chelas, como em toda a Lisboa e nos restantes municípios onde este feriado religioso se extinguiu em 1952, ficando apenas presente nas cidades que fizeram deste dia feriado municipal.

Mas, ainda hoje, há uma quinta-feira em Maio, em que se veem vendedoras nas ruas de Lisboa com os singelos raminhos nos quais a espiga simboliza o pão, a papila o amor, a oliveira a luz, o malmequer a fortuna, o alecrim a saúde, e a videira a alegria.

Gastronomia

Ao refletir sobre a identidade cultural da comunidade local, será também interessante conhecer testemunhos da sua Gastronomia, pois esta vertente pode ser um dado revelador de traços da paisagem, do lugar e dos seus costumes.

Não é de estranhar que os testemunhos mais remotos no que diz respeito à Gastronomia de Chelas e Marvila estejam ligados à doçaria conventual, uma vez que por toda esta zona havia conventos e mosteiros que polvilhavam a sua paisagem.

Em termos gastronómicos, há então notícia dos “*pastelinhos de Marvilla*” (Pimentel, 1908, p. 88), ou “*broas das freyras de Marvilla*” do antigo Convento de Nossa Senhora da Conceição (posterior Asilo de Marvila), da ordem de Santa Brígida. A receita das broas vem descrita no *Caderno de receitas do convento das Salésias*, um manuscrito do século XIX existente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Digitalq.arquivos.pt, 2016). *The Lisbon Guide*²³ de 1853 também menciona os pastéis das freiras brígidas. Com a extinção da ordem religiosa em Marvila, no século XIX, desapareceram os afamados pastelinhos.

Ficaram igualmente conhecidos o manjar branco, considerado “o melhor” (Sequeira, 1908, p. 8), ou os pastéis de manjar branco confeccionados pelas monjas do Convento de Chelas, tradicionalmente feitos com peito de galinha, farinha de arroz, leite e açúcar.

Atualmente (certamente um reflexo do ambiente operário, do espírito das coletividades, das tabernas e dos convívios e petiscos), junto à Avenida Infante Dom Henrique, é habitual acorrer gente de todos os pontos da cidade para comer caracóis nos restaurantes ou cervejarias da Rua do Vale Formoso de Cima. É também muito frequente encontrar pessoas a apanhar a “iguaria” pelos terrenos baldios da freguesia.

Coletividades: cultura, desporto e recreio

Para além destas festas anuais nas quais participava a população de Chelas e Marvila, pouco havia para animar o povo e distraí-lo da sua labuta diária.

Os passeios em grupo, quando a folga o permitia, era um dos divertimentos. Angelina Vidal, que muito se preocupou e denunciou as condições de trabalho dos operários (sobretudo das mulheres da indústria algodoeira e fosforeira), refere que Cabo Ruivo era “um bonito passeio, assaz frequentado pelas classes trabalhadoras” (1900, p. 170).

As tabernas eram o ponto de encontro dos homens, era onde bebiam, conversavam e jogavam – às damas, ao dominó ou às cartas (Consiglieri *et al.*, 1993). Era nas tabernas

²³ Cf. Anónimo (1853). *The Lisbon Guide: or an historical and descriptive view of the city of Lisbon and its environs. with notice of the chief places of interest in Portuguese Estremadura*. Lisboa: Joaquim António de Paula, p. 168.

que se organizavam as excursões e os piqueniques. Assim, o campo, que outrora tinha sido sinal de trabalho, passou a ser para os operários, sinal de lazer, descanso e convívio.

A população que tinha vindo para Lisboa organizava-se nos novos espaços habitacionais. Nos pátios, nas *villas* operárias, ou nos casebres “abarracados” nos terrenos de antigas quintas, partilhavam-se as suas estruturas, os lavadouros, os estendais e os chafarizes; bem como as memórias e as saudades da terra natal que se viram obrigados a deixar.

E o que tinha sido sinal de fome, o campo, passou a ser sinónimo de juventude, alegria e saudável inocência; a cidade, que tinha sido esperança, sonho e liberdade, tornou-se símbolo de doença, cansaço e frustração.

Foi nas tabernas que, para compensar os malogros da vida na cidade, nasceram muitos clubes de futebol, grupos de recreio e diversas sociedades musicais. São exemplo disso, a *Sociedade Musical “União do Beato”* (1816); *Sociedade Musical 3 de Agosto de 1885*; a *Tuna Recreativa “A Juventude União Chelense”* (1908); o *Marítimo Atlético de Lisboa* (1938); o *Grupo Recreativo da Salgada* (1944); o *Ateneu da Madre de Deus* (1945); o *Clube Oriental de Lisboa* (1946), o *Futebol Clube Recreativo do Rossão* (1969).

As sedes dos clubes rapidamente se transformaram numa espécie de tabernas, onde, durante a ditadura de Salazar, entre as cartas, o dominó e o fumo dos cigarros, também se lia o jornal em voz alta e se segredavam conversas acerca de política, muito discretamente, entre aqueles que se opunham ao regime.

Nos pátios, onde havia as sedes das associações, faziam-se os bailaricos, era aí que os rapazes e raparigas das redondezas se encontravam. Dançava-se e aproveitava-se para namoriscar.

Quando apareceu a televisão, era nas “sedes” que as famílias se reuniam à noite, para assistirem aos programas transmitidos pelo aparelho, tantas vezes comprado em conjunto pelos associados.

De índole mais erudita, o Grupo Amigos de Lisboa, fundado em 1936, merece especial destaque nesta nota sobre as coletividades pela importância das suas ações de cariz cultural, histórico e urbanístico. A sua sede funcionou no Palácio da Mitra, na Rua do Açúcar em Marvila, de 1975 até 2003.

À medida que Lisboa foi crescendo e que toda esta zona se foi integrando na cidade, novas tradições foram surgindo. É hoje sobejamente conhecida a Feira do Relógio que se

realiza todos os domingos na Avenida Santo Condestável, artéria central de Chelas que, para a realização do evento semanal, fecha ao trânsito todo o dia.

Nesse crescimento de Lisboa, em que a periferia foi sendo como que engolida pela cidade, os bairros foram sendo anexados. Ao mesmo tempo que esses bairros periféricos desejavam fazer parte integrante da capital, queriam também, numa necessidade de afirmação, defender a sua individualidade e os seus costumes. Apesar de se situar longe do centro da cidade, Marvila tornou-se, com o passar dos anos, totalmente lisbonense.

Olhemos então uma das manifestações populares que, ao mesmo tempo que congrega, aparta fervorosamente os bairros de Lisboa.

Marchas de Marvila

A bairrista Marcha de Marvila aparece anualmente nas Festas de Lisboa, desde 1952, desfilando na Avenida, na noite de 12 de Junho, exibindo-se em vistosos trajes e arcos inspirados, quase invariavelmente, no rio e na ideia de ruralidade e fidalguia, salientando a combinação de “mar” e de “vila” da qual lhe nasceu o nome.

A Marcha de Marvila alcançou seis vezes o 1º lugar nos concursos, nos anos de: 1963, 1967, 1995, 2001, 2002 e 2008 (Mikeliveira.no.comunidades.net, 2016).

Verificamos, desde logo pelos títulos das composições originais com que a cada ano se apresenta, que está agarrada ao passado e à sua História. Observamos isso em “Gentes do Mar, Gentes da Vila, No Coração de Marvila” (de 2012) ou “Marvila Festeja o Campo, em Traje Domingueiro” (2014).

A marcha é organizada pela *Sociedade 3 de Agosto de 1885* (coletividade fundada nesse mesmo ano de 1885), e os ensaios realizam-se na sua sede, no pátio do Palácio do Marquês de Abrantes, antigo “pátio do colégio”.

É muito possível que todos os marchantes já sejam naturais de Lisboa, mas muito provável que a maioria dos seus pais, ou avós, sejam oriundos de outras cidades, sobretudo de meios rurais. Por isso mesmo, esta tradição dos temas das marchas de Marvila, que buscam as raízes do campo, procuram não só as memórias rurais destes antigos arrabaldes de Lisboa, mas também as mais profundas origens de muitos dos seus migrantes residentes.

Porém, Marvila nem sempre esteve assim tão “de olhos postos” no seu Passado histórico. Em 1964, cinco anos depois se ter tornado freguesia, Amália Rodrigues representava-a cantando uma marcha da autoria de Frederico de Brito e Ferrer Trindade -“Olha o Grilo!!!” – com os seguintes versos:

Deixem lá passar Marvila
Olha o Grilo como vem
Vem com o Beato
Que é sério e pacato
E o Poço do Bispo vem também
Traz o encanto sem par
Uma alegria sem fim
Hoje é só rir e cantar
Porque hão-de dizer
'Isto agora sim'
(...)
Rica e linda por condão
Ninguém sabe o que ela tem
Porque tem até sabão
Para ensaboar
O juízo a alguém

É interessante verificar como esta letra evidenciava a realidade da altura. Nela está expressa a alegria, a relação de irmandade que tinha com os bairros vizinhos (Beato e Poço do Bispo) que resultava do facto de formarem todos eles, uma zona industrial, com o Porto de Lisboa renovado, com um enorme número de fábricas em pleno funcionamento e uma população jovem e ativa que enchia Marvila de vitalidade e reboiço. “Isto agora sim”, dizia a canção.

Esta letra demonstra também uma atitude de ousadia. Amália cantava: “Deixem lá passar Marvila”, uma Marvila operária, cuja população era reivindicativa e capaz de, em plena ditadura, “ensaboar o juízo a alguém” (fazendo referência à Sociedade Nacional de Sabões). A consciência política de oposição ao regime vigente na classe operária da parte oriental de Lisboa, expressava-se através das vozes incómodas dos seus sindicatos e das corajosas lutas e greves por melhores condições de trabalho.

A necessidade de enraizamento no património histórico deu-se mais tarde.

Em 2009, o esqueleto de uma Marvila desindustrializada ficou evidente na letra que Mário Silva escreveu para marcha com o título “Marvila Milenar”:

Imaginação, futuro
Milénios, passados são
Outro tempo e outro mundo:
Marvila, quer tradição!

(...)

Foguetão vem do futuro
Pelo tempo viajando.
E, travessando o “muro”,
Procura a animação.

Este foguetão parou
Aterrando no passado
Veio ouvir os sons da alma
De novo, ser programado!

E surge um milagre novo
E tudo se transformou
Os “robots” já são o povo
Que a marcha antiga adaptou

De joelhos, o futuro
Pede ao Santinho perdão
Por ter esquecido que a alma
É raiz da tradição.

Marvila aqui presente
Nesta festa popular
Vê o terceiro milênio
A aparecer e a raiar

Os versos parecem aludir às chaminés das fábricas que, como foguetões, sonharam em projetar-se no futuro. Mas esse futuro de indústria, que fez com que tanta gente “aterrasse” em Marvila à procura de melhor rumo para as suas vidas, desfez-se à entrada do terceiro milênio. E surgiu “um milagre novo” de acordo com o poeta. Veio a *Expo’98* e com ela a transformação. Os homens e mulheres de Marvila já não marcham como robots, ao ritmo da produção das fábricas que, entretanto, fecharam. São agora gentes envelhecidas que recordam o seu passado e assistem à vegetação que renasce, viçosa, cobrindo de verde os cemitérios de antigas unidades fabris, outrora conventos e quintas.

E é esse renascer dos canaviais e das hortas, tantas delas cultivadas pelas suas mãos e pelas mãos de vizinhos vindos de África, que lhes traz à memória o seu passado e que recupera o próprio passado de Marvila.

A Freguesia e a Cultura

Na atual freguesia de Marvila, com quase 38 mil habitantes e uma área de 6,23km², tristemente, não existe uma única sala de cinema, não há uma livraria²⁴, não há qualquer museu²⁵.

De *Marvila Capital do Nada* já quase não existem memórias por parte da generalidade da população, apesar da grande importância que teve no contexto cultural e artístico da Freguesia na altura. Organizada em 2001 por Mário Caeiro e a Associação Extra]muros[, esta intervenção cultural assume-se ainda hoje como emblemática no seio da Arte Pública e seus estudos.

O evento, no qual artistas, geógrafos, arquitetos, antropólogos e moradores pensaram e trabalharam as questões do lugar/memória/identidade/paisagem, foi todo registado e compilado em livro, sendo este, hoje em dia, um precioso documento de Marvila do início deste século. Os textos e obras nele inscritos, produzidos em torno da problemática do território, são igualmente importantes no âmbito das Artes Visuais, Arte Pública, Geografia, Arquitetura entre outras disciplinas.

Atualmente, a oferta cultural em Marvila é fácil de descrever e definir.

Devido ao enorme número de habitantes na freguesia que têm as suas raízes no Norte de Portugal, não podem faltar, nos eventos organizados pela Junta de Freguesia de Marvila, os grupos de cantares e ranchos folclóricos das Casas de Concelho, tais como as de Cinfães e Arcos de Valdevez.

“Marvila dos Sabores”, que se realiza de dois em dois anos, é um desses eventos culturais. Reúne música, gastronomia e diversas apresentações. Nele atuam muitos dos ranchos e grupos etnográficos com sede em Marvila, tais como a *Banda Filarmónica da ACULMA* (Associação para o Desenvolvimento Cultural e Social de Marvila, que começou a constituir-se em 1988, por iniciativa de moradores do Bairro da PRODAC e da Quinta Marquês de Abrantes). Sam the Kid, a Tuna do ISEL, os Bombos da CERCI,

²⁴ A livraria *Eterno Retorno*, situada na Fábrica Braço de Prata, especializada em Ciências Sociais e Humanas, não obstante a sua qualidade, tem a desvantagem de ter o mesmo horário de funcionamento vespertino e noturno do restante espaço cultural em que está inserida. Por esse facto, não está acessível a todos os membros da população.

²⁵ O museu mais próximo é o Museu Nacional do Azulejo que pertence à Freguesia da Penha de França.

o grupo *Latomania* da SCML (Bairro da Flamenga), entre tantos outros, são nomes que também comparecem.

O *Rock In Rio*, igualmente bianual, é um evento musical de grande envergadura que traz milhares de pessoas de todo o país e do estrangeiro ao Parque da Bela Vista.

A Fábrica Braço de Prata, a Galeria Baginski, a Galeria Múrias Centeno e a Underdogs Gallery (de Vhils) que já mencionei no capítulo sobre a identidade operária (por terem ocupado antigos espaços industriais²⁶), não obstante a sua importância no panorama cultural de Lisboa, ainda não conseguiram chegar à população local. Essa não é, evidente e compreensivelmente, uma das suas prioridades. A sua presença na freguesia atrai público de fora, que vem a Marvila, sobretudo à zona do Poço do Bispo e Braço de Prata.

No âmbito do Teatro, existem neste momento duas referências em Chelas, o *Teatro Contra-Senso* e a *Casa Conveniente*.

O grupo de teatro *Contra-Senso*, fundado em 1997, é um grupo de teatro amador que teve as suas origens na Escola Secundária D. Dinis. Tem como diretor artístico Miguel Mestre e tem sido uma associação cultural bastante importante para toda uma geração de jovens e adultos desta área geográfica. Com um trabalho sério e de qualidade, com mais de vinte peças apresentadas em Marvila e noutras freguesias, vilas e cidades, o *Contra-Senso* tem tido o reconhecimento da população pelo trabalho realizado junto da mesma. A sua sede situa-se no Bairro do Armador (antiga Zona M).

A *Casa Conveniente*, de Mónica Calle, mudou-se do Cais do Sodré para o Bairro do Condado (Zona J), onde realizou o festival *Zona Não Viglada* em Setembro de 2015, em colaboração com associação cultural *Filho Único*, trazendo a Marvila nomes como Norberto Lobo, *Iguanas*, *Pega Monstro*, Newham Generals, Jammz & Logan Sama, DJ Lilocox & DJ Maboku, ou DJ Firmeza. O projeto *Zona Não Viglada* está também a desenvolver um interessante trabalho de recolha e promoção de músicos de Chelas. Mc Tchapo, Mc Bob, G Fema, Fábio Silva (Big Bonez B), Mc Tunto, são alguns dos nomes.

Na Rua do Açúcar estão sediados o Teatro Meridional (mais concretamente no Beco da Mitra, desde 2007), fundado em 1992, e a Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo, fundada em 1997 por Vasco Wellenkamp e Graça Barroso.

²⁶ A Galeria Filomena Soares, está no grupo de galerias localizadas na zona Oriental que ocuparam espaço industriais, mas não pertence à Freguesia Marvila; está situada no Beato.

Em termos de auditórios municipais, existem dois em Marvila, o Auditório Sam the Kid (no Bairro do Armador) e o recém reabilitado Auditório Fernando Pessa (na Casa dos Diretos Sociais, no Bairro da Flamenga).

As associações e instituições de ação social ligadas à infância e juventude, que diariamente trabalham com esta camada da população, de uma forma geral, estando conscientes da importância do Rap, Hip Hop e Graffiti, respeitam e incentivam o desenvolvimento dessas vertentes artísticas.

Nas três igrejas da Paróquia de São Maximiliano Kolbe do Vale de Chelas (igreja de “São Max”, como é carinhosamente chamado o padroeiro; igreja de Santa Beatriz da Silva; e igreja de Santa Clara), também se realizam diversas festas anuais e procissões, onde parte da população participa. Nessas festas é de salientar a união entre a população oriunda de zonas rurais do Norte (nitidamente mais “praticante” do que a população oriunda de outras zonas de Portugal) e a população vinda de África, sobretudo cabo-verdianos, mas também guineenses, moçambicanos e goeses. Os cânticos das missas dominicais são enriquecidos com a influência dos ritmos do folclore português e das batidas africanas.

É inegável, a enorme teia de influências, de ritmos e tradições populares que a população que habita Marvila, sobretudo nos bairros de Chelas, tem como herança cultural. Por isso mesmo, não raras vezes, ouvimos jovens brancos a conversar ou a *rappar* em crioulo, tal como o fazem G Fema ou Beto di Guetto (de ascendência cabo-verdiana). Nas letras de G Fema sobressaem as dificuldades das vidas de algumas pessoas que habitam os bairros de Marvila, sobretudo mulheres, mães adolescentes e vítimas de violência doméstica.

Sam the Kid (morador no Bairro das Amendoeiras, antiga Zona I de Chelas) tem sido uma peça fundamental para a autoestima dos jovens desta área geográfica, funcionando como um elemento de agregação dos vários Bairros. O artista tornou-se uma figura icónica de Chelas.

A identidade de bairro em Chelas

O *lugar* representa uma referência identitária relevante para os grupos sociais.

Não obstante a poligénese do sentimento de pertença de cada membro, essencial à formação de uma identidade, esta última ganhará traços comuns entre os membros do coletivo local.

Atualmente, a Chelas idealizada pelo GTH tem vindo a perder essa denominação.

Chelas tornou-se mais uma espécie de conceito, ou um termo do imaginário urbano de Lisboa, do que um local definido em termos de limites geográficos.

A partir de 2012, em virtude de “Chelas” ter deixado de ser uma designação oficial, as placas de trânsito que anunciavam direções e entradas para o bairro foram genericamente substituídas por “Marvila”. As anteriores Zonas de Chelas (sendo as mais emblemáticas: I, J, M, N1 e N2) já tinham sido rebatizadas, após a *Expo'98*, dando lugar a uma espécie de “sub-bairros” (respetivamente: Bairro das Amendoeiras, Bairro do Condado, Bairro do Armador, Bairro da Flamenga e Bairro dos Lóios).

A estação de Metropolitano, inaugurada em 1998, situada no Bairro das Amendoeiras, conserva o nome Chelas; porém, muito por iniciativa da Junta de Freguesia e da Câmara Municipal de Lisboa, o território com essa designação fica hoje em dia reduzido à sua localização mais antiga, junto ao Convento de São Félix e Santo Adrião, na Estrada de Chelas.

Assim sendo, se imaginarmos um mapa, a definição e redefinição das fronteiras geográficas do território oficialmente designado por “Chelas” parece ter tido expansões e reduções ao longo dos tempos. Por essa razão, em termos de significação, o nome “Chelas” terá diferentes aceções para diferentes gerações de indivíduos. A localização de Chelas era, sem dúvida, diferente nos anos 40 e nos anos 80 do século XX. Assim como hoje, a conceção do território de Chelas começa a ser diferente daquela que existia há dez anos atrás.

O caminho para o enraizamento e para a construção de uma efetiva comunidade, formada pela população residente em Chelas, tem vindo assim a ser claudicantemente trilhado, marcado por avanços e recuos.

O atual apagamento do nome “Chelas”, numa tentativa de supressão do estigma e do preconceito associados ao local, fizeram atrasar ainda mais a construção de um

sentimento de pertença e de uma *identidade de bairro* que se previa ser uma realidade desde o Plano de Urbanização de Chelas.

A questão da alteração do nome do bairro foi um recuo com alguma relevância para a hesitação na formação de uma autoimagem de respeito, confiança, maturidade e orgulho que já estava em plena marcha durante o final dos anos 90, quando os “filhos do bairro”, nascidos sobretudo na segunda metade da década de 70 e princípio de 80 começaram a alcançar a maioridade.

Foi nessa altura que, com o intuito de melhorar o espaço que habitavam, surgiram algumas associações de moradores²⁷.

Esses fenómenos foram acompanhados pelas transformações promovidas pela *Expo'98* que regeneraram o rosto da Lisboa Oriental, descobrindo e requalificando a zona ribeirinha do Mar da Palha, durante tantos anos esquecida. Foram também acompanhados pela muito esperada chegada do metropolitano. As duas novas estações (Chelas e Bela Vista) vieram, no final dos anos 90, ajudar a solucionar o problema de exclusão e isolamento desta área por falta de vias de comunicação rodoviária e acessos ao centro da cidade, bem como a absoluta carência de uma rede transportes a que se assistiu até essa data.

Em 2004, a *RTP* e a *RDP* mudaram-se para a antiga *DIALAP* modificando a dinâmica do local em termos de trânsito e movimentação. Também o *Rock In Rio* o fez (e continua a fazer de dois em dois anos), colocando o Parque da Bela Vista no mapa dos festivais nacionais e internacionais.

Para saber a fundo quem são os seus habitantes seria necessário, em primeiro lugar, identificar aqueles que se consideram moradores em Chelas (dado o progressivo desaparecimento do nome). Seria certamente matéria para um levantamento estatístico, para um estudo mais detalhado, mas fiquemo-nos pela ideia de que os seus habitantes formam uma comunidade multicultural, constituída por muitos portugueses do norte e centro do país, e alguns imigrantes vindos das ex-colónias, que formam um grupo heterogéneo, no qual a identidade de bairro, resulta de um conjunto diverso de

²⁷ A *ATM* (*Associação Tempo de Mudar* – Zona N2 – atual Bairros dos Lóios, criada sobretudo para alterar e regulamentar a realização semanal da Feira do Relógio) e o *Quarto Crescente* (Bairro da Prodac e antigo Bairro Chinês) são dois dos exemplos.

representações e imagens, ou, como refere Ariel Gravano de um “caledoscópio multissignificativo de espaços vividos” (Gravano, 2003, p. 116).

O contributo de Ariel Gravano para a definição de uma *identidade de bairro*, (identidade “barrial”, como designa o autor), tem sido importante no seio da Antropologia Social, mas também ecoou em outras áreas, como a Geografia e Urbanismo.

Para Gravano, *identidade de bairro* é produto de uma noção comum do bairro por parte da comunidade que o habita. Sendo uma noção comum, ela não será necessariamente homogénea, pois o bairro, para Gravano, não é um mero cenário para as ações dos sujeitos, é um espaço tanto físico, como simbólico e ideológico. A sua “imagem” (visão imaginada) resulta tanto da sua antevisão e projeção (pelos urbanistas e pelo poder vigente), como depois, pela sua apropriação por parte dos usuários.

Michel de Certeau entende um “bairro” como “uma organização coletiva de trajetórias individuais” (Certeau *et al.*, 1999, p. 13).

No entender de Kevin Lynch, bairros são “partes razoavelmente grandes da cidade na qual o observador ‘entra’, e que são percebidas como possuindo alguma característica comum, identificadora” (Lynch, 1960, p. 66).

Kevin Lynch entende os bairros, não como limites administrativos, mas como áreas, núcleos visualmente homogéneos quando comparados com o resto da cidade, distinguindo-se do restante tecido urbano através da perceção visual dos seus elementos: texturas, formas, lugares, símbolos, tipos de construção (e materiais utilizados), usos, atividades, características dos residentes, grau de conservação, etc.

Para este autor, um bairro torna-se mais nítido quanto mais “fechadas” forem as suas fronteiras e mais demarcados forem os limites do seu território, quer seja por elementos naturais (rios, declives acentuados, etc.), quer por elementos construídos (vias-rápidas, pontes, avenidas, diferenciação morfológica e arquitetónica dos conjuntos habitacionais, etc.). Todavia, dentro do próprio bairro poderão haver diferenças, “sub-bairros internamente diferentes no seu interior, mas adaptando-se ao todo” (1960, p. 117). Lynch situa o momento dessa diferenciação na própria conceção dos bairros.

O planificador, por outras palavras, o urbanista, tem a seu cargo a criação de uma cidade não apenas para uma pessoa, mas para um grande número delas. Cada pessoa, no entender de Kevin Lynch, terá a sua própria formação, temperamento, ocupação e classe social (1960, p. 123), o que significa que o planificador deverá criar uma cidade que “não

use apenas uma ou duas qualidades de forma, mas todas elas” (*Ibidem*).

Na concepção de *bairro* apresentada por Arjun Appadurai (2004) - mais social e política, que física e visual que a de Lynch - a capacidade de *reprodução social* é inevitavelmente um predicado dos bairros. Explica o autor:

(...) Uso o termo bairro para referir as formas sociais efetivamente existentes em que a localidade enquanto dimensão ou valor se realiza de vários modos. Os bairros, nesta acepção, são comunidades situadas caracterizadas pela sua realidade, espacial ou virtual, e pelo seu potencial para a reprodução social. (Appadurai, 2004, p. 238).

Appadurai vê o bairro por um prisma mais simbólico e menos morfológico ou cenográfico do que Lynch; para ele os bairros são estruturas complexas que não se confinam a elementos visuais e qualidades ou características formais. Antes de serem estruturas espaciais e sociais realmente habitadas e “vivas”, os bairros são planejados. Dessa forma, a sua utilização é de antemão programada por quem os concebe ou produz.

Appadurai entende um bairro como “um contexto, ou um conjunto de contextos” (2004, p. 245), nos quais as ações sociais dos sujeitos locais podem ser produzidas, reproduzidas, interpretadas e *performatizadas* de múltiplas maneiras.

Pelas razões que anteriormente apontámos (de ordem natural, social ou histórica), não só Chelas, mas toda a freguesia de Marvila é dividida em bairros algo diferentes, tanto em termos formais, como populacionais, e com pouca comunicação entre si.

O território, a estrutura urbana e a diversidade demográfica da freguesia acentuam essas divergências. Porém, a tensão social em Chelas tem sido mais intuída e até reforçada pelos contextos circundantes e, de uma forma geral, pelo resto da sociedade. A própria comunicação social tem contribuído para a estigmatização deste território. A opinião pública é mais informada pelo que dizem os *media* do que pela efetiva experiência física e vivencial do espaço.

A forma como os outros percebem o espaço participa na construção da “ideia de si coletiva”, dessa identidade de grupo; isto é, a comunidade é também aquilo que os outros, os de fora, têm considerado que ela é.

A imagem do(s) bairro(s) de Chelas foi sobretudo criada pelos que estavam de fora. Não há um verdadeiro sentido de comunidade que agregue toda a população. A identidade de grupo faz-se sentir de forma muito dispersa e fragmentada, em pequenos núcleos com vínculos e proveniências muito específicas. Mas a imagem do território, como conjunto, continua a ser fundamentalmente a imagem de um *gueto*, ideia essa que, de certa forma,

ficou reforçada com o filme *Zona J* (1998), de Leonel Vieira.

Nos primeiros anos deste século, os diferentes grupos dentro de Chelas começaram a fazer passar para fora concepções que gostariam que os outros tivessem acerca dos bairros de Marvila, agindo muito por imitação. É exemplo disso a reprodução dos contextos dos bairros americanos, ou de gangues de periferia em França, por parte dos jovens ligados ao *hip-hop*, inspirados sobretudo em imagens de videoclipes dos canais televisivos (tais como: *MTV*, *VH1* ou *TRACE Urban*) tendo Sam The Kid como seu grande estandarte.

Sam The Kid

Profundamente inspirado pela rede emaranhada de influências, que é Marvila, surge o trabalho de Samuel Mira, mais conhecido por Sam The Kid. Este autor mantém-se, desde 1999, como um dos principais nomes do Rap e Hip Hop a nível nacional.

Nascido em Lisboa, em 1979, reside desde sempre no bairro. O primeiro grupo a que pertenceu chamava-se *Official Nasty*.

Em 1999, o seu primeiro álbum, intitulado *Entre(tanto)*, já foi gravado a solo. Foi integralmente produzido em sua casa, no “quarto mágico” (como é designado por todos), no 7ºA da Rua Manuel Teixeira Gomes; contudo, Sam The Kid só ficou mais conhecido do grande público, em 2002, depois do sucesso entre um público menos jovem do disco instrumental *Beats Vol. 1: Amor* e do contrato assinado com a *Loop:Recordings*, de Rui Miguel Abreu.

Sobre(tudo), de 2002, e *Pratica(mente)*, de 2006, foram os restantes álbuns do músico.

Desde o início, tem participado em inúmeros projetos colaborativos, porque o Hip Hop vive desse espírito de cooperação e entreaajuda entre a comunidade de *rappers*. Convidar e apresentar outros *MC's (Masters of Cerimonies)* é uma espécie de compromisso de honra.

Sam The Kid faz parte do quinteto *Orelha Negra* (com Fred Ferreira, DJ Cruzfader, Francisco Rebelo e João Gomes), cuja música conjuga sonoridades do Hip Hop, da música electrónica, do Soul e do Funk.

Presentemente, desde junho de 2016, organiza uma plataforma *online* chamada *TVChelas*, onde se tem acesso a vídeos com entrevistas com os músicos que o influenciaram (como Boss AC, ou Carlão) e os temas mais recentes que com eles compôs e produziu, precisamente no seu bairro. *TVChelas* também tem disponíveis antigas maquetes de *videoclips* caseiros inéditos, feitos ainda no final dos anos 90.

O trabalho de Sam The Kid é fundamentalmente musical; resulta, porém, “de uma estrutura intrincada de elementos que se entrelaçam e que vão desde: poesia, vídeo e apropriação de referências visuais e instrumentais” (Rodrigues, 2012, p. 67). A essas referências alia-se um imenso sentimento de pertença ao seu bairro, à comunidade de que faz parte e ao território que habita.

A paisagem e as características do lugar onde cresceu tiveram influência na construção de Samuel Mira (Sam The Kid) enquanto pessoa e artista. Para ele, Chelas é como “uma aldeiazinha” (Mira, 2006).

Na Grande Lisboa, a cultura Hip Hop tem Chelas como um dos lugares cimeiros, a par da Margem Sul (Almada, Cacilhas, Seixal, Corroios, Miratejo, Caparica, Barreiro, Baixa da Banheira, Fernão Ferro ou Fonte da Telha) e da Amadora (Cova da Moura, Buraca, entre outros bairros).

Apesar das diferenças, pode desenhar-se um quadro de influências com alguns pontos de contacto entre os três núcleos: Margem Sul, Amadora e Chelas, que explica o florescimento do Hip Hop no fim dos anos 80, princípio dos anos 90. Essas influências estão relacionadas com o facto de serem territórios periféricos, com uma população muito jovem.

Porém, o aparecimento em Chelas foi um pouco mais tardio, deu-se em meados dos anos 90, sobretudo após o *Rapública* (1994) e da segunda vaga de realojamentos (na Zona M, N1 e N2).

No início do seu crescimento, Chelas foi ocupada por uma população sobretudo vinda do Norte, Centro do país e, mais tarde, das ex-colónias (Cabo Verde, Guiné, Angola e Moçambique); a Margem Sul e a Amadora receberam muitos homens e mulheres vindos do Alentejo, do Algarve, do Ribatejo, das Beiras, da Madeira, dos Açores, de África e do Brasil (Simões, 2016).

Contudo, enquanto os primeiros representantes do Rap da Grande Lisboa, vindos da Margem Sul e Margem Norte são negros ou mestiços, como General D (e os Karapinhas), Boss AC, *Black Company*, *Da Weasel*, entre tantos outros; o de Chelas, com Sam The Kid, introduz uma característica diferente: a cor da pele (embora já tivessem surgido no Porto, os *Mind da Gap* e, internacionalmente tantos nomes como Blondie, Vanila Ice, Jovanotti, ou outros²⁸).

Quando começou, General D (considerado o pai do *Rap* português) falava essencialmente de racismo, injustiças sociais, prostituição, SIDA, toxicod dependência; mas Sam The Kid (surgindo já depois do mediático assassinato de Alcino Monteiro, em 1995, pelas mãos de um grupo de *skinheads*, e da aparente acalmia xenófoba) juntava-lhe

²⁸ Eminem consagrou-se um pouco mais tarde do que estes artistas que foram referidos.

também o preconceito em relação ao território onde se vive.

José Mariño, no programa “*Rapto*”, da Antena 3, apresentou o “miúdo” de Chelas, colocando este território de exclusão no mapa do Rap²⁹.

Sam The Kid demonstrava assim, que nem só a cor da pele define a identidade de uma minoria e o preconceito que lhe é dirigido, mas também o ambiente em que se vive e o sítio de se onde provém³⁰. Da mesma forma que considera que não são forçosamente os afrodescendentes que detêm a exclusividade do Rap, também assume não querer destacar-se no mesmo, apenas para satisfazer a ideia exótica, pós-colonial e politicamente correta, do branco que veste a pele do negro, ou do chamado “bollycao” (branco por fora e negro por dentro). “Porque o que eu aprendi é que o talento não tem cor”, diz Sam The Kid em *À Procura da Perfeita Repetição* (2006).

Porém, a música de Sam The Kid não nega as raízes e a grande influência dos seus pares. Muitos dos portugueses negros de Chelas com quem Samuel Mira cresceu e continua a partilhar as suas vivências, nasceram em Portugal, tal como ele, já depois do 25 de Abril de 1974. Dessa interação nasceu uma identidade própria de Chelas, como nasceu em Miratejo, ou na Amadora; mas com características distintas mediante o lugar, embora com uma rede de influências comum. Soraia Simões aponta que:

O processo de construção de uma identidade própria, não generalizada, heterogénea, foi em grande parte o resultado não só da autoconstrução de cada uma das esferas locais, com os seus códigos individuais e a sua identidade e autorepresentação colectiva, de acordo com as vivências quotidianas do núcleo a que se pertence (...), como foi em si mesma a extensão do tecido social da capital. (Simões, 2016)

Os territórios onde o Rap eclodiu foram territórios urbanos que se desenvolveram sobretudo no período pós-revolucionário, muito rapidamente e não em continuidade com o Passado. Foram bairros que foram criados para albergar gente vinda de outros lugares, populações desenraizadas, famílias que “começaram do zero” e que ofereciam aos seus

²⁹ Na capa do disco *Rapública* (1994), primeira coletânea de rap português, vê-se um mapa da Grande Lisboa, com o rio Tejo a separar as margens norte e sul e com os vários territórios do *Hip Hop* assinalados. Na margem norte aparecem diversas cidades e bairros da periferia, incluindo Olivais, mas Chelas está ausente.

³⁰ Apesar disso, Sam The Kid tem manifestado a sua preocupação em relação ao racismo em Portugal, sobretudo depois do seu amigo MC Snake (que residia no Bairro da Flamenga, antiga Zona N1) ter sido assassinado pela polícia.

filhos uma realidade muito diferente daquela que tinham tido (quer fosse em África, ou no Portugal profundo). Assim sendo, era uma experiência nova para todos eles, membros de uma comunidade em construção, nesses territórios que eram como que:

(...) um lugar virgem e, por isso, amplamente aberto à construção de novas identidades juvenis baseadas na apropriação (simbólica, se quisermos) desse espaço urbano de ninguém... (Fradique, 2003, p. 123)

A Representação de um Território

O Hip Hop desenvolve-se em quatro vertentes: a música, a poesia, a dança e a componente gráfica/visual (na forma de *graffiti*). Através do domínio de uma técnica e de um ritmo muito próprios, este estilo vive da conjugação entre estas quatro vertentes.

As mensagens implícitas nas letras das rimas fazem do Hip Hop uma corrente musical de cariz interventivo e provocatório, que tenciona agitar a sociedade através da denuncia das situações reais, tantas vezes ocultadas pelo poder vigente. É neste contexto que Sam The Kid se apresenta como uma espécie de estandarte, como uma figura de referência para a maior parte dos jovens de Marvila. Não obstante o seu trabalho ser maioritariamente autorreferencial, intimamente ligado às suas próprias experiências e às problemáticas que afetam a zona onde reside, não deixa de tratar dilemas que são comuns a outras áreas geográficas.

Uma das características do Hip Hop é, sem dúvida, a constante referência ao sítio onde se vive. Existe nele um fenómeno de identificação com o *lugar*, a necessidade de expressar o enraizamento e um sentimento de territorialidade que é representado nas rimas. No entanto, os “representantes” do Rap em Portugal (de Miratejo à Cova da Moura; de Almada a Chelas) mimetizam os gestos, o modo de vestir e o repertório de influências do Rap dos E.U.A..

Poder-se-á, então, dizer que o Rap nacional é um produto *local*, uma vez que foi e continua a ser “reapropriado de forma a produzir manifestações locais a partir de formas de expressão culturais globais” (Fradique, 2006, p. 124).

Teresa Fradique (2006) fala numa “identidade geográfica” presente nos diferentes núcleos urbanos representantes do Rap que conduz a um “mapeamento da cidade” através das suas múltiplas expressões locais.

Um *MC* é um “representante” de um bairro ou de uma zona. Nesse sentido, o termo “representação” é ambíguo, uma vez que, para além de significar que o *MC* surge em representação, como porta-voz, do seu grupo e da sua zona, significa também que esse *rapper* é ator, veste uma personagem (não é por acaso que atua como um pseudónimo, um *nickname*) representando um estilo universal, mimetizando e copiando os ídolos que são comuns a toda a extensa comunidade internacional, formada por *rappers* e seus fãs.

Sam The Kid declara: “Chelas é uma fonte de inspiração. Tenho músicas que falam de coisas concretas que só as pessoas daqui sabem do que estou a falar. Mas não faço só música para o bairro” (Mira, 2007). O tema *Chelas* descreve essa realidade:

Chelas, o sítio onde eu moro
Procuro a verdade e a informação que eu devoro
Eu não ignoro, toda a espécie de pessoa
Ouço uma voz que ecoa na rotina que enjoa
(...)
Tempos estão mudados, nomes são alterados
Mas os olhos continuam sempre atrás dos cortinados
E ficam na janela se for preciso uma noite inteira
Enquanto isso o filho rouba-lhe o dinheiro da carteira
(...)
De onde é que vem a censura que eu não vejo o censor
Porque o que eu aprendi é que o talento não tem cor
Mostra-me a verdade que tu revelas
Porque a minha tu sabes que vem de Chelas
(...)
Os dramas são vários
com problemas diários
A variedade predomina
Há de tudo um pouco
Do consciente ao louco
(...)
Chelas ‘tá no sangue, Chelas ‘tá no genes
Imagem ‘tá igual, banda sonora, sirenes
(...)
Confusão noturna num prédio silencioso
Agitação mental quando a Zona está em repouso
(...)
O sítio onde eu moro, o sítio onde eu vivo,
o sítio onde eu paro e fico pensativo...
Chelas é o sítio, Chelas é o berço.

O autor explica também muitas vezes o seu método de trabalho, no qual a construção das rimas tem tanta importância quanto o trabalho de pesquisa e recolha de *samples* da sua vasta coleção discográfica e sonora (que retira da televisão, da rádio, de

conversas do dia-a-dia, de chamadas telefônicas, discussões, etc.). Em *Motivação*, um tema de 2004, fala das suas referências musicais, do ambiente e do desenvolvimento da técnica:

(...) A nossa diferença ‘tá na referência
que trazes da adolescência
E fazes uma gerência de frases
Em consequência do teu redor
TV, rádio e imprensa (...)

O tema *À Procura da Perfeita Repetição* (2006) também é exemplo da descrição do método de trabalho:

(...) À procura da perfeita repetição,
são anos de pesquisa, fiz a minha função
à volta de notas que transmitissem uma emoção,
suficiente para a mente ganhar inspiração
A minha cultura não vem da leitura,
corte e costura, sorte e postura,
Também ser forte na mistura
Para tentar juntar dois mundos opostos (...)

A tentativa de conciliação de “mundos opostos”, é uma presença constante na sua obra. O conflito de gerações, as conturbadas relações de vizinhança, as desigualdades sociais e raciais, a intolerância, o problema da habitação (como fica explícito no *videoclip* do tema *Abstenção*, de 2006, que mostra uma manifestação feita pelos moradores da Zona I contra a gestão dos bairros por parte da Fundação D. Pedro IV) são ideias exploradas em muitos dos seus temas.

No *videoclip* de “Negociantes”, uma música do álbum *Pratica(mente)* de 2006 que fala de desemprego, exploração e fáceis oportunidades de ganhar dinheiro de forma ilícita, aparecem, como cenários, a Feira do Relógio e as abandonadas e “grafitadas” instalações do *Batista Russo & Irmão* (um dos símbolos da época dourada da desaparecida área industrial de Chelas e Olivais).

Sam The Kid funciona como um elemento de agregação das fragmentadas Zonas de Chelas, “atenuando uma certa tensão que se faz sentir, até aos dias de hoje, entre os diferentes grupos étnicos” (Rodrigues, 2012, p. 71). Aborda recorrentemente o planeamento urbanístico e a divisão, que contribuíram para o sentimento de segregação no seu bairro, quando diz: “Sou de um sítio com 6 letras e 6 zonas” (*Quantidades*, 2008); ou o refere como um “Sítio dividido com letras do alfabeto / Zonas divididas em lotes com mau aspeto” (*Chelas*, 2002). Contudo, assume-se como pertencente a toda essa vasta

área, que engloba as diferentes Zonas, dizendo: “logicamente eu sou Chelas e Cambodja / e Torres também tem peso e é o meu nome do meio / Sei o receio de um passeio terminar num bloqueio” (*Slides [Referências]*, de 2006).

Embora possamos encaixá-lo dentro das manifestações da cultura popular, o Rap, longe de se tornar estático e de se “folclorizar”, está em constante transformação, perante a realidade dinâmica e evolutiva do grupo social no qual se insere.

A identidade cultural juvenil e urbana do bairro de Chelas está representada no Rap de Samuel Mira, como a identidade urbana de Alfama ou Mouraria estão representadas no Fado, ou a identidade de grupo fica evidente no Cante Alentejano (e Samuel Mira é descendente de alentejanos).

A denúncia das verdadeiras condições de vida do povo presente nas letras do Fado (histórias de miséria, pobreza, alcoolismo, ciúme, traição, destino e desgraça, ou saudade), muitas vezes censuradas pela ditadura, assemelham-se à realidade expressa no Rap. Assim acontece também com a descrição das vivências de uma população, afastada dos centros urbanos, isolada e desfavorecida, que é feita em alguns temas das modas do Cante Alentejano (o trabalho rural e a sua dureza, a [e]migração forçada, as desigualdades sociais, a fome, a morte - tantas vezes provocada por acidentes de trabalho, sobretudo nas minas). Porém, no Rap de Sam The Kid, todas essas ideias são transpostas para as vivências do nosso tempo, são adaptados às novas realidades de trabalho, novas realidades urbanas e novas problemáticas (como o bairro social, o *guetto*, a toxicodependência, o racismo, a precariedade, o desemprego, a violência doméstica, a gravidez na adolescência, o tráfico de droga, ou o crime em geral).

Interessante também é a presença da componente de improvisação e desafio que, no Fado, se observa nas desgarradas e despiques; no Alentejo, no *cante ao baldão* (versão mais moderna do despique) e no Rap, no *freestyle* e nas *battles*. Por base, os intervenientes têm um tema e uma melodia, e as rimas são improvisadas alternadamente pelos participantes.

Sam The Kid parece decidido a denunciar os males de uma sociedade incongruente, que tenta esconder as verdades que ninguém parece querer ver, mas que em Chelas, ele pode observar, não só pela experiência concreta da rua, mas também através da janela do seu quarto.

Marquesa de Alorna

E porque a história de Chelas e Marvila tem sido um constante revisitar do Passado, com envios, reenvios e novas leituras do território no Presente, proponho recuar agora até ao século XVIII, para perceber o que terão em comum a Marquesa de Alorna e Sam The Kid.

Abreviando desde já a resposta, destaco os seguintes pontos de contacto: o viver em Chelas; o ímpeto criativo; a imensa determinação; o apoio sobre uma rede de influências de variados autores (os quais são citados, ou como se diz no Rap, “samplados”); a utilização de um pseudónimo (pelo qual são identificados pelos respetivos grupos a que pertencem); o amor ao saborear ritmado das palavras; o sentido de injustiça e a observação do território de Chelas através da sua janela.

A vida da Marquesa de Alorna, que atravessou o século XVIII e XIX, foi longa e cheia de acontecimentos, porém, aquilo que a traz a este estudo é a produção poética que realizou em Chelas durante o tempo em que aqui esteve presa.

Vejamos, então, como é que poetisa nos ajuda a compreender a paisagem de Chelas, por ela observada e descrita.

Entre 1758 e 1777, Leonor de Almeida Portugal de Lorena e Lencastre (1750-1839), 4.^a Marquesa de Alorna, também conhecida por *Alcipe*, esteve presa no Convento de São Félix em Chelas. Contemplava o mundo apenas através da pequena janela da sua cela, ou da limitada área ao ar livre que a cerca do seu cárcere permitia. Tinha a paisagem do Vale de Chelas como cenário e os livros dos clássicos da literatura antiga e moderna (como Rousseau, Voltaire, Montesquieu, entre tantos outros) como fonte do seu saber e da sua inspiração.

A razão da sua prisão deve-se ao facto de ser descendente dos Távora, tendo merecido do Marquês de Pombal o injusto castigo de ficar encarcerada neste convento dos arredores de Lisboa, juntamente com a sua mãe e a sua irmã, enquanto o pai, D. João de Almeida Portugal, esteve preso no forte da Junqueira (depois de ter estado encarcerado na Torre de Belém).

O cativo durou mais de dezoito anos. A família só alcançou a liberdade, voltando a reunir-se, após a morte de D. José I e a subida ao trono de D. Maria I.

O período que Leonor de Almeida Portugal passou em Chelas, dos 8 aos 26 anos,

corresponde aos anos de florescimento do seu talento e da sua formação. No convento, dedicou-se à leitura, à escrita, à pintura e ao estudo de vários idiomas (entre eles o latim, o grego, o francês ou o inglês). Interessava-se por Teologia, Retórica, Filosofia e por todas as áreas que na altura estavam subordinadas à Filosofia: as Ciências Naturais, a Lógica, parte da Química e parte da Física (Anastácio, 2014). Registou as suas primeiras composições em cadernos que construía com as próprias mãos (Horta, 2011).

As composições poéticas desse período denominam-se *Poesias de Chelas*.

Como lembra Vanda Anastácio (2008), o facto de ter crescido num convento marcou profundamente a personalidade e a obra de Marquesa de Alorna, que se descreveu a si própria como “um ser triste, marcado pelo infortúnio, vítima do despotismo e da tirania” (Anastácio, 2008, p. 20).

O seu contacto com o mundo, fora da cerca do convento, fazia-se apenas através dos livros que recebia e pela visita de alguns poetas que consigo privaram.

Entre 1771 e 1773, D. Leonor tinha acesso aos Jornais enciclopédicos franceses e à revista inglesa *Monthly Review*, dirigida por Ralph Griffiths, publicações nas quais encontrava anúncios e resenhas a diversas obras contemporâneas, algumas proibidas pela Real Mesa Censória (Anastácio, 2014), mas que lhe chegavam secretamente às mãos através de amigos.

Os chamados *Outeiros*, que aconteciam na corte e nos conventos, alcançavam grande fama nesta época. Em Chelas realizavam-se por altura das “festividades³¹ religiosas e eleições das Preladas” (Anastácio, 2008, p. 23). Tratava-se de uma espécie de concursos nos quais os poetas glosavam a partir de motes (um *rapper* chamar-lhes-ia *dicas*), dados pelas freiras, ou sugeridos pelos próprios poetas, uns aos outros.

Maria Teresa Horta refere, no romance “As Luzes de Leonor” (2011), que foi Frei Alexandre da Silva que levou Correia Garção (de pseudónimo *Corydon Erimantheo*) à grade do convento de Chelas para conhecer a poetisa, cujos versos tinham começado a alcançar notoriedade. Seguiram-se as visitas de outros poetas da *Arcádia Lusitana* ao locutório de São Félix, de entre os quais se destacou Francisco Manuel do Nascimento, com o pseudónimo literário *Filinto Elysio*.

O uso de pseudónimos retirados da poesia pastoril da Antiguidade era uma característica dos poetas da *Arcádia Lusitana*, bem como a autodesignação “pastores” e

³¹ As festas dedicadas a São Félix, padroeiro do Convento, realizavam-se anualmente a 1 de agosto.

o recurso a figuras mitológicas (ninfas, cupidos, Vénus, Zéfiro) que usavam como metáforas para se referirem a elementos naturais, ou a sentimentos. Inspiravam-se em autores clássicos, gregos e latinos, e em autores do Renascimento, expressando-se de uma forma simples e elogiando os prazeres da vida campestre, o *bucolismo*, a Natureza, entre outros temas.³²

O homem que, com a sua vida simples de pastor, pescador ou agricultor, retira da Natureza o seu alimento e sustento, era visto pelo *Arcadismo* como um homem ideal e utópico; natural e simples, mas não rústico; espontâneo, sem ser animalesco e puro, sem ser bruto, ou grotesco (Moisés, 2004).

Essa visão bucólica, da vida feliz e sadia do campo, esquecendo toda a sua dureza e precariedade, nasceu, como refere Yi-Fu Tuan, num campo da Literatura produzida por indivíduos que "nunca tiveram calos nas mãos" (2007, p. 136).

Num dos seus poemas, a jovem *Alcipe* fez um elogio à vida do meio rural, campesina, em contraste com a vida da sociedade materialista que habitava a cidade e frequentava a Corte:

*Feliz esse mortal que se contenta
Com a herdade dos seus antepassados,
Que livre de tumulto e de cuidados
Só do pão que semêa se alimenta.
(...)
O que vive na Corte mais contente
Provou nunca um prazer tão agradável
Como o deste Pastor pobre, inocente?* (Alcipe, 1844, Tomo I, p. 16)

Supõe-se que tinha quinze anos quando escreveu o seu primeiro soneto (Anastácio, 2007). Leonor de Almeida Portugal fez questão de o assinalar, escrevendo a seguinte nota: “É o primeiro soneto que fiz” (*Ibidem*, p. 5).

Este soneto, *Deitei-me sobre a fresca relva um dia*, elucida-nos acerca da maneira como, ainda adolescente, dentro da sua limitada amplitude de movimentos (confinados ao espaço cercado do convento onde estava enclausurada), a poetisa encontrava formas para se evadir da sua realidade: *Deitei-me sobre a fresca relva um dia, / E dando a um somno leve alguns instantes / C’os prazeres sonhei, que lá distantes / Debuxava a estragada fantasia* (*Ibidem*, p. 5).

³² Cf. definições de “Arcadia” e “Arcadismo” in Moisés, M. (2004) *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Editora Cultrix, pp. 35-38.

Um tempo depois de ter escrito este poema, ao qual muitos outros se seguiram, justificou a sua produção poética, informando acerca da finalidade da mesma, dizendo: “Não tem mais fim as minhas poesias que o divertimento de minha mãe, e a utilidade de me roubar por algum modo à ociosidade nas muitas horas vagas que é forçoso ter nesta situação melancólica e solitária.” (*Ibidem*, p. 52)



Figura 15. Marquesa de Alorna, *Solidão* (autorretrato pintado a pastel na década de 1870). (Coleção Particular do Palácio de Fronteira, Lisboa).

O apreço dos pais para com o seu talento para as Artes é notório. Em relação à Pintura, parece ter sido o seu pai o grande impulsionador. Na nota biográfica que consta nas suas *Obras Poéticas*, vem escrito que, já depois de casada com o Conde d’Oeynhausen, em Viena, após longo período sem receber resposta às cartas que enviava a seu pai, D. Leonor serviu-se da Pintura (Figura 15) para com este se reconciliar. Recordando-se da paixão do pai por esta arte, enviou-lhe “um painel da sua mão. Executando um engenhoso quadro da *Solidão*, ou *Soledade*, no qual representava de um modo bem sensível a saudade, o silêncio e o abandono em que vivia” (1844, pp. xxiv-xxv). A estratégia resultou e o pai recomeçou a corresponder-se com a filha.

Por algum tempo, foi pintando outros quadros a pastel, segundo a mesma nota biográfica. Pintou também o seu próprio retrato; uma pintura do *Amor Conjugal* que enviou à Princesa do Brasil, D. Maria Benedita (obra que acabou destruída no incêndio do Palácio da Ajuda); uma cópia da *Sybilla* de Guido Reni, e outras pinturas cujo destino, em 1844, se desconhecia. Existe um retrato do Conde d’Oeynhausen (a quem também chamava *Arminio*) que foi pintado pela Marquesa. Curiosamente, a autora dedicou um poema ao pincel com que executou o retrato do seu marido (1844, Tomo II, p. 243).

O seu olhar de pintora acabou por contaminar muita da sua escrita, pelas descrições formais, carregada de atributos visuais, com que caracterizava todas as coisas sobre as quais escrevia.

A paisagem de Chelas na poesia de Alcipe

O *lugar* e o sentimento a ele associado estão muitas vezes presentes na sua poesia, sendo que o primeiro influencia claramente o segundo, condicionando os versos e as palavras utilizadas, descrevendo a paisagem e os seus elementos, traduzindo emoções, pensamentos e estados de alma.

Vários poemas seus possuem breves notas introdutórias, nas quais a autora nos dá informações sobre a sua localização específica, sobre o que via em Chelas e o que no lugar existia, como por exemplo: *Feito na cêrca em Chellas* (*Ibidem*, p. 5); ou *Feito ao pé de uma Oliveira, na cerca* (*Ibidem*, p. 6); ou ainda *Feito na cêrca, onde trabalhavam uns homens na agricultura* (*Ibidem*, p. 16). Também podia incluir pequenas notas de rodapé, tal como acontece na Ode *Ás parcas*, que possui a seguinte indicação: *Feita á noite da janella do meu quarto que deitava para um cemitério em Chellas* (*Ibidem*, p. 149).

Por vezes, essas notas informam-nos também sobre o seu estado de espírito e sobre a consciência da sua própria condição. O ser mulher, a prisão política, os estados de saúde, a injustiça, o despotismo, ou a clausura forçada são temas que explorava, em composições inspiradas e modeladas pelos ideais estilísticos dos poetas da *Arcádia*.

Alguns desses poemas têm as seguintes frases como preâmbulo: *Estando presa em Chellas* (*Ibidem*, p. 11); *A elRei, estando eu muito doente, em Chellas* (*Ibidem*, p. 34); ou *Quando, pela moléstia de peito que então soffria, me desenganaram de que não tinha remédio em quanto estivesse em Chellas, e havia inteira impossibilidade para mudar de sítio* (*Ibidem*, p. 135).

Não obstante a beleza campestre da Chelas setecentista e da Natureza que a invadia, a poetisa sentia-se incapaz de encontrar conforto na paisagem exterior ao convento, enclausurada que estava no seu interior escuro e sufocante. Em *Bem póde sobre o cândido Oriente*, a jovem Alcipe explica:

*Que quem vive como eu, vê sempre as flores
Tintas da negra côr do mal que sente.
Para mim não ha prado florecente,
Tudo murcham meus ais, meus dissabores* (*Ibidem*, p. 31)

O vale de Chelas foi o único cenário real e natural que, à poetisa, foi permitido observar durante grande parte da sua infância e juventude; por essa razão, os adjetivos com

que o classifica nem sempre são os mais gentis e graciosos.

Com frequência lhe chama “triste”, “sombrio” ou “cruel”. Contudo, a sua importância é comprovada pela quantidade de versos que lhe dedica. Citamos excertos do seguinte Idílio *Ao Valle de Chellas*:

*Comtigo agora falle
A minha dor aguda, oh triste Valle!
Escuta-me, arvoredos,
Claro e placido rio,
Concava rocha, ermo que sombrio
Prestas habitação ao escuro medo:
(...)
Vi nestas claras aguas,
Junto ás quaes me guiavam minhas magoas,
Vi pela vez primeira no meu rosto
As tristes mostras do fatal desgosto:
Junto daquelle ulmeiro
Exhalei de meus ais o ai primeiro.*

*Que vos fiz, triste valle? Como agora,
Menos agreste sendo aos mais pastores,
Sómente és tão cruel co’ esta Pastora?
(...)
Por mais suave e manso murmúrio
Que formem tuas aguas, por mimosas
Que entre os florentes lírios nasçam rosas.
Tu não és digno, não, valle sombrio.
(...)
Oh Valle! uma igual sorte nos condemna,
Tu a viver nas sombras, eu na pena!
(...)
Tu, cercam-te esses troncos que criaste;
Vês renascer em cada primavera
Tudo, sem que uma folha o tempo gaste
Que a renovar não torne o que perdera:
Tranquillas murmurando as aguas correm;
Se as flores débeis facilmente morrem,
Um dia novo novas flores traz.
Que adorno do teu campo alegre faz:
Não te assassina a dor que me assassina:
Infeliz eu, ditosa esta campina!...
Oh Valle, oh triste Valle! tu me escuta!
Comtigo viverei: dá-me uma gruta
Tão triste, tão escura, que os Pastores,
As feras, os ligeiros passarinhos.
Cabanas, covas, e os mimosos ninhos
Ponham lá mui distantes na espessura. (1844, Tomo I, pp. 139-141)*

No poema *Cordeiros meus, que em tempo mais ditoso*, numa altura em que julgava nunca mais poder vir a sair do convento, escreveu os seguintes versos:

(...) *Neste valle cruel, onde a desgraça
Ordena que termine os tristes dias,
Escuto só os ventos rugidores
Arrancando da terra os verdes freixos,
Que abrigavam co' as frondosas ramas
Comigo a terna Marcia, a cara Tirce.*³³ (1844, Tomo I, p. 136)

Em idade mais avançada, Marquesa de Alorna recordava o lugar que tanto a tinha marcado e, inspirada pelos versos de Lamartine (autor que traduziu do francês), compôs o poema intitulado *O Valle* (1844, Tomo II, p. 337). Aqui reconhece-lhe a beleza, beleza essa que, devido ao seu injusto cativo, tantas vezes foi levada a rejeitar, tornando-se-lhe impossível apreciá-lo na altura, por ter sido tiranamente obrigada a habitá-lo:

(...)
*Valle, onde a infancia passava
Sem me aperceber da sorte,
Dá-me asylo por uns dias,
Para esperar pela morte.*

*Eis essa estreita vereda
Que ao recluso Valle traz:
Eis o bosque, que me cobre
De sombras, silencio e paz.*

*Dois regatos, escondidos
Entre berços de verduras,
Vão serpeando perder-se,
Sem nome, nesta espessura.*

(...)
*Como a creança que embala
Do canto a monotonia,
C'o murmurio das aguas
A minha alma adormecia.*

*De um verde muro cercada,
E um limitado horizonte,
Ah! Como então me bastava
Ver os Ceos, e ouvir a fonte!*
(...) (1844, Tomo II, pp. 337-338)

Há nestas poesias de Marquesa de Alorna alguns elementos que ajudam a imaginar como seria a paisagem de Chelas e o seu Vale (ou sistema de vales). A referência

³³ Marcia e Tirse eram, respetivamente, Maria de Almeida Portugal (mais tarde Condessa da Ribeira Grande), irmã de Leonor de Almeida Portugal e Teresa de Mello Breyner (Condessa do Vimieiro).

constante ao som das águas que corriam e a regatos que, ondulando a sua trajetória, se perdiam na “espessura” (que significa floresta densa, ou mata muito fechada), leva-nos a acreditar que no século XVIII ainda existiam dois braços de rio que passavam em Chelas.

As referências ao “rio” são inúmeras, (“claro e plácido rio” ou “claras águas”), o mesmo acontece em alguns poemas, como é o caso de *Sobre as margens de um rio, que fugindo* (1844, Tomo I, p. 7) ou *Junto às margens de um rio docemente* (*Ibidem*, p. 8). A proximidade do Tejo evidencia-se na maneira como ela se refere ao seu grupo de poetas, chamando-lhes “Pastores do Tejo”, ou do “rio pátrio”.

Percebemos também pelas suas palavras que o lugar era intensamente fértil e arborizado. “Berços de verduras”, ou “verde muro”, são metáforas que utiliza para descrever a vegetação local que a envolvia.

Dá-nos ainda indicações sobre a botânica existente: a “oliveira, na cerca” (*Ibidem*, p. 6); a “branda avena” (*Ibidem*, p. 78); o “ulmeiro” (*Ibidem*, p. 139); ou os “verdes freixos, com “frondosas ramas” (*Ibidem*, p. 337).

Ainda que tantas vezes se tenha dito incapaz de descrever a fauna e a flora do vale que tanto a inspirou a escrever (uma vez que a escrita era o seu único consolo), dá-nos, através apenas da nomeação de algumas espécies, uma ideia visual de como o vale seria habitado e experienciado:

*Se descrever ao menos eu pudesse
Os pássaros, as flores,
Se a relva descrevesse
Sobre a qual dormem plácidos Amores;
Se depois de um silencio rigoroso,
Do rouxinol somente interrompido,
Pintara seu ternissimo gemido,
Que este commove valle cavernoso.
Na rude flauta os versos modulados
Deram conforto aos damnos meus pesados. (*Ibidem*, p. 85)*

É interessante como a poetisa, e pintora (não o esqueçamos), evoca a Pintura como possível registo do som do canto do rouxinol, do seu “terníssimo gemido”, numa combinação sinestésica, provocando em nós, leitores, uma fusão de impressões auditivas e visuais.

Para além das suas evidentes influências clássicas (tais como Virgílio, Homero ou Horácio), o gosto pelos autores neoclássicos imprime-se-lhe na escrita. Maria de Fátima Marinho sugere que obras como *Les Rêveries du promeneur solitaire*, de Jean-Jacques

Rousseau, “ter-lhe-ão deixado a noção de uma natureza de acordo com o estado de espírito do sujeito” (Marinho, 1999, p. 51). Já um autor mais antigo, o espanhol António Romero Ortiz, aponta outro escritor que poderá ter inspirado os suas poesias botânicas: Padre René Rapin,³⁴ com o seu poema em quatro cantos sobre os jardins, escrito em latim, *Hortorum Libri IV* (de 1665), que, segundo Ortiz, esteve na moda no final do século XVII em Portugal, França e Alemanha (Ortiz, 1869, p. 89). Porém, não haverá dúvida de que uma das suas maiores referências terá sido a iluminista *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Diderot e d'Alembert.

Nas alusões a espécies botânicas (como a murta [*myrto*], a aveia, ou o loureiro), com que enriquece as suas composições poéticas, utiliza adjetivos para as caracterizar. Por exemplo: “o som da branda avena” (*Ibidem*, p. 78); “o rude som da avena” (*Ibidem*, p. 107); os “myrtos odorantes” (*Ibidem*, p. 5), os “loureiros e myrtos florecentes” (*Ibidem*, p. 32).

A sua utilização, para além de invocar simbolismos literários e de nos transmitir sensações de odores, sons e cores da paisagem, sugere que o conhecimento sobre a aparência e comportamento dessas plantas³⁵ (perante o vento mais ou menos, forte, ou perante as estações do ano) era resultado da sua observação direta e não somente fruto do conhecimento adquirido através dos livros ou enciclopédias naturalistas, com que saciava a sua sede de conhecimento e das quais, inclusivamente, fez importantes traduções para português.

No convento de São Félix, ao qual tantas vezes chama “*azylo*” ou “triste cabana”, consegue reunir uma biblioteca composta por uma coleção de 600 volumes, mais tarde desaparecidos, que Alcipe considera ter sido um “tesouro” (Anastácio, 2014, p. 251).

De um desses livros cita Ovídio (*Elegia 1.^a*) no poema *Abre um som, terna flauta, como aquella*. Nestes versos, numa alusão à Poesia como forma de sublimar a tristeza, de cantar as agruras da sua vida, perante a injustiça e a privação de liberdade de que fora alvo, declara:

Distingo os ais d'Ovidio, que gemendo

³⁴ Sobre este autor, Bocage confirma que “foi muito aplaudido”; porém, critica-o pelo excesso de pormenor com que descreve cada planta, mais próximo da postura de um botânico, ou de um arquiteto, do que de um filósofo, pintor ou poeta que, segundo Bocage, “procuram em nossas sensações, e em nossos sentimentos a origem do prazer, que nos causam as cenas campestres”. (Bocage, 1853, p. 10)

³⁵ Uns anos depois de sair do Convento de São Félix, já na Grã-Bretanha, em Gloucestershire, a Marquesa de Alorna escreveu *Recreações Botânicas*, obra que teve um papel importante na popularização de espécies botânicas (Costa, 2006), divulgando o profundo conhecimento que a poetiza tinha nesta área científica.

Me faz ir aprendendo
“Em versos desiguais nos tristes valles,
De myrtos coroadas, a cantar males”. (Alcipe, 1844, p.96)



24.02.11

O autocarro que faz o percurso entre a minha casa e o atelier, na Fábrica Bruno Tanguy, demora trinta minutos e atravessa cerca de um quarto da freguesia de Marvila.

Ainda faltam cinco paragens. Antes de subir para o atelier, deixarei a minha filha na creche da fábrica.

Ao meu colo, ela chucha no dedo. Uma senhora, toda vestida de preto, diz com sotaque montenho: "Ela mama no dedo?"

O meu filho também mamava no dedo, mas era por causa da fome. Eu saía de

casa para ir trabalhar e ele ficava em casa a chorar todo o dia. Um dia a vizinha fez-lhe uma chucha, enfiou dois olhinhos de pão com açúcar num trapinho e deu-lhe para ele se calar. Ele mamava naquilo mas não comia... porque não podia!"

Chego à Fábrica Bruno Tanguy. Curo-me com operárias vestidas de azul forte, que trabalham ao ritmo de máquinas, e imagino-as a trabalhar de olhos postos nos minúsculos componentes. O pensamento longe dali... os filhos, o jantar, as pirâmides de roupa que se acumulam e aguardam serem passadas a ferro. O olhar vago. A rotina dos dias.

Em busca de uma identidade operária (quase) perdida

A área oriental da cidade experimentou uma vocação industrial, cujas marcas ficaram traçadas na paisagem, desde a época da expansão. Oficinas, manufacturas, fábricas, chaminés, fornos, grandes conjuntos industriais, bairros operários, trabalho, greves, ideologias da emancipação foram o *leitmotiv* de espaços urbanos e rurais, acumulando-se gradativamente no tecido periurbano. (Folgado e Custódio, 1999, p. 9)

Para uma melhor caracterização da população de Chelas, com vista a um profundo entendimento do lugar e das suas gentes, imprescindível para alcançar o objetivo de perceber qual o papel da paisagem na construção da identidade individual e coletiva e como refletir sobre essa questão através da Arte, tornou-se necessário procurar vestígios da identidade operária que foi em tempos uma realidade de Marvila.

A área de Marvila, bem como toda a zona oriental de Lisboa, tem vindo a sofrer um processo de desindustrialização, sobretudo desde o final do século XX. Esse fator tem contribuído para a crescente descaracterização desta área no que se refere ao enfraquecimento da sua identidade operária e ao desvanecimento da visão e do entendimento deste território como tendo sido uma das zonas mais industrializadas da cidade.

A moderna industrialização da capital teve dois polos: a Ocidente o Vale de Alcântara e, a Oriente, o Vale de Chelas (incluindo as áreas de Braço de Prata, Xabregas, Marvila e Beato), inicialmente definidas em função da facilidade no transporte fluvial de mercadorias e da proximidade dos produtos combustíveis utilizados.

A localização próxima do rio Tejo, particularmente do Mar da Palha e, mais tarde, a chegada da linha de caminhos de ferro foram condições determinantes para que a indústria se instalasse em Marvila, pois garantiram acessibilidades, favorecendo o transporte de matérias-primas e comercialização de produtos.

Os espaços de produção agrícola que caracterizavam este território nos séculos anteriores, povoado por quintas e antigos conventos, foram sendo ocupados não só pelas fábricas, mas também pela nova população industrial a partir do século XIX.

As condições de vida degradaram-se por todo o país, devido à conjugação de vários fatores, como as invasões francesas, a guerra civil, ou a Independência do Brasil (e a consequente perda os lucros das exportações dos produtos brasileiros).

Os avanços tecnológicos entraram lentamente no seio da agricultura, porém, tiveram repercussões no que diz respeito à redução do número de trabalhadores

necessários. Com a extinção dos morgadios (1863), muitos terrenos foram adquiridos por novos donos, burgueses comerciantes interessados em progredir nos seus negócios, que exploravam as terras utilizando não só novas técnicas de cultivo, como também novos instrumentos agrícolas que acabavam por dispensar a antiga mão-de-obra, deixando os camponeses sem emprego.

O êxodo rural deu origem a uma invasão de imigrantes, recém-chegados do Norte e do interior do país, procurando trabalho na florescente indústria de Lisboa. As empresas que possuíam habitação para os seus trabalhadores eram diminutas. Consequentemente, os níveis mais baixos do novo proletariado procuraram soluções de habitação precária nas antigas quintas, para fazer face à carência de habitação na capital.

Até ao final do século XX, foi possível observar três gerações distintas na indústria da Lisboa Oriental. Na segunda metade do século XVIII, uma primeira geração de manufaturas (sobretudo ligadas aos tecidos: estampanarias, tinturarias e afins) tem como ponto de partida o Vale de Chelas; uma segunda geração, estabelecida a partir da década de 40 do século XIX, com a introdução da máquina a vapor (Ferreira, Sanchez e Figueiredo, 1995, p. 49) e uma terceira geração, na era da eletricidade que conhece o seu auge já em pleno Estado Novo, com a abertura da Avenida Infante D. Henrique (estendendo toda a zona fabril Oriental pelo prolongamento marginal da cidade no sentido Sul-Norte).

Quando as quintas e os conventos se transformaram em Fábricas

Segundo Folgado e Custódio (1999), no Arquivo Histórico do Ministério de Obras Públicas podem-se encontrar inúmeros documentos que se referem à transformação dos espaços rurais em manufaturas, oficinas e fábricas. Muitos desses empreendimentos estabeleceram-se em Marvila ainda no final do século XVIII (Consiglieri *et al.*, 1993, p. 106) e estavam ligados sobretudo à estampanaria, curtumes, refinação de açúcar, cerâmica comum, alfinetes entre outros produtos.

As principais razões que motivaram essa tendência de transformação da paisagem agrícola desta área, numa paisagem industrial, sobretudo a partir do reinado de D. João

V, não se encontram completamente apuradas, como apontam Folgado e Custódio (1999, p. 16). Os mesmos autores referem que, entre 1775 e 1830, as tendências manufatureiras e oficinais se mantiveram, impulsionadas pela Junta de Comércio (1999, p. 19).

Durante as primeiras décadas de oitocentos, a construção de fábricas de raiz era muito pouco frequente, geralmente as empresas arrendavam ou alugavam edifícios devolutos ao Estado ou a particulares (Folgado e Custódio, 1999, p. 89).

A partir de 1834 as razões de ocupação deste território e a origem de uma nova realidade urbana podem ser claramente delineadas.

As estruturas sociais do Antigo Regime foram abaladas após a Revolução Liberal e a Guerra Civil (1828-1834); e, em 1834, o Governo dos liberais decretou a extinção das casas religiosas masculinas e femininas, deixando evidente a cisão entre Igreja e Estado, que se vinha arrastando desde 1820 (Silveira, 1980). Essa nova legislação levou à desafetação de centenas de edifícios religiosos, que receberam ocupações profanas (escolas, bibliotecas, hospitais) ou foram demolidos, loteados e vendidos em hasta pública.

A burguesia enriquecida, nova elite do liberalismo, adquiriu as quintas da aristocracia após um período conturbado de intermitente guerra civil e extinção dos morgadios. Os edifícios conventuais e os terrenos adjacentes, que tinham pertencido às ordens religiosas extintas e cujos bens foram nacionalizados, também foram adquiridos por novos empresários que dotaram estes lugares de novos destinos.

As mudanças económicas da Lisboa oitocentista forçaram os recém-proprietários, homens de negócios e comerciantes prósperos, a alterar a lógica de funcionamento de muitas das estruturas arquitetónicas pré-existentes. Assim aconteceu, à beira-rio, com os cais acostáveis das quintas (em pedra ou assentes em estacas de madeira) “onde acostavam embarcações para transporte dos produtos agrícolas, engrossando as correntes comerciais de bens para a alimentação de Lisboa” (1999, p. 19).

A topografia antiga de Lisboa a que temos acesso hoje mostra severas transformações paisagísticas a partir de meados do século XIX. A gradual conquista do rio Tejo fez desaparecer “praias, cais, docas, caldeiras de moinhos de maré, quintas e até fenómenos geográficos de significado fluvial, como o cabo Ruivo” (Folgado e Custódio, 1999, p. 17).

As primeiras indústrias manufatureiras pós-pombalinas na Lisboa Oriental, dedicadas à produção de sabão, tabaco e açúcar, foram-se estabelecendo a miúdo à medida que a exclusiva exploração agrícola desta zona esmorecia, que os limites da cidade alargavam e que a paisagem rural se ia transformando para satisfazer os novos desígnios da capital.

A Rua do Açúcar ficou assim designada pela memória de uma fábrica de açúcar situada num dos prédios a seguir à Quinta da Mitra. Em 1763, era propriedade de um inglês, Christian Smith, que morava na Quinta do Bettencourt. No final do século XVIII ainda estava em funcionamento (A rua mais doce de Lisboa, 2013).

A Real Fábrica do Sabão também se situava em Marvila e foi um dos testemunhos da presença manufatureira neste território (Folgado e Custódio, 1999, p. 14).

A localização geográfica da maioria das fábricas e oficinas era estratégica. Uma das matérias-primas utilizadas no fabrico de sabões, para além das gorduras vegetais, era a cinza. Jorge Gaspar dá notícia da localização de várias saboarias ao longo do Tejo ainda no Século XVIII, aproveitando a chegada desse subproduto da produção de carvão vegetal por via fluvial (1970, pp.176-177). A localização ribeirinha de Marvila apresentava-se como uma mais-valia no que concerne à facilidade de receção de várias matérias-primas, entre elas a cinza.

Tanto para a produção de sabão como para a indústria de tabaco, era necessário azeite; assim sendo, o seu posicionamento era também favorável à obtenção de óleo de oliva. Existiam numerosos olivais e lagares de azeite em toda a área agrícola envolvente, permitindo “fixar algumas regras de exploração deste combustível, no tempo de Pina Manique, para a iluminação pública de Lisboa” (Folgado e Custódio, 1999, p. 14).

A iluminação das ruas era essencial para garantir a segurança da cidade no período pós-terramoto de 1775, pelo que, em 1780, o Intendente Diogo de Pina Manique procedeu à iluminação de algumas ruas utilizando o azeite.

Para além da necessidade de melhor iluminar as ruas de noite, para prevenir acidentes e assaltos, também surgiram novos hábitos domésticos que exigiram renovadas soluções. A sociedade começou a adquirir novos costumes, como o de “*se deitar mais tarde, ou de se allumiar mais esplendidamente*” (D.M.F., 1845, p. 415). O azeite tornou-se, então, um produto indispensável.

Após o desenvolvimento da exploração agrícola nas colónias e a importação de produtos delas provenientes, algumas matérias-primas passaram a ser de origem africana. Os óleos tropicais – extraídos de purgueira e de caroço de algodão – foram usados tanto na saboaria como na iluminação, substituindo depois o azeite e até mesmo outros óleos de origem animal (como o de baleia e de peixe). Por sua vez, no caso da iluminação, os óleos vegetais vieram mais tarde a dar lugar ao uso de gás (extraído de carvão mineral).

Todas estas transformações foram lentas. Não obstante a importância do avanço tecnológico reconhecido por alguns, a vertente mais conservadora e tradicionalista da sociedade portuguesa tendia a colocar entraves ao desenvolvimento, receando os impactos no sector primário. Citamos uma carta a favor da iluminação a gás, publicada na *Revista Universal Lisbonense*, em 1845, que surge como resposta aos opositores que temiam que esta inovação afetasse o negócio da produção de azeite:

(...) todas as cidades principaes da Europa estão actualmente sendo iluminadas pelo gaz, tendo esta invenção a pouco e pouco suplantado a iluminação do azeite, por ser a luz do azeite infinitamente inferior.

A luz do gaz é hoje uma verdadeira necessidade para todas as cidades civilizadas, que quizerem ver as suas ruas quasi tão claras de noite como de dia. (...) Portugal não deve nem pôde ficar para traz de toda a gente. (D.M.F., 1845, p. 415)

Apesar da iluminação a gás só ter chegado ao Poço do Bispo trinta anos depois, em 1875 (Consiglieri *et al.*, 1993), o texto de 1845 induz-nos a refletir não só sobre as implicações do desenvolvimento urbano sobre a agricultura no espaço rural que envolvia a Lisboa daquela época, mas também sobre a importância que já se fazia sentir relativamente à perceção do espaço, numa fase de profundas alterações urbanísticas. A transformação da envolvente, o crescimento dos limites da cidade e o desejo de avanço tecnológico são algo que fica expresso neste documento do século XIX.

Os têxteis

A indústria de estampagem e fiação de tecidos foram atividades que floresceram nesta área. A proximidade da água terá sido uma das razões que contribuiu para a presença de indústria ligada ao têxtil³⁶ em Xabregas, Vale de Chelas e Olivais (à semelhança do que aconteceu nas zonas ribeirinhas de Alcântara e Belém).

³⁶ Nos arquivos da Torre do Tombo, podemos encontrar vários autos e processos jurídicos do início do século XVIII que dão conta de descatos, devassas e crimes ocorridos em Chelas, envolvendo indivíduos cuja profissão estava relacionada com o têxtil e que atestam a presença deste tipo de indústria na zona. É o caso de um processo que envolve um brunidor da fábrica de chitas de Francisco José Pereira Guimarães, na estrada de Chelas, em 1815, e de outros

Em *A Freguesia do Beato na História* (1995), Ferreira, Sanchez e Figueiredo dão notícia da abertura de uma estamperia de chita, a 2 de Outubro de 1785, propriedade de Bernardo José Luís Vieira, ao que se seguiu, um mês depois, a abertura de uma sua congénere, pertencente a Paulo José da Rocha. Em 1814 havia já registo de mais três estamperias: a de Joaquim Pedro Xavier, a de António José de Brito e a de Vasques e C.^a; mais tarde, em 1989, a estamperia de Ignácio de Magalhães Bastos³⁷ & C.^a e a de José Pedro de Mattos ainda estavam em funcionamento, salientando a vocação do Vale de Chelas para o ramo dos têxteis.

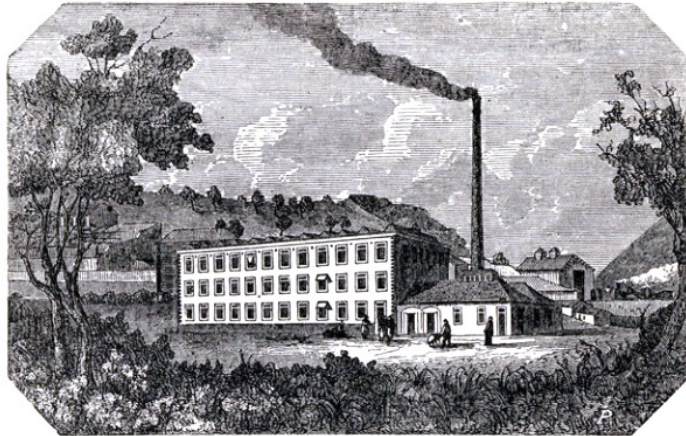
A *Companhia de Fiação e Tecidos Lisbonense* iniciou-se em Julho de 1838, tendo-se fixado no Convento de Santa Maria de Jesus da Ordem de S. Francisco, em Xabregas, no ano de 1840. Aí se manteve durante seis anos, até ao incêndio que a fez encerrar. Esta fábrica inaugurou os seus trabalhos, de fiação e tecelagem, com a máquina a vapor e serviu de grande impulso para o posterior surto de industrialização da Lisboa Oriental (Folgado e Custódio, 1999).

Em 1857, João Scott Howorth, Guilherme João Howorth e Alexandre Black fundaram a *Fábrica de Fiação e Tecidos de Xabregas*, no N^o1 do Beco dos Toucinheiros, próximo da Fonte da Samaritana. A fábrica era também conhecida por “Fábrica da Samaritana”, ou por “Fábrica do Black”, nome do engenheiro fundador, responsável pela arquitetura industrial e a montagem dos seus primeiros equipamentos e máquinas.

Nos primeiros vinte anos, esta empresa dedicou-se à fiação de algodão para fabricos manuais; mais tarde, de 1877 até 1947, especializou-se na fiação e tecelagem de panos em algodão (Folgado e Custódio, 1999, p. 77).

processos que envolvem Joaquim Mouquim, ou António José Cebola, referidos como fabricantes de chitas, também na Estrada de Chelas.

³⁷ Foram encontradas grafias diferentes para o apelido deste empresário, por vezes surge como “Ignácio de Magalhães Basto”.



Fábrica de fição em Xabregas — Desenho e gravura de Pedroso

Figura 16. Gravura ilustrativa da Fábrica de Xabregas com legenda original, In *Archivo Pittoresco*, 1862, 5º Ano, Nº6, p. 45.

Imaginamos que a sua construção, pela volumetria da sua arquitetura de inspiração inglesa, com imponentes chaminés de tijolo (Figura 16), tenha tido impacte na paisagem da época, que se ia cada vez mais avivando pelos contrastes dos seus elementos, à medida que surgiam novos empreendimentos fabris.

Em 1862, decorridos cinco a após a sua edificação, contemporânea da construção do troço de caminho-de-ferro, em 1856, que ligava Lisboa ao Carregado, lia-se no *Archivo Pittoresco*:

A Fábrica de fição, de Xabregas, (...), fica mesmo à entrada do vale de Chellas, um dos mais frescos e amenos dos arredores de Lisboa, e que fornece esta cidade de variadas e saborosas hortaliças. (...) É cultivado todo de hortas na parte baixa e plana, e de olivae e terras de sementeira pelas encostas, tudo entremeado pitorescamente de habitações e várias fábricas, apresentando excelentes paisagens realçadas pela majestade do rio, (...) e pelas animadas scenas do caminho de ferro de léste” (Caldeira, 1862, p. 44)

A chegada do comboio, não obstante o seu enorme impacte ambiental e paisagístico nesta área, além de incentivar a fixação das fábricas, contribuiu para a sua ligação a outras partes da cidade, proporcionando a conexão do centro com a periferia, uma melhor circulação de matérias-primas, produtos e acessibilidade de mão-de-obra.

Segundo informação recolhida nos Inquéritos Industriais entre 1881 e 1890 por Deolinda Folgado e Jorge Custódio (1999), o apogeu de produção desta fábrica decorreu em finais do século XIX, altura em que nela trabalhavam 513 operários. Muitos deles instalaram-se na vila operária construída à data nas imediações – a Vila Flamiano. Os mesmos autores referem a existência de um internato para aprendizes, cujo objetivo era

formar intensivamente jovens rapazes e raparigas, tentando dessa forma obter mais mão-de-obra qualificada. Em 1862, dois terços dos seus trabalhadores eram crianças (Folgado e Custódio, 1999, p.79; Caldeira, 1862, p.415).

Nos anos 30 do século XX, esta empresa foi integrada na *Sociedade Têxtil do Sul, Lda.*, tendo como clientes os *Grandes Armazéns do Chiado*, entre outros estabelecimentos. Trabalhou até ao deflagrar do seu derradeiro incêndio, em 1948.

Outro exemplo de empreendimento no ramo têxtil foi a *Fábrica de Malhas de Inácio de Magalhães Bastos & C.^a*, em Chelas, foi fundada em 1893, incorporada nos terrenos de uma antiga quinta, à semelhança de muitas outras unidades fabris. No seu arranque, aliaram-se os capitais de Magalhães Bastos (que já possuía negócios na área da estampagem, tinturaria e grude) e os conhecimentos técnicos do industrial alemão Karl Friedrich Reinhart (experiente no que dizia respeito ao manuseamento de teares e maquinaria têxtil).

Os três filhos de Reinhart deram continuidade à herança que lhes foi deixada. Em 1920, prosperava no negócio de malhas, têxteis, fio e tinturaria, roupa interior, xailes e camisolas. Até aos anos 30, os mestres da fábrica foram de nacionalidade alemã (nos anos que se seguiram passaram a ser portugueses). Nessa altura a fábrica possuía creche, refeitório, posto médico e os empregados folgavam ao sábado (Folgado e Custódio, 1999, p. 62-63). O encerramento desta fábrica deu-se em 1972.

Em Chelas, nos finais do século XIX, existiam mais duas outras fábricas de lãs e malhas: *Francisco Garcia & Matos* e *João Lourenço de Medely & Filhos*³⁸.

Em Braço de Prata, a Fábrica de Estamparia e Tinturaria de Braço de Prata, cujo proprietário era o inglês Guilherme Graham, foi fundada 1876 e dava trabalho a mais de uma centena de trabalhadores (Consiglieri et.al., 1993, p. 106).

De 1888 a 1985, funcionou, na Rua de Xabregas, a Fábrica de Fiação de Tecidos Oriental, também conhecida com “Fábrica das Varandas”. Fundada pela Companhia Oriental de Fiação e Tecidos, nos seus primeiros anos teve como diretores Ernesto Driesel Schroeter, Manuel José da Silva e Augusto Vicente Ribeiro. Foi mandada construir de raiz, dispondo do equipamento têxtil mais avançado para a época. Segundo os autores Deolinda Folgado e Jorge Custódio é uma das “mais emblemáticas e importantes

³⁸ Especificamente ligada aos lanifícios, esta fábrica vem referida como “J. L. Meldery” em *Pelas Freguesias de Lisboa* (Consiglieri et al., 1993, p.107), não encontramos outras fontes para poder confirmar o nome da empresa.

unidades têxteis”, tendo deixado “uma auréola na vida social e na história do bairro” (1999, p. 102) pelas lutas sociais e greves de dirigentes operários que deram origem a despedimentos.

Os cereais

Também a indústria alimentar ligada à moagem de cereais encontrou lugar nesta zona.

Em 1836, foi criada a fábrica de moagem de João de Brito, um empresário liberal que deteve armazéns na margem do rio Tejo, e cuja atividade esteve ligada à tanoaria e ao comércio e tratamento de vinhos e azeites. Tendo adquirido parte do Convento do Beato António em hasta pública, aí instalou e desenvolveu a sua empresa que, mais tarde, veio a tornar-se um império no sector. Para controlar o mercado, em 1917, foram várias as empresas do ramo que se juntaram a esta, dando origem à *Nova Companhia Nacional de Moagem*; dois anos mais tarde, constituiu-se a *Companhia Industrial de Portugal e Colónias, S.A.R.L.*, fundindo a anterior empresa com a *Companhia Nacional de Alimentação*; em 1986, passa a chamar-se “*A Nacional*” *Companhia Industrial de Transformação de Cereais, S.A.* (Folgado e Custódio, 1999).

O negócio do vinho manteve-se durante os primeiros anos, funcionando os armazéns desta empresa como depósito de vinhos e cereais (mais tarde armazenados em silos) que chegavam de barco pelo rio, vindos do Alentejo e de outras zonas do país; no entanto, foi a indústria de transformação de cereais que mais se desenvolveu, até que, em 1848, a rainha D. Maria II lhe concedeu a utilização da marca *Nacional*, como reconhecimento pela “relevância dos seus serviços prestados à nação” (Folgado e Custódio, 1999, p. 120). Uma das principais razões do seu êxito foi o facto de ter sido das primeiras fábricas a utilizar a máquina a vapor.

Nesta fábrica produziram-se massas, farinhas, bolachas, biscoitos, pão, fermento, malte para cervejas, rações, entre outros produtos congéneres, e realizou-se descasque e branqueamento de arroz, bem como outros processos transformadores.

Segundo Alberto Pimentel, havia em Xabregas a fábrica *Alliança*, de moagem de trigo a vapor, uma grande instalação “pertencente à importante firma *João Luiz de Sousa & Filho*, num vasto edifício de três andares, moderna e expressamente construído para

este fim, com serventia de terra e mar” (1908, p. 82). A edificação desta empresa data de 1877 (Couto Ferreira, 1998).

À semelhança da “Nacional”, que nasceu numa dependência do Convento do Beato António, também a *Manutenção Militar* (na Rua do Grilo) ocupou um convento, o das “Grilas”, um convento de freiras Carmelitas. Foi fundada em 1897 por iniciativa do Estado, tendo ficado à guarda do Ministério da Guerra. Assegurava o fabrico de farinhas, pão e outros produtos alimentares, que abasteciam o exército, a armada e os vários corpos e estabelecimentos dependentes dos ministérios do Reino (Justiça, Guerra e Marinha); e tinha também o dever de “fornecer às padarias municipais as farinhas necessárias para o fabrico do pão e abastecer diretamente o público em geral, em época de crise” (Folgado e Custódio, 1999, p. 109).

Na década de 1940 foram feitas melhorias na *Manutenção Militar*, no que concerne ao apoio materno-infantil (com a inclusão de creche, pré-primária e escola primária para os filhos dos funcionários), à assistência médica e medicamentosa, caixa de previdência, assim como a iniciativas de cariz recreativo e cultural.

No princípio dos anos 90, como apontam Folgado e Custódio (1999, p. 114), iniciou-se um processo de reestruturação orgânica e funcional na *Manutenção Militar*, suprimindo, por exemplo, a maioria dos supermercados, que obrigou a uma redução de pessoal. Isso teve implicações diretas na vida de uma parte da população de Marvila que lá trabalhava.

O vinho

No século XIX a vitivinicultura europeia passou por um período negro. À crise do oídio (*oidium tuckeri*), um fungo que molestou as vinhas portuguesas em 1853, seguiu-se a praga da filoxera que, tendo tido início em França, chegou a Portugal, atingindo em primeiro lugar a região do Douro, em 1865. Com exceção das vinhas de Colares (cultivadas em terrenos arenosos) a filoxera infestou a maioria das regiões vinícolas do país.

Da análise crítica à situação da vinha portuguesa, da avaliação dos processos de produção vitivinícola e da procura de soluções noutros países que, desde 1866, foi levada a cabo sobretudo por António Augusto de Aguiar, resultaram as Conferências sobre Vinhos proferidas pelo mesmo, em 1875.

No início do século XX, Portugal já dava sinais de melhoria no que diz respeito ao sector vinícola, o que ficou demonstrado com a sua participação na Exposição Universal de Paris (em 1900), para a qual foi propositadamente editada, a obra “Le Portugal Vinicole”, de B. C. Cincinnato da Costa (Ivv.min-agricultura.pt, 2016).

Num momento em que as vinhas francesas ainda não tinham recuperado totalmente dos danos da filoxera, Portugal via assim uma porta de saída para os seus produtos. Como em muitas outras áreas de produção, o Tejo teve aqui um papel fundamental. Barcaças repletas de tonéis de vinho seguiam para os entrepostos do Poço do Bispo.

Esta zona ribeirinha foi um relevante núcleo de atividades ligadas à tanoaria e armazenamento de vinho, com destilarias de aguardente e outros estabelecimentos do ramo de produção vinícola.

Conforme explica Alberto Pimentel (1908), situava-se na Rua do Açúcar a fábrica de *Licores Moraes Ferrão & Irmãos*; no princípio do século XX havia também, no Largo do Marquês de Niza, a *Fábrica de Licores Âncora* e, em Xabregas, estavam situados os armazéns da firma *José António Barral & C.^a* e o depósito da *Empresa Vinícola de Salvaterra de Magos*.

A empresa mais emblemática deste sector (um grande entreposto, com atividade industrial dedicada ao tratamento e transformação de vinhos, licores e azeites), foi a *Sociedade Comercial Abel Pereira da Fonseca S.A.R.L.* (1909-1993), cujos armazéns têm uma fachada em estilo Arte Nova, virada para a Praça David Leandro da Silva, da autoria de Norte Júnior, construída em 1917.

Na mesma praça, juntamente com este edifício, situam-se os armazéns de *José Domingos Barreiro & C.^aLda.* (firma ligada à vitivinicultura desde 1887, desenvolvendo o seu negócio na tanoaria, armazenamento e comércio de vinhos). Ambos os edifícios constituem hoje um conjunto de grande interesse arquitetónico na área mais antiga da Freguesia de Marvila. Não menos importante foi o seu papel como geradores de emprego para a população marvilense.

O tabaco

Reunidos na *Companhia de Tabaco, Sabão e Pólvora de Lisboa*, sete industriais (entre os quais estavam José Maria Eugénio de Almeida e Francisco José da Costa Lobo) fundaram a *Fábrica de Tabacos de Xabregas*, em 1844.

Aproveitando a saída da *Fábrica de Algodão da Companhia de Fiação e Tecidos Lisbonense* que laborava, desde 1840, no Convento de Santa Maria de Jesus da Ordem de S. Francisco, a Fábrica de Tabacos de Xabregas aí se instalou, no ano de 1845. No ano seguinte as suas duas máquinas a vapor, cada uma com 25 c/v (Folgado e Custódio, 1999), estavam em pleno funcionamento, picando folhas de tabaco e fazendo rapé. A instalação deste equipamento obrigou a algumas obras de remodelação e adaptação do edifício desta fábrica, onde se produzia também sabão (confirmando a relação ancestral entre estes dois produtos), tendo-se centrado, com o passar do tempo, mais especificamente na produção de tabaco (sobretudo a partir de 1857).

Até 1865 deteve o monopólio do tabaco, fazendo com que Xabregas conquistasse um “lugar proeminente no universo da indústria tabaqueira portuguesa” (Folgado e Custódio, 1999, p.93), o que favoreceu a sua continuidade após a liberalização das indústrias da segunda metade do século XIX.

Em 1881, a fábrica passou a chamar-se *Companhia Nacional de Tabacos de Lisboa*, ficando entregue a uma Sociedade Anónima de Responsabilidade Limitada constituída por *Fonseca Santos & Viana, Azevedo & Irmão*, Francisco Ribeiro da Cunha e João Henrique Ulrich Júnior, tendo como presidente António Augusto de Aguiar.

Passando por períodos de diversas conjunturas políticas e económicas, diferentes sociedades gestoras e vários administradores, a Fábrica de Tabaco acabou por funcionar nestas instalações até 1965, data em que, com o nome de *Companhia Portuguesa de Tabacos, SARL* (1957-1965) transferiu definitivamente o fabrico de tabacos, do Convento de Xabregas para Cabo Ruivo, onde havia sido construído um edifício de raiz em 1962 (Folgado e Custódio, 1999).

Em 1976, a empresa foi nacionalizada, dando origem à *Tabaqueira - Empresa Industrial de Tabacos, EP* (S.A. a partir de 1991), resultante da fusão da *Intar - Empresa Industrial de Tabacos, SARL* (designação da Companhia Portuguesa de Tabacos, a partir de 1965) com a sua maior concorrente, a *Tabaqueira, SARL*.

Esta última, a *Tabaqueira do Poço do Bispo*, como era conhecida na altura (ou de Braço de Prata, como também era chamada), foi fundada em 1927 por Alfredo da Silva, fazendo parte do grupo *CUF* (Companhia União Fabril). Nos anos 40, já pela mão de Manuel de Mello (genro de Alfredo da Silva), esta empresa utilizou mecanismos de concorrência (em relação *Companhia Nacional de Tabacos*) e investiu na mecanização

da produção, tendo como resultado a diminuição do preço deste produto, fazendo com que o seu uso se generalizasse, deixando de ser um objeto de consumo apenas ao alcance das elites. Era nesta empresa que se fabricavam marcas como: *Definitivos*, *Três Vintes*, *Português Suave*, ou *SG Gigante*.

Em 1963, a fábrica instalou-se definitivamente em Albarraque, abandonando as instalações de Poço do Bispo/Braço de Prata, até à fusão de 1976, atrás referida.

O sabão

O sabão, beneficiando igualmente de políticas protecionistas, surgiu com maior destaque nesta zona aquando da fixação da *Sociedade Nacional de Sabões, Lda. (SNS)*, em 1919, na Quinta de Marvila, nas instalações da antiga *Saboaria Nacional do Beato, Lda.*

Esta anterior empresa, pertencente à firma *Cruz & Ferreira* (há também notícia do nome *Costa & Cruz* através de anúncio publicado no bissemanário conimbricense “O Defensor do Povo”, a 18 de Novembro de 1894), estabeleceu-se na Quinta do Marquês de Marialva. A fusão com outras empresas de saboaria, a *Sousa & C.^a* e a *João Rocha*, permitiu fortalecer-se como poderoso grupo industrial partilhando o saber-fazer, os equipamentos e o edificado da anterior. Em 1908, António Pimentel havia informado acerca de uma outra empresa ligada aos sabões, denominada Viúva Macieira & Filhos, situada na Rua do Açúcar; porém, não foram encontrados registos que indiquem que esta empresa se fundiu com as anteriores, para dar origem à *SNS*.

Ampliando constantemente as suas instalações e modernizando em contínuo os métodos de produção, a *Sociedade Nacional de Sabões* possuía, na segunda metade dos anos 40, uma biblioteca, refeitório, serviços sociais, parque para recreio do pessoal, bem como variadas infraestruturas: armazéns, zonas de refinaria, caldeiras a vapor, central elétrica, laboratórios químicos, entre outras.

No final da década de 60, o cineasta António de Macedo realizou “A Revelação”, um documentário industrial de 19 minutos, patrocinado pela *SNS*. Neste filme, é possível observar o ambiente da fábrica e as suas instalações na época.

Com o tempo, esta companhia abraçou outros negócios e fez diversas sociedades com outras empresas, tornando-se um complexo de várias indústrias tecnológica e cientificamente desenvolvidas que, interligadas, aproveitavam, aplicavam e reutilizavam

matérias-primas que intervinham nas suas atividades ou os resíduos que destas decorriam, na produção de outros produtos.

À semelhança de muitas fábricas congéneres a SNS evoluiu para uma concentração de múltiplas atividades e de vários ramos que permitiam um domínio do mercado na esfera dos sabões, detergentes, óleos industriais e alimentares, margarinas, rações e fertilizantes. Iniciando a sua atividade pelo fabrico do sabão, através da combinação de ácidos gordos com bases alcalinas e pela saponificação (utilizando, essencialmente, gorduras vegetais, gorduras animais, resinas, álcalis, cloreto de sódio e água, como matérias-primas), gradualmente esta sociedade aproveitou o mesmo universo dos produtos primários para a fabricação de derivados. (Folgado e Custódio 1999, p.132)

Nos anos 80, para além do ramo da higiene e limpeza (produzindo detergentes da marca *Sonazol*, o sabão *Marvila*, ou sabonete *Beato*), abarcava outros sectores, como o alimentar, com as farinhas, os óleos (de soja, de girassol, de purgueira, de amendoim ou de coco), as margarinas (*Extra* e *Chefe*, de uso doméstico ou industrial); ou outros, como rações para animais, óleos lubrificantes, resinas, vinis ou inseticidas.

No princípio dos anos 90, a SNS entrou em falência, num processo que se arrastou até ao final da década. Em 1999, o dirigente sindical do Sindicato dos Químicos, Fernando Silva, declarou ao Jornal *Público* que grande parte dos trabalhadores, homens e mulheres entre os 50 e os 55 anos, se encontravam numa “situação de asfixia, cheios de problemas e vivendo, em certos casos, com enormes dificuldades” (Ferreira, 1999). Uma parte das indemnizações e pagamento das dívidas da empresa (num total de quase 10 milhões de contos, na altura) dependia da venda dos terrenos em Marvila, uma propriedade com 16 hectares (Ferreira, 1999).

A borracha

No mês de setembro de 1898, o empresário de origem belga Jules David, representante da *Companhia da Borracha Monopólio de Portugal*, pediu autorização à Câmara Municipal de Lisboa para instalar, no Beato, uma fábrica de borracha (“cauchu”) e um edifício para habitação. Ficando sujeita à produção anual de 50 toneladas, essa mesma fábrica começou a trabalhar a 7 de janeiro de 1899.

Esta empresa não contou com a proteção dos Estado português, embora detivesse o monopólio do fabrico de borracha, (nos alçados do edifício, no final do século XIX, aparecia na sua fachada a inscrição *Compagnie du Caoutchou. Monopole de Portugal*), sendo os seus capitais de origem belga. Em 1926 há registos de um novo proprietário, a

firma *Victor C. Cordier Lda*. Mais tarde, com a entrada de acionistas nacionais, a empresa passou a chamar-se *Fábrica de Borracha Luso-Belga*.

A matéria-prima chegava por via fluvial e provinha de diferentes origens. Segundo Deolinda Folgado e Jorge Custódio:

Aquando da fundação da Companhia, a matéria-prima mais importante consistia no caucho em bruto, proveniente de Angola, Benguela, São Tomé, Brasil, Pará, Peru e México. O caucho chegava até à fábrica em embarcações e seguia para os depósitos, com a forma de torcidas ou de pães cor de tijolo escuro. Utilizavam-se cerca de 60 000 kg por ano. (1999, p. 139)

A mão-de-obra era fundamental na fase de acabamentos, sendo esta fábrica uma fonte de rendimento para vários moradores da zona.

A variedade de produtos fabricados e de serviços da fábrica ia desde: a super-moldação de pneus das marcas *Michelin*, *Englebert* e *Dunlop* (era concessionária a nível nacional da patente *Standard Super-moulding Co. Ltd.*), à criação de punhos e pedais para bicicletas, motas, ou automóveis, mangueiras de diferentes espessuras para diversas utilizações (desde doméstica a industrial), sacos de água quente e fria, calçado, sobretudo galochas, e outro equipamento de trabalho e material de proteção, tal como luvas de borracha.



Figura 17. Trabalhadoras da Fábrica de Borracha Luso-Belga, Lisboa, Portugal. Fotografia sem data, produzida durante a atividade do Estúdio Mário Novais: 1933-1983 (FCG-BA, 2016).

Na coleção do Estúdio de Mário Novais, adquirida pela Fundação Calouste Gulbenkian em 1985, existem interessantes fotografias (Figura 17), embora não datadas, da *Fábrica de Borracha Luso-Belga*. Nessas imagens já figura a fachada modernista da fábrica, tal como a conhecemos hoje.

Os fósforos

A *Companhia Portuguesa de Fósforos* surgiu a partir de uma proposta de Hintze Ribeiro, em 1895. O contrato com o Estado previa a “exploração exclusiva do fabrico e venda de fósforos em Portugal”, pelo que “a Companhia liquidou todas as fábricas que existiam no país instalando as novas unidades fabris em Lisboa (Rua do Açúcar, ao Beato) e no Porto (Lordelo)” (Folgado e Custódio, 1999, p. 144).

A administração desta indústria maquinofatureira, edificada na Rua do Açúcar, era composta por diversos empresários: António Baptista de Sousa (visconde de Carnaxide), Carlos Reincke, Jorge O’Neil, Manuel de Castro Guimarães e J.W.H. Bleck. O edifício seguiu uma lógica construtiva na qual o ambiente laboral e as estruturas fabris interiores não eram perceptíveis do exterior, surgindo como um bloco sem sinais de ostentação ou identificação do seu objeto de produção, parecendo “uma fortaleza” (Folgado e Custódio, 1999, p.145).

Em 1922, há notícia de uma filial em Luanda, a *Sociedade Colonial de Fósforos, Lda*.

Nos primeiros trinta anos, a Companhia gozou da proteção do Estado, detendo a exclusividade de mercado até terminar o contrato, em 1925, ano em que a *Match and Tabacco Timber Supply Co.* a adquiriu, transferindo quase todo o capital para a Sociedade Nacional de Fósforos.

Os períodos das duas grandes guerras foram fundamentais para o desenvolvimento desta fábrica que, nos seus primórdios, empregou cerca de mil operários; no final da década de 70 trabalham nela setenta e nove funcionários (homens e mulheres em igual número, sensivelmente). Nos anos 30 apostou nos serviços sociais e, embora não tivesse criado habitação para os seus empregados, tinha serviço médico, posto de socorros, balneário, refeitório, creche, cooperativa, grupo desportivo, e uma política de subsídios, em caso de doença e invalidez (Folgado e Custódio, 1999).

Tijolo e vidro

Em Xabregas, existiu a Fábrica de tijolos *Brazil&Vences* (Alberto Pimentel, 1908) e, em meados do século, perto do Bairro Chinês, havia a *Fábrica de Tijolo e Telha Dias Coelho*, cujo barro usado no fabrico dos seus objetos era extraído nas imediações.

Em Braço de Prata também existiu uma fábrica de vidros, a “Empresa Vidreira Portuguesa”, segundo Alberto Pimentel (1908); José Pedro Barosa indica, contudo, que o nome desta firma era *Empresa Vidreira Lisbonense* e foi “constituída por escritura de 28 de Dezembro de 1888, já como sociedade anónima, para construir uma fábrica de vidros em Braço de Prata” (Barosa, 1996, p.492). O objeto da sua produção era o vidro destinado à garrafeira e vidraça.

A cortiça

Segundo Carlos Consiglieri, no final do século XIX, princípios do século XX, existiam três importantes fábricas de cortiça nesta zona: a do catalão Narciso Villalonga (na Rua do Açúcar), a de António Bonneville (Estrada de Braço de Prata) e a *Fuertes y Comandita* (Quinta da Mitra) (Consiglieri et al., 1993, p. 107). No *Inquérito Industrial de 1890* vinha também referida a de Romão da Serra Lopes, no Beato (Folgado e Custódio, 1999). Da *Sociedade Nacional de Cortiças* (situada na Quinta dos Quatro Olhos, perto da Rua do Vale Formoso de Baixo) subsistem apenas as ruínas. Alberto Pimentel acrescentou, em 1908, no volume dedicado à *Extremadura Portuguesa* do livro *Portugal Pittoresco e Illustrado*, a fábrica de preparo de cortiça *Qintella & France*, em Braço de Prata.

Este sector industrial foi marcado pela presença de fabricantes e capital catalão e espanhol. A indústria rolheira teve origem em Gerona, na Catalunha, daí que vários autores afirmem que foram operários catalães que introduziram em Portugal a arte da transformação de cortiça (Parreira, 1998).

Na zona, a fábrica mais representativa deste ramo foi a *Fuertes y Comandita*, fundada em 1898 (Folgado e Custódio, 1999), e também conhecida como *Fábrica de Cortiça da Quinta da Mitra* ou, mais tarde, “Fábrica Seixas”.

Já no século XX, Manuel Fuertes Peres abandona a sociedade com Francisco de Moura e funda, com Ernesto Henriques Seixas, a Fábrica Seixas, para metalurgia, fundição, caixotaria e tanoaria, entre outras indústrias; nessa altura foram feitas obras no prolongamento do pátio, substituindo as antigas cocheiras por pavilhões e armazéns. Em 1925 a Fábrica Seixas foi encerrada, passando para as mãos da Câmara Municipal de

Lisboa. A 4 de Maio de 1933, foi inaugurado o Asilo da Mitra³⁹, instalado nos barracões da extinta Fábrica Seixas.

A pólvora e o material de guerra

Em 1898, na cerca e em várias dependências do Convento de Chelas, instalou-se a *Fábrica de Pólvora sem fumo*. O Estado Português, apoiado pelo conhecimento de António Xavier Correia Barreto (1853-1939), fundou esta unidade fabril pela necessidade de inovar tecnicamente a produção de pólvora (que até aí era somente produzida em Barcarena).

Seguindo os procedimentos de segurança habituais nas fábricas de pólvora, todas as oficinas foram construídas separadamente, não funcionando atividades diferentes em espaços contíguos e, caso se tratasse de instalações que potenciasses maior perigo, tinham parte das suas paredes em cota negativa, no subsolo, em virtude dos riscos da manipulação de substâncias explosivas.

Durante a I Guerra Mundial, a fábrica fixou-se no “municimento de pólvoras de artilharia e cartuchos de espingarda, metralhadora e pistola, para o exército português” e as suas oficinas de cartuchame constituíram-se como “um dos mais interessantes exemplares da arquitetura portuguesa do ferro” (Folgado e Custódio, 1999, p. 68).

Em 1922 foi instalada a máquina *Krupp*, em central termoelétrica própria, um motor de grande potência que fornecia energia a todas as oficinas, numa época em que a distribuição de eletricidade ainda não abrangia todo o território de Lisboa.

Durante a II Guerra Mundial, esta unidade, que se manteve em funcionamento até à década de 50 do século passado (apesar da sua proximidade com as vizinhas habitações da população de Chelas), desenvolveu uma estreita colaboração com a *Fábrica de Material de Guerra de Braço de Prata* (FBP).

Esta última, ocupando um quarteirão na zona que lhe dá o nome, foi fundada em 1908 (no sítio da antiga *Oficina de Pirotecnia* e da *Real Nitreira Artificial de Braço de Prata*) e laborou durante 90 anos. Fundada pelo Estado Português, sob tutela do

³⁹ Na época de Salazar, os mendigos e vagabundos eram recolhidos das ruas e encarcerados neste albergue. A expressão “mitra”, utilizada na gíria dos adolescentes de hoje, provém do estigma que ainda ecoa, associado à miséria e degradação desses homens e mulheres mais desprotegidos da Lisboa de meados do século XX. Contudo, atualmente está mais ligado a uma ideia pobreza, “de mau gosto”, “pimba”, ou “novoriquismo chunga”. A verdade, é que também as zonas de Chelas e Marvila acabam por estar associadas a esta preconceituosa imagem.

Ministério da Guerra, a FBP sofreu sucessivas ampliações e transformações arquitetónicas até aos anos 50, tendo alcançado um lugar de destaque na zona ribeirinha de Marvila. A indústria de material de guerra beneficiava da existência de matérias-primas estrangeiras (cujo transporte era feito sobretudo por via fluvial e ferroviária).

Esta “unidade fabril de ponta” construiu a sua sede administrativa em 1929, mas foi desde o início “equipada com uma biblioteca técnica para apoio aos fabricantes de material de guerra e engenheiros militares” (Folgado e Custódio, 1999, p. 168).

Nos anos 40, as suas instalações estendiam-se até às margens do Tejo (a água era um elemento fundamental), e mais tarde, com a construção da Avenida Infante D. Henrique e a criação das novas acessibilidades de Cabo Ruivo, Olivais e Moscavide, a FBP reestruturou os seus edifícios e oficinas, integrando-se na expansão e transformação urbana de todo este território, durante a década de 50 (beneficiando também do desenvolvimento dos transportes rodoviários).

O espaço deste grande complexo fabril era metodicamente organizado - pavilhões, oficinas e ruas no seu interior eram identificados numericamente – os característicos portões que rasgavam os muros da fábrica orientavam as saídas dos empregados em direção aos meios de transporte (elétrico ou comboio)⁴⁰.

À hora de entradas e saídas, os operários enchiam as ruas do Poço do Bispo e eram em grande número: entre as décadas de 20 e 30, quase 1000 trabalhadores; nos anos 40, eram 1200; entre 1955 e 1985, cerca de 2000 e, no seu auge (durante a guerra colonial), a fábrica empregava 2384 operários.

Estes funcionários tinham acesso a uma cantina, um refeitório, vestiários e balneários. A fábrica contava também com um serviço de formação profissional, embora, já nos anos 40, os seus engenheiros adquirissem formação no estrangeiro. Nessa década, durante e após a Segunda Guerra Mundial, a paz interna que se fazia sentir em Portugal favoreceu o desenvolvimento e a especialização desta empresa.

No vasto leque que objetos produzidos, dentro do universo do material de guerra, conta-se o fabrico de: armamento portátil diverso, projéteis e outro material de artilharia,

⁴⁰ A estação de Braço de Prata entrou em funcionamento em 1902 e a Carreira Nº16 do carro elétrico foi inaugurada em 1901 (até 1950, esta carreira ligou a Rua do Caminho de Ferro a Belém; chegou nessa data a Xabregas; alcançou o Poço do Bispo apenas em 1966 e, dez anos depois, ligou esta zona a Algés). Este elétrico subia à Madre de Deus e esteve em funcionamento até 1991. Existia o “bilhete operário”, de ida e volta, tinha um preço mais acessível, porém, esse bilhete estava ativo apenas entre: as 5h e as 8h da manhã e as 17h e as 20h da noite.

espoletas, cartuchame e respetivas embalagens, viaturas militares, diversos tipos de munições, granadas, minas, sabres e espadas, instrumentos cirúrgicos, prensas, carimbos, selos, emblemas, monogramas, bandeiras, estandartes-bandeiras de seda bordados, entre outros objetos. Também possuía: oficinas de reparação de camiões, tipografia, laboratórios de química e de fotografia (os seus técnicos usavam igualmente processos radiológicos e metrologia de precisão) e um gabinete de desenho.

Para além do material bélico, nas suas fundições foram executados alguns trabalhos artísticos de relevo, como foi o caso dos grupos escultóricos, em bronze, do monumento da Guerra Peninsular (na Rotunda de Entrecampos).

Depois do seu encerramento em 1998, a uma pequena parte da Fábrica renasceu como espaço cultural, em Junho de 2007, pelas mãos de José Duarte Pinho (“Ler Devagar”) em parceria, embora breve, com Nuno Nabais (Livraria “Eterno Retorno”), mantendo-se este último como continuador do projeto. Possui uma programação artística regular com exposições, concertos, workshops, ciclos de cinema, conferências e outros eventos, tendo sido um dos motores de arranque que contribuiu para a revitalização e dinamização desta zona em termos culturais.

Salitre, gás e outras indústrias

A *Real Nitreira Artificial de Braço de Prata*, fundada em 1798, tinha por objetivo produzir salitre (nitrato de sódio, ou nitrato de potássio) para ser usado no fabrico de pólvora. O salitre artificial nela produzido desenvolveu-se a partir dos conhecimentos técnicos de homens das ciências da altura, tais como Luiz Thomaz Regnault e Manoel Jacinto Nogueira da Gama. Na produção de salitre era utilizado tabaco podre proveniente da indústria tabaqueira vizinha (Gama, 1803). Ana Cortesão aponta que o fabrico de salitre por métodos artificiais “foi visto, no século XVIII, como uma possível solução para problemas de cariz urbano, canalizando-se para as nitreiras os detritos orgânicos das cidades” (2001, p. 6).

Em 1906, a *Tinoca - Companhia de Comércio e de Fomento Agrícola*, foi autorizada a construir uma empresa de produção e comercialização de adubos e produtos químicos em Cabo Ruivo. Mais tarde, a Refinaria de Cabo Ruivo instalou-se nesses terrenos conhecidos por Casal das Rolas e Quinta dos Paios, tendo sido comprados à empresa *Tinoca*. Posteriormente, foi construída a nova fábrica de gás de cidade das

Companhias Reunidas de Gás e Eletricidade (CRGE), junto à Quinta da Matinha, perto da Refinaria da *SACOR*, a *Fábrica de Gás da Matinha* (Figura 18).



Figura 18. Fábrica de Gás da Matinha, Gasómetros em construção. Data: posterior a 1944.
Fotógrafo: Kurt Pinto (AFML, 2016).



Figura 19. Fotografia aérea da zona do Poço do Bispo, lado oriental do Porto de Lisboa, 1950,
autor não identificado. (AFML, 2016)

Entre 1936 e 1940, os terrenos da praia da Matinha começaram a ser transformados com vista a receber a nova *Fábrica de Gás* na Quinta da Matinha, nos terrenos que já antes tinham sido de uma fábrica de cortiça, fundada por volta de 1887, pertencente à *Companhia Geral de Cortiça* (Folgado e Custódio, 1999).

Nos anos 30 e 40, a construção da Avenida Infante D. Henrique, abriu “os horizontes industriais de toda a margem de Lisboa, entre a praia de Xabregas e a Doca dos Olivais”, implicando “a remoção de quantidades astronómicas de terras para os aterros indispensáveis à fixação dos terrenos” (Folgado e Custódio, 1999, p. 17) junto ao Tejo. Em 1942, foi criada a Zona Industrial do Porto de Lisboa (Figura 19), na qual esta fábrica estava integrada.

A propósito da a Zona Industrial do Porto de Lisboa, Deolinda Folgado e Jorge Custódio acrescentam:

Tudo contribuía para a moldação dos efeitos portuários, desde a produção de alcatrão na Matinha, à refinaria de petróleo em Cabo Ruivo, à localização de empresas de transporte nos Olivais, até às novas máquinas de asfaltar. Acompanhando o traçado retilíneo das margens ribeirinhas - obra de engenheiros hidráulicos - rasgava-se a Avenida Marginal, a Infante D. Henrique - obra de engenheiros de estradas. Os espaços entre as antigas fábricas e oficinas (situadas na convergência dos seus fatores de sucesso), e a linha do novo porto, tornam-se propícios a uma certa planificação de localizações industriais. (Folgado e Custódio, 1999, p.18)

Situada entre: a Rua do Vale Formoso de Cima, a Avenida Marechal Gomes da Costa e a Avenida Infante D. Henrique, a Fábrica de Gás da Matinha foi fundada em 1944 e laborou até 1998 (data da realização da *Expo '98*).

Nos métodos de produção da primeira fase da Fábrica, o carvão (que era imprescindível para alimentação do processo contínuo de destilação) “era descarregado na ponte-cais construída pela unidade fabril e transportado num sistema de ferrovia até aos depósitos do carvão”, necessidade que se traduziu “na mudança da paisagem fluvial daquele espaço, com a presença de cargueiros marítimos desde 1943, junto à ponte-cais” (Folgado e Custódio, 1999, p. 188).

Novos métodos exigiram novas instalações e gasómetros de maior diâmetro. Em 1957, as *CRGE* unidas à *SACOR* fundaram a *Sociedade Portuguesa de Petroquímica*, altura em que o gás de cidade passou a ser fabricado a partir dos subprodutos da refinaria de Cabo Ruivo.

Com a introdução do gás natural, a *Petroquímica* cessou o seu funcionamento. Em 1999, Deolinda Folgado e Jorge Custódio acreditavam que, a par da desejada remodelação da Lisboa Oriental e da criação do Parque das Nações, após a *Expo '98*, a Fábrica da Matinha viesse a tornar-se “um local de investigação científica” (p. 190). Nada disso se concretizou. As operações de demolição da Fábrica terminaram definitivamente

em 2007, restando o esqueleto dos seus quatro gasómetros. O espaço espera agora a reabilitação por parte do projeto “Jardins de Braço de Prata”, desenhada pelo arquiteto Renzo Piano.

A indústria e a Lisboa Oriental do século XX

Nos anos 50, o primeiro troço da 2ª Circular, eixo que ligava a Praça do Aeroporto (Rotunda do Relógio) a Cabo Ruivo, cruzando, nessa zona, a Avenida Infante D. Henrique, ficou designado por Avenida Marechal Gomes da Costa.

Durante essa década e nas duas seguintes, estabeleceram-se diversos empreendimentos fabris ao longo de toda a artéria. Assinalamos alguns deles imaginando um percurso no sentido Rotunda do Relógio – Cabo Ruivo.

O primeiro edifício que se pode observar é o da antiga *Dialap*, fábrica de lapidação de diamantes, com projeto original da autoria de Carlos Manuel Ramos e António Teixeira Guerra.

A *Sociedade Portuguesa de Lapidação de Diamantes, S.A.R.L.*, constituiu-se no final do ano de 1957, mas foram precisos mais de seis anos para o edifício estar construído e em funcionamento. Deolinda Folgado (2014) salienta a importância desta fábrica na compreensão e dos pressupostos da modernização da Lisboa industrial pensada por Étienne de Gröer, postos em prática no planeamento deste edifício.

A manutenção do relevo original do terreno, integrando-o e valorizando-o, além de apresentar custos mais baixos, permitiu a criação de um parque que circundou o edifício, alcançando-se um conjunto mais harmonioso entre o edificado, o território e a paisagem. O volume da DIALAP, desenvolvido em forma de Y ou de estrela de 3 pontas, pareceu moldar-se ao terreno, bem como o corpo dos refeitórios, originando um diálogo de pertença entre os elementos construídos e naturais. A sinuosidade alcançada com a solução em Y acentuou mesmo o movimento de todo o conjunto. Estimou-se que nos três corpos que compuseram o edifício da DIALAP pudessem vir a trabalhar 2.500 pessoas. (Folgado, 2014, p. 263)

Inaugurada em meados dos anos 60, a *Dialap* estava equipada com a tecnologia mais avançada para o trabalho de lapidação de pedras preciosas (matéria-prima proveniente de Angola) e a sua mão-de-obra era altamente especializada.

Esta fábrica encerrou nos anos 80; o prédio foi a sede da *Expo '98* e, atualmente, alberga a *RTP - Rádio e Televisão de Portugal*.

A adaptação do edifício às novas funções em 2003/2004 ficou a cargo do arquiteto Vítor Lopes dos Santos e, incluiu, em 2008, a construção dos novos Estúdios da R.T.P./R.D.P. projetados por Frederico Valsassina.

O edifício da *Tabaqueira*, logo a seguir à *Dialap*, instalou-se em 1965 e encerrou nos anos 90. Durante alguns anos aí esteve a sediada a *Feirexpo* (empresa de logística e transporte de obras de arte).

A *General Motors de Portugal, Lda.* teve os seus escritórios e sede administrativa num imponente edifício (do arquiteto José Fernando Teixeira) construído de raiz, quase a chegar àquela que é por muitos conhecida como “rotunda da Carris”. José Pereira da Costa descreveu o edifício desta empresa, que se instalou na Av. Marechal Gomes da Costa nos anos 60, da seguinte forma:

(...) o diretor financeiro e o *general manager*, os únicos americanos da empresa, ocupavam apenas cerca de 100 m² com os seus gabinetes e o das suas secretárias, num dos cantos do edifício. Este era constituído por duas grandes alas, uma de cada lado, com a tesouraria ao centro, por onde se distribuíam os cerca de 100 funcionários administrativos, bem ao estilo das grandes empresas americanas da primeira metade do século XX. Havia um belíssimo mural no *hall* de entrada, de um pintor português, que representava os operários na linha de montagem empunhando pistolas de soldadura, numa altura em que ainda não eram utilizados robots. (Costa, 2006)

Continuando a percorrer a avenida, encontramos o edifício da *CARRIS*. A 11 de dezembro de 1958, a referida empresa inaugurou a Estação de Serviço e Recolha de Autocarros de Cabo Ruivo. Este prédio urbano (de esquina, localizado junto à segunda rotunda que liga Chelas a Olivais-Sul) é da autoria do arquiteto João Simões. Possuía escritórios, bilheteira, caixa, posto médico, refeitório, barbearia e, no exterior, tem ainda hoje uma área de estação de serviço e um grande parque de estacionamento para frota de autocarros e outros veículos de transporte de passageiros pertencentes à empresa.

Logo a seguir, o edifício da *SEMPA – Sociedade de Empacotamento Automático*, onde a partir dos anos 60 se embalava o açúcar em pequenas saquetas, foi construído de origem para esta empresa e possui ainda hoje um painel de azulejos de Rogério Ribeiro na entrada (executado em 1972).

A *FAPAE – Fábrica Portuguesa de Artigos Elétricos*, filial da *Philips*, foi inaugurada 23 de Janeiro de 1953. O autor do projeto arquitetónico, Pardal Monteiro, evidenciou a preocupações em “respeitar as regras da edificação industrial, colocando frente à futura Avenida Marechal Gomes da Costa os serviços de natureza administrativa

e social e no seu tardo os volumes fabris” (Folgado, 2009, pp. 343-344). A fábrica de lâmpadas (Figura 20) situou-se do lado Norte, e a Sul, estabeleceu-se a área de produção de vidros e ampolas.

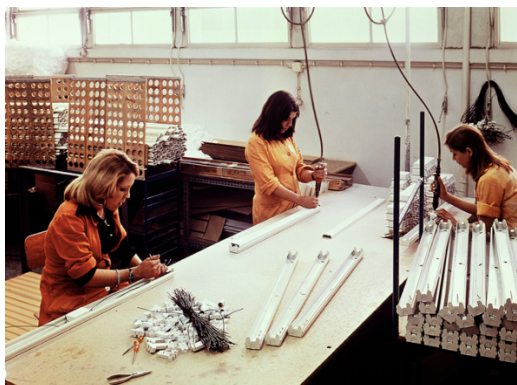


Figura 20. FAPAE, Interior da fábrica, montagem de caixilhos para lâmpadas fluorescentes. Data de produção da fotografia original posterior a 1943. Estúdio Horácio Novais (FCG-BA, 2016).

A sua abertura foi integrada na comemoração dos 25 anos da *Philips Portuguesa*. Era designada por “Fábrica das lâmpadas” por muitos dos trabalhadores residentes nas freguesias de Marvila e Santa Maria dos Olivais, embora aí se produzissem variados eletrodomésticos. Em 1949 foi-lhe atribuído o *Prémio de Qualidade para Melhor Lâmpada Philips* (Macedo, 2012).

Outro local de trabalho de muitos homens e mulheres residentes nas imediações, foram os *Laboratórios do Instituto Pasteur de Lisboa*. Este edifício, ao qual foi atribuído o Prémio Valmor em 1958 (da autoria de Carlos Ramos e Carlos Manuel Ramos), foi construído por iniciativa da farmacêutica *Virgílio Leitão Vieira dos Santos & Filhos, S.A.*, empresa adquirida pela multinacional *Wyeth* nos anos 60.



Figura 21. Fotografia aérea da zona de Cabo Ruivo, anos 50, *Laboratórios Pasteur* em construção. Sem identificação de autor. Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, Departamento de Projeto e Planeamento. (AFML, 2016)



Figuras 22 e 23. Instituto Pasteur de Lisboa. À esquerda, perspetiva da fachada principal. À direita, vista do refeitório. Estúdios Mário Novais, C. 1960. (FCG-BA, 2016).

No princípio da década de 40 trabalhavam cerca de trezentas pessoas no *Instituto Pasteur*, entre operários, médicos, professores e farmacêuticos.

A ideia de construir um novo edifício para os laboratórios e escritórios de Lisboa (que anteriormente se situavam na Rua Nova do Almada) partiu da necessidade de ampliar as instalações, devido ao crescimento da empresa e à urgência de uma atualização nos sistemas de fabrico de medicamentos, seguindo os mais recentes avanços

tecnológicos da época. No anteprojeto arquitetónico estava prevista a construção de um bairro para os trabalhadores com duas escolas, porém, essa ideia foi posta de parte ainda na fase de planificação. Os objetivos que nortearam o projeto centraram-se na otimização do programa fabril e na valorização do recinto da fábrica com base na paisagem (Folgado, 2009), com espaços ajardinados (Figuras 21, 22 e 23).

A *Wyeth* permaneceu no edifício até Agosto de 1994. No ano seguinte, o prédio dos antigos *Laboratórios Pasteur* foi vendido à *Sociedade Independente para o Desenvolvimento do Ensino Superior (SIDES)* e, em Janeiro de 1996, a *Universidade Independente* mudou-se para o edifício. Aí esteve instalada durante onze anos, até ao seu polémico e abrupto encerramento em 2007.



Figuras 24 e 25. À esquerda: Construção de pavilhão da Metalúrgica Luso-Italiana. À direita: Vista do complexo fabril na Avenida Marechal Gomes da Costa. Estúdio Mário Novais. Data de produção da fotografia original: finais dos anos 50. (FCG-BA, 2016).



Figura 26. Edifício da empresa *Francisco Batista Russo & Irmão*, em Cabo Ruivo. Fotografia de Arnaldo Madureira, 1970, Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa. (AFML, 2016)

A *Metalúrgica Luso-Italiana*, desenhada por Licínio Cruz, e inaugurada nos finais dos anos 50 (Figuras 24 e 25), produzia torneiras, esquentadores, termoacumuladores, entre outros aparelhos.

Finalmente, a chegar a Cabo Ruivo, no cruzamento com a Avenida Infante D. Henrique, encontra-se a empresa de *Francisco Batista Russo & Irmão* (Figura 26), atualmente em ruínas, mantendo-se o cruzamento, com a vulgar designação de “Batista Russo”. Este edifício foi construído nos anos 60, estando a sua atividade ligada à importação de marcas automóveis (como a *BMW*), venda e assistência técnica de veículos ligeiros e pesados. Para além dos escritórios e oficinas, tinha refeitórios (diferenciados para operários e pessoal “superior”), dormitório de motoristas, barbearia, zona de recreio, bar privativo, zona de exposição de veículos, entre outras funcionalidades (Macedo, 2012).

As avenidas Marechal Gomes da Costa e Infante D. Henrique estabeleceram-se como importantes eixos da Lisboa moderna, ligando-se às principais vias de entrada e saída da cidade, como lembra Deolinda Folgado (2005), o Aeroporto da Portela (1938-1942) e a Autoestrada do Norte (A1), cujo primeiro troço foi inaugurado em 1961. De assinalar também o Aeroporto Marítimo de Cabo Ruivo (1940) na Doca dos Olivais que, no fim da primeira metade do século XX, tinha razoável tráfego de hidroaviões.



Figura 27. Fotografia aérea da zona industrial de Cabo Ruivo, C. 1953. Fotógrafo: Alberto Abreu Nunes, Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa. Fábrica Bruno Janz assinalada na imagem. (AFML, 2016)

Identidade operária, habitação e lutas sociais

A identidade operária de Marvila foi bastante vincada, nomeadamente até aos anos 70 do século XX; porém, essa data coincidiu com o início do processo de desindustrialização que teve o seu auge no final dos anos 90, princípio do século XXI. Não obstante esse processo de desindustrialização, a identidade operária desta zona manteve-se, tendo vindo a desvanecer-se mais recentemente.

Dois fatores de peso contribuíram para que um passado coletivo, ancorado nas memórias de um ideário fabril, estivesse muito presente (pelo menos num núcleo da população marvilense): os bairros operários e as lutas sociais.

Relações de vizinhança

As Vilas operárias, que começaram a aparecer a partir de meados do século XIX junto das fábricas, como a Vila Flamiano, a Vila Emília, a Vila Maria Luísa ou a Vila Dias, foram uma forma de fixar a mão-de-obra junto das suas instalações, sendo que a oferta de habitação funcionou também como fator de atração para essa mesma mão-de-obra. Nessa população era inevitável e compreensível que a identidade operária se enraizasse fortemente, uma vez que os laços familiares, de amizade, vizinhança e companheirismo se estabeleciam em função e em torno das fábricas onde todos laboravam. As histórias de vida eram partilhadas e as experiências, tanto de trabalho, como de lazer (ou desgosto, quando havia acidentes ou despedimentos), eram vivenciadas e sofridas em conjunto.

Quando as empresas não dispunham de espaços para habitação dos seus funcionários (o que era habitual), os pátios das quintas circundantes serviam de alojamento, em condições manifestamente precárias. Tendo sido convertidos em habitações plurifamiliares, esses pátios, como o Pátio do Marialva, Pátio do Beirão, ou Pátio do Colégio, foram ocupados por pessoas de escassos recursos financeiros vindas de diversas zonas do país que aqui procuravam emprego. Apesar disso, e devido à grande procura e diminuta oferta de habitação na capital, as rendas eram demasiadamente altas para muitos dos que vinham para Lisboa à procura de um modo de sustento para alimentar as suas famílias.

No princípio do século XX, abundavam os terrenos ao abandono. As dificuldades que afetavam o sector agrícola e impossibilitavam o cultivo dos campos por todo o país,

estendiam-se também à área rural de Marvila. Assim, as famílias que não conseguiam alugar uma habitação, não tinham outra hipótese senão construir as suas as casas com as próprias mãos. Nos terrenos incultos, junto à linha férrea, surgiu o primeiro bairro de barracas da zona Oriental, o “Bairro Chinês”.

No seu estudo sobre os Pátios e Vilas de Lisboa, Nuno Teotónio Pereira confirmou que:

(...) desde o início do século a população de mais fracos recursos se via obrigada a habitar os chamados «bairros de lata», constituídos por barracas improvisadas. Estes bairros vão alastrando ao longo do século, apesar de alguns terem sido demolidos, com o realojamento das populações em casas provisórias, que muitas vezes duravam décadas. (1994, p. 523)

No núcleo industrial de Olivais-Chelas, no final dos anos 60, registavam-se cerca de 1.322 empresas, onde trabalhavam 13.303 operários (Folgado, 2015); desse número de trabalhadores, uma parte morava nas proximidades dessas empresas. Na malha de Chelas viviam em construções abarracadas 3.034 pessoas, das quais a maior parte se empregava nas indústrias vizinhas (Cf. Lourenço, C. 1999, citada por Folgado, 2009, p. 426).

Mas, à medida que a cidade ia crescendo, em extensão territorial e em densidade populacional, os seus Planos de Urbanização repensavam a relação entre as zonas residenciais e industriais.

Os bairros sociais de Chelas não foram propriamente construídos com base na ideia de servir de habitação para os operários das fábricas da zona. Na verdade, já nos anos 40, Étienne De Gröer tinha considerado imprescindível uma cisão entre os núcleos habitacionais e os núcleos industriais, sobretudo os mais poluentes, defendendo que “a zona industrial só deveria servir apenas a indústria, não sendo permitida a construção de qualquer outro programa, como o habitacional ou o comercial, apenas se admitia a habitação do guarda da fábrica” (Folgado, 2015, p. 220). Os projetos arquitetónicos dos empreendimentos fabris dos anos 50 e 60, contemplavam de raiz as infraestruturas de produção fabril e de cariz social dentro das empresas, e aquelas que se situavam na via pública pré-concebiam cuidadosamente os espaços exteriores, que se pretendiam verdejantes e ajardinados (como é o caso de alguns exemplos que existiam nas duas avenidas que foram atrás referidas, sobretudo a *Dialap*, o *Instituto Pasteur*, a *Bruno Janz*, entre outros).

Os novos bairros sociais situaram-se, então, em zonas de antigas quintas que se mantiveram em funcionamento até ao fim dos anos 60, ficando as áreas fabris da freguesia de Marvila, confinadas ao Vale de Chelas, a toda a zona ribeirinha (incluindo Avenida Infante D. Henrique) e Avenida Marechal Gomes da Costa. O restante espaço deste território ainda foi, durante os anos que se seguiram, marcadamente povoado por pomares, hortas, canaviais, azinhagas, ruínas de antigas fábricas de manufatura e bairros de barracas, nas proximidades dos novos fogos habitacionais de renda económica de iniciativa do Estado.

Mas a hipótese de alugar uma casa continuava a não chegar a todos. O Bairro da PRODAC (Associação de Produtividade na Auto-Construção), no Vale Fundão, nasceu nos finais dos anos 60, princípio de 70, como uma resposta à incapacidade de alojar, nos prédios de habitação social existentes, a totalidade da população que continuamente chegava a Lisboa, vinda de outras zonas do país, gente pobre e sem quaisquer perspetivas de futuro nas áreas rurais de onde provinham. A solução era construir um abrigo com os materiais de que se dispunha facilmente (alguns dos indivíduos trabalhavam na construção civil e iam aproveitando material das obras e conhecimento técnico para edificar as suas próprias casas).

O realojamento de longa duração em casas provisórias, ou pré-fabricadas, de que falava Teotónio Pereira (1994), deu-se por exemplo no “Bairro do Relógio”, para onde foram deslocadas muitas famílias provenientes do Vale de Alcântara, em 1963, aquando das obras para a construção da Ponte 25 de Abril. Mas ao contrário da população do “Bairro Chinês”, muitas dessas pessoas não encontraram trabalho nas fábricas, sobretudo após a crise do sector nos anos 70; para suprir a falta de emprego e também a falta de serviços no bairro, muitos deles anexaram às suas casas barracões clandestinos que funcionavam como garagens de mecânica automóvel, serralharias e outras oficinas, pequenas mercearias e cafés (o tráfico de droga acabou também por ser uma realidade). A maioria das famílias do “Bairro do Relógio” (também conhecido por “Cambodja”) só foi realojada nos anos 90 (instalando-se sobretudo no Bairro dos Lóios e no Bairro da Flamengo).

A pouco e pouco, a diversidade e densidade populacional foi tornando cada vez mais difícil a criação de um sentido de comunidade, dado o elevado número de habitantes desta área. Atualmente, os laços de vizinhança nesta zona são muito raros, nos caso em

que existem, este tipo de relação social já não se funda tanto nas conexões ou afinidades em termos laborais, ou de classe, mas noutros aspetos que os diferentes grupos da população possam ter em comum, tais como: a proximidade física das suas habitações (embora nem este aspeto garanta a cem por cento a convivência entre vizinhos), a proveniência (no caso dos emigrantes de diferentes nacionalidades, há uma certa tendência para manterem laços afetivos) a partilha de espaços públicos (a escola dos filhos, a frequência dos mesmos cafés, lojas, parques, igrejas, coletividades, etc.), ou as perspectivas de vida e interesses semelhantes (por exemplo: as hortas, clandestinas ou alugadas, são espaços de convívio e partilha entre os que nelas trabalham).

As preocupações com a saúde, higiene e ambiente, que acompanharam a nova visão da cidade industrial, fez repensar a questão dos núcleos habitacionais operários, mas foram os próprios trabalhadores os primeiros a denunciar a sua precariedade e a lutar para alcançar melhores condições de vida.

Lutas sociais

“Soubesse eu escrever, que não estava com demoras. Já há muito que tínhamos jornal; bem ou mal, o que lá se disser é o que é a verdade. Amanhã reúne a nossa Associação e hei-de propor que se publique um periódico que nos defenda a todos e mesmo aos nossos companheiros de outras classes.” (Custódio Gomes cit. por Piteira Santos, 1981, p. 681)

Custódio Gomes, um operário analfabeto da indústria tabaqueira, disse estas palavras, na oficina, à hora de almoço, indignado com o facto de a si e aos seus companheiros de trabalho e de luta ter sido rejeitada a publicação de uma notícia acerca da sua situação. Da reunião da *Associação de Socorros Mútuos União Fraternal dos Operários dos Tabacos*, ocorrida no dia seguinte, surgiu a ideia da criação de um jornal que defendesse não só a classe dos manufatores de Tabaco, mas também outras classes. Nasceu assim *A Voz do Operário*, cujo primeiro número foi publicado a 11 de Outubro de 1879.

Fernando Piteira Santos refere que Raul Esteves dos Santos, em *Os Tabacos e a Sua Influência na Vida da Nação* (publicado em 1974), afirmou que a primeira greve dos trabalhadores tabaqueiros ocorreu na fábrica de Xabregas, em Janeiro de 1873, e foi “conduzida e apoiada pela Fraternidade Operária” (1981, p. 686).

Os operários viram na Imprensa uma fonte de divulgação e instrução. No primeiro número afirmavam que publicavam *A Voz do Operário* porque entendiam que a imprensa

era a “escola geral do povo” e que nela aprenderiam a conhecer os seus deveres e direitos. O semanário passou a ser não só “um porta-voz da classe”, para a denúncia das péssimas condições de trabalho, da falta de higiene e segurança nas fábricas, ou da exploração dos trabalhadores; mas também “um lugar de debate e de esclarecimento, um meio de instrução e de consciencialização da classe dos tabaqueiros” (Piteira Santos, 1981, p. 686).

Os corticeiros de Marvila também se destacaram pela defesa dos direitos da sua classe. No princípio de Novecentos publicavam o jornal "O Corticeiro" e a sede da sua associação situava-se no Alto de Marvila. Após a implantação da República (processo no qual há indícios de que o papel do operariado desta zona possa ter sido importante pela presença de revolucionários civis nas associações secretas da Fábrica de Borracha, Fábrica dos Fósforos, Braço de Prata e Poço do Bispo) houve várias greves, uma das primeiras foi precisamente a dos corticeiros de Marvila e Poço do Bispo (Consiglieri et al., 1993).

O *Grupo Anarquista do Poço do Bispo* foi constituído em 1892. Em colaboração com os revolucionários dos Olivais, o intrépido proletariado anarcossindicalista da zona Oriental teve um desempenho importante no 5 de Outubro de 1910, já que “foram esses grupos de anarquistas e republicanos que sabotaram as vias férreas em Braço de Prata e cortaram os fios do telégrafo e dos telefones” (Consiglieri et al., 1993, p.107), ocupando também o posto da Guarda Fiscal em Cabo Ruivo.

Ainda durante o governo provisório da República, a tenacidade dos operários da *Fábrica de Pólvora de Chelas* e da *Fábrica de Material de Guerra de Braço de Prata*, valeu-lhes a conquista das 8 horas de trabalho diárias. As associações de classe de Marvila e Poço do Bispo tiveram desde logo uma forte presença na *C. G. T.* (Confederação Geral do Trabalho) desde a sua constituição, em 1919.

Vítor de Sá (1981), num texto acerca das dificuldades de inventariação dos jornais das classes trabalhadoras, produto de uma época em que os patrões ainda tinham rosto e se sabia contra quem se estava a lutar, refere dois exemplos da imprensa operária desta zona, *O Tanoeiro* (Lisboa-Marvila), iniciado em 1911, e *O Corticeiro*, apontando o seu início como sendo em 1909 (e não 1906, como referem Consiglieri et al., 1993).

Para além da imprensa operária, que contribuiu para a instrução, educação e cultura dos operários, a *Sociedade de Instrução e Beneficência “A Voz do Operário”* (fundada

em 1883), representativa da classe dos manipuladores do tabaco e do restante proletariado, fundou diversas escolas, inculcando nos alunos a dignificação do trabalho e a autoconsciência dos valores da classe operária.

Foi a tomada de consciência da sua própria situação, a união dos operários e a capacidade de se fazer ouvir que fez com que, em 1895, chegasse à *Sociedade Protectora das Cozinhas Económicas de Lisboa* (SPCEL) uma petição assinada por 818 trabalhadores pedindo a instalação de uma *Cozinha Económica* em Xabregas (Cordeiro, 2012). A 20 de Fevereiro de 1896, na Rua Direita de Xabregas, em frente à grande Fábrica de Tabaco, foi fundada a *Cozinha Económica N.º4*, pela SPCEL, instituição criada em 1893, por Maria Luísa de Sousa Holstein Beck (Duquesa de Palmela) com o objetivo de apoiar a população carenciada da zona, particularmente a classe operária. Estas *Cozinhas Económicas* surgiram também noutros centros fabris da capital e as refeições, que eram vendidas a preços acessíveis para os trabalhadores, tinham a preocupação de assegurar a higiene e qualidade da alimentação (para suprir carências alimentares e problemas de saúde provenientes da má nutrição). Estes operários, que não tinham qualquer apoio por parte dos patrões ou do Estado, estavam dependentes da ajuda, por iniciativa pessoal, de alguns filantropos como a Duquesa de Palmela.

Em raros casos, os próprios patrões potenciaram a alfabetização e a formação especializada dos seus operários. Segundo Carlos Fontes (2016), os cursos de alfabetização de adultos em Portugal datam de finais do século XVIII. O autor dá o exemplo de Jorge Thomaz Bulkeley, que “montou uma fábrica de trefilaria na Quinta do Condado, em Marvila”⁴¹, tendo decidido “recrutar mulheres, raparigas e rapazes com idades superiores a 10 ou 11 anos, incluindo aleijados e adultos cegos. Nesta fábrica criou uma unidade formação para capacitação dos operários e uma aula para os instruir nas primeiras letras”.

Na maioria dos casos, os métodos e as condições de ensino seriam bastante deficientes; porém, a introdução à leitura e à escrita traria certamente mais-valias para os operários, ajudando a consolidar a sua identidade.

⁴¹ Esta informação é contrariada por outros autores que referem que a trefilaria pertenceu a um dos Viscondes de Morais e chamar-se-ia Fábrica Estrela (Consiglieri e Abel, 2002). Quanto a Jorge Thomaz Bulkeley, tanto quanto pude apurar, foi um inglês que se estabeleceu em Lisboa, na Rua do Arsenal, e tinha com o irmão um negócio ligado à importação e moagem de cereais.

Mais tarde, no século XIX, foram criadas várias escolas industriais no país. A *Escola de Desenho Industrial Afonso Domingues* foi fundada em Xabregas, a 24 de Novembro de 1884, funcionando temporariamente num edifício da Calçada do Grilo, antes de se mudar para uma das construções anexas ao *Asilo Maria Pia* (Pimentel, 1908). O seu atual edifício, inaugurado a 1 de Outubro de 1956, em Marvila, encontra-se ao abandono e a saque, desde a sua desativação em 2010 devido ao adiado projeto da *Terceira Travessia do Tejo*.

Razões para o desvanecimento da identidade operária

Na área do património industrial, [a] apreensão afectiva do mundo fabril, dos lugares, das paisagens, do que hoje se poderá caracterizar como património, constituiu para várias gerações, (...) lugares de referência, que quando destruídos causam uma espécie de desolação, provocando no sujeito activo uma sensação de perda. (Folgado, 2004, p. 358)

A preservação da identidade operária está dependente da salvaguarda das memórias, sobretudo da memória coletiva. A identidade é um conceito em permanente atualização, é algo evolutivo, não cristalizado. Tratando-se de uma identidade coletiva, torna-se muito complicado de definir e compreender, pela sua complexidade e permanente transformação. No que diz respeito à identidade operária de Marvila, ela acaba por estar confinada a um grupo restrito de pessoas mais idosas e residentes junto aos antigos núcleos fabris (Braço de Prata, Xabregas, Beato, Matinha, Estrada de Chelas). À medida que os mais idosos vão desaparecendo, vai desaparecendo com eles o testemunho vivo do passado.

Em geral, no restante território designado por Chelas, torna-se muito difícil encontrar essa identidade e memória operária, dada a diversidade de habitantes que compõem a sua população, sobretudo após a construção dos bairros sociais que foram já idealizados nos pressupostos de Gröer de separar os espaços reservados para a habitação, dos espaços para a fixação da indústria.

Por outro lado, o abandono a que foram votadas as fábricas desativadas fez com que esse passado operário, em vez de enaltecido, fosse desvirtuado e tido muitas vezes como o causador da degradação e fealdade do território em questão.

O Porto de Lisboa, as suas indústrias e armazéns alteraram a paisagem e a relação com o Mar da Palha. A população aprendeu a “virar costas ao rio” (Folgado e Custódio, 1999, p. 18) o que se intensificou com a contentorização, a partir dos anos 70, desde a Alfândega até Cabo Ruivo, que deu origem a um enorme muro de contentores, uma barreira física que existiu durante muitos anos na Lisboa ribeirinha oriental.

Apesar do grande avanço na recuperação desta zona que foi desencadeada pela *Expo '98*, esse impulso não foi suficiente para regenerar toda a paisagem do lado Nascente da cidade de Lisboa.

Tal como aconteceu com a zona industrial de Belém-Pedroços, em 1940 (aquando da realização da *Exposição do Mundo Português*), a *Expo '98* operou uma série de “mutações urbanas” que deram início a “um processo de transformação de toda a área oriental da capital, desde as Alfândegas até ao rio Trancão (Folgado e Custódio, 1999, p. 9). Porém, a relação prazerosa da população com a atrativa paisagem ribeirinha, que se verifica na zona do Parque das Nações, ainda não se concretizou entre Santa Apolónia e Cabo Ruivo.

As estruturas que restaram da época das fábricas, não foram totalmente demolidas, renovando totalmente aquela área, nem foram reaproveitadas para novos usos ou valorizadas enquanto património. No ponto de vista da preservação da identidade operária dessa zona, a manutenção e salvaguarda desse património teria sido um benéfico contributo.

Deolinda Folgado e Jorge Custódio consideravam, em 1999, no *Caminho do Oriente: Guia do Património Industrial*, que esse património não estava a ser devidamente salvaguardado.

Note-se que o Plano Director Municipal de Lisboa não contemplou importantes aspectos do património industrial da cidade, num contexto de política de prevenção da sua identidade, nem viabilizou vertentes indispensáveis para a manutenção de uma memória técnica à altura das suas responsabilidades culturais, excepção feita à vertente dos bairros operários, onde se atendeu aos estudos de arquitectos portugueses que com a cidade trabalham. A ausência de medidas cautelares em relação a todo o património industrial da cidade envolve, para além da negação da componente paisagística, a ocultação dos valores arquitectónicos e técnicos, que esse mesmo património pressupõe e transmite em termos de criatividade e de futuro. Os efeitos desta postura, na qual têm colaborado os responsáveis pela urbe, sejam políticos ou técnicos, urbanistas ou cidadãos, gera efeitos perversos na própria transmissão da identidade, fazendo a separação entre um passado (com valor cultural equivalente ao património arqueológico e ao edificado anterior à industrialização oitocentista) e um presente sem patrimónios de valor espiritual. Esta dicotomia é acompanhada pela desvalorização das realidades fabris, industriais e técnicas, algo estranhas à cultura, e sua negação por razões económicas, sociais ou ambientais. (Folgado e Custódio, 1999, p. 11)

Já antes, entre 1990 e 1993, o estudo promovido pela Comissão das Comunidades Europeias - *VALIS (Valorização Arquitectónica e Urbana de Lisboa)* - tinha considerado a zona ribeirinha de Lisboa de intervenção prioritária e tinha apresentado propostas para a requalificação do património arquitectónico urbanístico do núcleo constituído por Poço do Bispo, Braço de Prata, Marvila e Chelas.

Mais tarde, em 2002, o *Plano de Urbanização da Zona Ribeirinha Oriental (PUZRO)*, coordenado, tal como o anterior, pelo geógrafo Jorge Gaspar, indicou algumas necessidades urgentes de reabilitação urbana no que diz respeito ao edificado (sobretudo das Vilas e pátios); mas, acima de tudo, lançou interessantes ideias para pôr em prática em termos museológicos, culturais e de potencial atração turística. Com quatro centralidades temáticas, a proposta consistia em criar a Casa do Pão e dos Cereais, no Beato, a Casa do Vinho e as Vinhas do Bispo, na área do Poço do Bispo, a Casa da Higiene e os Jardins dos Cheiros, em Marvila, e a casa do Fumo e do Café na antiga Fábrica de Tabaco, junto a Cabo Ruivo.

Em *Lisboa: requalificação da área ribeirinha de Santos-o-Novo a Cabo Ruivo*, os autores diziam que o principal trunfo deste território residia “no facto de ter conservado uma certa multifuncionalidade que garante a existência de uma vida urbana ativa” (Gaspar, Barroso e Brito Henriques, 2002, p.20). Reconheciam assim, com otimismo, o potencial desta zona e as possibilidades de futuro ancoradas nos recursos históricos, nos quais o património edificado, as identidades e a memória local assumiriam um papel fulcral. Estas propostas eram entendidas como uma possibilidade de valorização e como uma resposta ao “vazio provocado pelas diversas formas de abandono que se têm feito sentir” (Gaspar, Barroso e Brito Henriques, 2002) nesta área de Lisboa.

Infelizmente, nenhuma destas propostas museológicas se concretizou ainda e muitas das estruturas que não foram ocupadas com novas empresas estão abandonadas, ou alugadas a jovens criativos, unidos em regime de *co-working* (como é o caso dos Armazéns Abel Pereira da Fonseca, onde está também em funcionamento uma escola de *Parkur*, a *Academia Spot Real*).

Existem alguns exemplos de estruturas industriais e armazéns ocupados por novos espaços culturais que deram um importante contributo para a dinamização cultural desta zona. Só o futuro dirá se estas iniciativas contribuirão verdadeiramente para a valorização

do Património Industrial e se serão suficientes para manter viva a identidade operária local.

Fábrica Bruno Janz

Na Avenida Infante D. Henrique instalou-se, no princípio dos anos 50, a *Sociedade de Aparelhos de Precisão Bruno Janz (Herdeiros) S. A.* Foi uma das primeiras fábricas a ser construída na Avenida, no lado de Marvila (Figura 27), e é hoje uma das poucas resistentes. Após uma centena de anos de existência, continua em pleno funcionamento.

Foi fundada em 1915 pelo filho de César Janz (italiano de ascendência austríaca, arquiteto e professor na Escola Industrial Marquês de Pombal). Nela se produziram os primeiros contadores de água e eletricidade do país e, ainda hoje, são esses os aparelhos que aí são produzidos, não descurando a sua permanente atualização no mercado, a par de inúmeros outros produtos. O negócio mantém-se dentro da mesma família, sendo administrado pelos netos e bisnetos de Bruno Janz. Possui refeitório, serviço de ambulatório, entre outros equipamentos sociais.

O *Grupo Recreativo Janz e Associados* foi fundado a 15 de Maio de 1963 e é uma coletividade (com sede na fábrica) na qual os colaboradores, membros da administração e respetivas famílias se juntam para, em conjunto, realizarem diversas atividades culturais, desportivas e de lazer.

Em 1982 foi fundada a *Associação Ester Janz*, para filhos de colaboradores (estando aberta também para a comunidade local de Marvila), que começou com uma creche e aumentou para Jardim de Infância e Primeiro Ciclo. Possui agradáveis instalações, com berçário, ginásios, refeitórios, biblioteca, sala de informática e carpintaria.



10.05.11

Da janela da minha casa, ou da janela do atelier, vejo uma Lisboa viva e em transformação: escavações para a construção da linha do TGV, terraplanagens e demolições por um lado; vias rápidas, túneis e viadutos, por outro.

A cidade não para.

No terreno, só as canas mexem, balançando ao sabor do vento... um vento que sabe a verde.

A cidade não para e o ciclo da Natureza também não.

As papoilas ocupam os lugares deixados vagos pelas papoilas do ano passado.

Sigo a espera deste vazio tão cheio de Presente e de Futuro, onde o Passado permanece silencioso.

Tantos planos, tantas promessas...

Quanto foram aqueles que sonharam o seu futuro?

Promessas de Futuro – Utopias e Expectativas

A parte oriental de Lisboa tem vindo, desde há muito, a ser alvo de diversos projetos malogrados e utópicos, de algumas promessas incumpridas e geradoras de falsas esperanças, de expectativas de futuro que nunca passaram do papel.

Tendo em conta o sentido etimológico da palavra *utopia* – proveniente do grego *ouĩ*, (não) + *tópos*, (lugar) e pelo latim *Utopĩa* (lugar que não existe), poder-se-ia dizer, de certa maneira, que a “Chelas” do Plano de Urbanização de Chelas foi uma utopia.

O chamado “bairro de Chelas”, idealizado pelo Gabinete Técnico para a H, está prestes a tornar-se um lugar que já não existe, dado o investimento, por parte da Câmara Municipal de Lisboa e da Junta de Freguesia de Marvila, no seu apagamento (se assim se pode dizer).

No entender da arquiteta Catarina Teles Ferreira Camarinhas, a utopia “coincide com um género literário e arquitetónico” (1998, p. 17), uma vez que este termo ganhou fôlego no Renascimento com o livro *Utopia* (1516), nome da ilha imaginária idealizada por Thomas More, lugar de uma sociedade perfeita em contraponto com a Inglaterra da época. Para a autora, a utopia “exige um conhecimento do real”, constituindo-se como “uma chamada de atenção para o que não existe, pela imaginação do novo”, enraizando-se no real e encontrando aí um “princípio de realização” (Teles Ferreira, 1998, 19).

Dos projetos mais importantes propostos para esta zona, para além da criação do Parque Hospitalar Oriental de Lisboa, existiram outros quatro que me pareceram aqueles que mais ecoaram: a proposta de Francisco de Holanda para os Paços de Xabregas e respetivo parque; o projeto de Oscar Niemeyer para a sede da Fundação Luso-Brasileira, a *Terceira Travessia do Tejo* e o *TGV*. Sobretudo estes dois mais recentes, estão bem na memória da população e deixaram algumas “cicatrizes” na paisagem (o abandono da Escola Afonso Domingues é uma delas).

Recuemos então à época do Renascimento e observemos os honrosos planos de Francisco de Holanda para esta zona oriental.

Os Paços de Xabregas e o Parque

Em *Da Fábrica que falece à Cidade de Lisboa*, de 1571, Francisco de Holanda chama a atenção de D. Sebastião para o que ainda não existia em Lisboa e era, em sua opinião, fundamental para que esta se tornasse uma capital à altura da posição que deveria desempenhar. Um dos projetos que Holanda tratou com maior empenho e que aqui nos interessa observar foi o capítulo que se refere aos Paços de Xabregas e respetivo parque. O multifacetado autor considerava que este edifício, tendo sido começado, segundo ele, por D. João III, deveria ser terminado.



Figura 28. Francisco de Holanda – *Lembrança dos Paços d'Emxobregas e Parque* (e casa do parque). (Holanda, 1571, Fol 16 v)

Profusamente ilustrado, este livro reúne um vasto conjunto de desenhos (Figura 28) e muitas outras sugestões oferecidas a D. Sebastião por Holanda, mas este capítulo, em particular, é revelador da interessante localização geográfica de Xabregas, da sua posição privilegiada junto ao rio e do potencial desse território para se transformar num lugar renovado, dotado de maior importância e de novos significados, para uma Lisboa que o artista considerava ser “o centro de um vasto império” (Serrão, 2013, p. 16).

Na opinião de Eduardo Duarte, o texto *Da Fábrica que falece à Cidade de Lisboa* é “um misto de teoria, de arquitetura e urbanismo” (2007, p. 64). cujos projetos, por nunca terem sido postos em prática, pertencem ao “domínio da utopia” (*Ibid.*, p. 42). Porém, há autores que acreditam que terá sido possível terminar o Paço de Xabregas, embora este tenha vindo a ser posteriormente destruído (Deswarte, 1985; Souza, 2011; Serrão, 2013). Vitor Serrão afirma que “de facto, as obras desse Paço foram cumpridas em tempo

sebástico, tornando-o espaço privilegiado de atividades cortesãs, com decoração dentro do gosto maneirista romano, tal como Francisco de Holanda recomendara” (2013, p. 16).

As informações acerca dos Paços de Xabregas são muito díspares.

Norberto de Araújo refere que o Paço de Xabregas foi construído no século XIII por vontade de D. Afonso III, que nele permanecia como numa uma espécie de “pousada” junto a Lisboa, cidade que ele próprio declarou como capital do reino (Araújo, 1993). Mais tarde, explica Araújo, este Paço ficou em ruínas, após ter sido incendiado por castelhanos, súbditos do Rei D. Henrique II, que sitiaram Lisboa em 1373. Em 1455, tendo-se transformado em “velhacouto”, “D. Afonso V doou estes seus terrenos e despojes de casas a D. Guiomar de Castro, Condessa de Atouguia” (Araújo, 1993, p. 57).

Alberto Pimentel confirma que antes de D. Leonor, que o autor aponta como fundadora do Paço Real de Enxobregas, já tinha havido um Paço Real neste local e acrescenta que, na época de D. Afonso V, no terreno e nos escombros havia “uma torre e um laranjal contíguo” (1908, p. 81).

A Junta de Freguesia do Beato corrobora a ideia de que o *Paço Real de Enxobregas* foi fundado em 1509 pela rainha D. Leonor, viúva de D. João II, que “adquiriu umas casas em Enxobregas, que pertenciam a D. Inês da Cunha” (Junta de Freguesia do Beato, 2016), viúva de Álvaro da Cunha. Essas casas, bem como os terrenos que as circundavam, eram conhecidas por “Conchas”, pensa-se que devido ao facto de se situarem à beira-rio, ou, quem sabe, por se encontrarem, tal como hoje, inúmeros fósseis de bivalves nas suas terras.

Alberto Pimentel (1908) conta que, em meados do século XVI, D. João III aumentou o edifício, levantou a nova igreja e mandou construir um novo claustro com muitas capelas. Refere ainda que “foi no Paço de Xabregas, contíguo ao mosteiro da Madre de Deus, que Gil Vicente representou o *Auto da Sybilla Cassandra* perante a Infanta D. Beatriz” (p. 79).

Ferreira de Andrade dedica a este assunto um vasto artigo publicado por partes, nos anos de 1948 e 1949, na revista *Olisipo*, para o qual levou a cabo uma aturada investigação acerca da história deste edifício, negando perentoriamente que os Paços de Xabregas tenham sido fundados por D. Leonor (Andrade, 1948a), contrariando autores (como Vilhena de Barbosa, ou Alberto Pimentel) e afirmando que foi D. João III que o edificou. Controvérsias à parte, o que de facto se depreende é que Xabregas seria, sem

dúvida, um local aprazível, dados os elogios tecidos unanimemente por todos os autores e as várias tentativas régias de aqui erguer um palácio.

Voltando ao texto de Francisco de Holanda, o arquiteto Simões Ferreira (1996) afirma que o *Capítulo V: Dos Paços de Enxobregas e Parque* se destina a lembrar ao rei D. Sebastião que, não tendo morada digna de sua pessoa, deveria acabar os Paços de Xabregas, cuja construção, segundo ele, teria sido iniciada por D. João III e onde terá trabalhado o arquiteto João de Ruão (Vale e Gomes, 1995).

No âmbito do seu projeto para a continuação do Paço de Enxobregas, Francisco de Holanda propôs para esta área Oriental (na altura fora de Lisboa, mas próxima o suficiente para ser morada cómoda para o rei) a construção de um grande parque florestal à semelhança de Fontainebleau, em França.

E se lhe parecer mujto ter Dobrados Paços, ou ser pesada Lysboa de Ser Amigo da Liberdade do Campo E da Caça do Monte: Acabe ·V·A· os Paços de Enxobregas, que são mujto para isso. E se tiver Saudade do Monte E da caça (enquanto he obrigado a ter conta com Lysboa E com sua corte) Çerque mea Legoa de Terra dali ate Çhelas E até alem de S. bento, e faça hum Parque, Com mujtos porcós e Veados e Aves, E matas E Arvoredos, e fontes E casas de Prazer muito milhores que as que fez em fonte Nebleo el Rej de frança: que tudo pode ter Dentro (...). (Holanda, 1571, fl. 15-15v.)

É interessante pensar que Francisco de Holanda faz esta sugestão sete anos depois da chamada *Lei das Árvores* (1565), uma medida implementada no reinado de D. Sebastião, inserida no contexto das políticas de reflorestação e salvaguarda de produção florestal que vinham a ser implementadas desde o século XV, não só para a construção naval, mas também para “resolver os problemas de abastecimento quotidiano, que se intensificavam em volta dos centros urbanos” (Devy-Vareta, 1986, p. 28). A falta de áreas florestais na zona de Xabregas surge mencionada em documentação que nos informa que “a coutada de Benavente abastecia [de lenha] o Mosteiro de S. M. de Xabregas desde 1482” (*Ibid.*, p. 15). Isto significa que, para além do interesse de D. Sebastião pela caça, Holanda teria razões para ver necessidade de dotar esta área de “matas e arvoredos”.

Ferreira de Andrade salienta que *Da Fábrica que falece à Cidade de Lisboa* nos transmite que, em 1571, o palácio não tinha outras edificações a cercá-lo, a Norte teria apenas hortas e jardins, o que demonstrava que “existia uma grande área devoluta para onde a propriedade se poderia alargar” (1948, p. 93).

Entende-se assim que a construção deste Parque faria sentido e estava em conformidade com as preocupações da época.

Simões Ferreira explica que esse parque “formaria como que uma coroa circular, ou cintura verde, envolvendo Lisboa, de Chelas até S. Bento, com meia légua de largura ou profundidade” (1996, p. 12).

Ao dizer São Bento, Holanda referia-se ao Convento de São Bento de Enxobregas, posteriormente designado por Convento do Beato, já que, por esta altura (1571), a zona de Lisboa a que hoje chamamos São Bento ainda não era reconhecida como tal, uma vez que só se assumiu como topónimo após a fundação do Mosteiro de São Bento da Saúde, cuja data é posterior a este texto de Francisco de Holanda. Este dado prova que a ideia de Simões Ferreira, da sugestão de uma cintura verde na capital, está totalmente fora de questão.

Num espaço cada vez menos arborizado, a caça ia diminuindo irremediavelmente (Devy-Vareta, 1986). Provavelmente, essa seria outra das razões para o incentivo de criação ou proteção de áreas florestais patente na proposta de Holanda.

A caça assumia um papel importante na sociedade aristocrática renascentista, nítida herança de séculos anteriores. Essa tradição é prova de como a atividade cinegética estava enraizada culturalmente.

Para o jovem cavaleiro, a perseguição e caça de animais, de médio ou grande porte, funcionava como um ritual de iniciação, como um treino militar, “uma verdadeira prática de adestramento para a Guerra” (Grilo, 2016).

Para além desse propósito, a caça tinha também uma função lúdica, tal como os torneios e as justas, sendo um importante componente do conjunto de atividades relacionadas com o lazer e ocupação dos tempos livres. E sem dúvida que, ao jovem rei D. Sebastião agradava não só a caça, mas também os torneios, os jogos de canas e a festa brava, pois várias notas literárias dão conta desse seu interesse.

Alberto Pimentel fala de “brilhantes torneios” efetuados em Xabregas, e referidos em *Palmeirim de Inglaterra* de Francisco de Moraes⁴².

Um dos torneios realizado em frente ao Paço de Xabregas, na década de 50 do ano de 1500, foi relatado por Francisco de Moraes a D. Leonor (Miguel, 1998, p. 137). Nessa

⁴² Curiosamente, o autor deste livro de cavalaria, Francisco Moraes, era, também ele, morador em Xabregas e proprietário de um olival em Chelas (Cf. Alpalhão, 2008, p. 39).

carta, Moraes assegurava que, ainda que não tivesse sido realizado em floresta, o torneio de Xabregas não ficava atrás de um outro a que tinha assistido em França, por ocasião do casamento do duque de Clèves com a princesa de Navarra.

Outras faustosas festas se realizaram no Paço de Xabregas, para contentamento de D. Sebastião.

Ferreira de Andrade refere as corridas de touros, nomeadamente a que se realizou Abril de 1575, no terreno em frente ao paço, o que resultou em avultadas despesas, uma vez que a praia teve que ser “entulhada, para assim em terra firme, se construírem palanques de três andares de onde a família real e toda a corte pudessem assistir aos vários números dos festejos” (1948, p. 91). Andrade conta também que a festa durou todo o dia. De tarde realizou-se a tourada e, de manhã, jogaram-se as tradicionais canas, com duas equipas: uma teve D. Sebastião como seu capitão; a outra, o Prior do Crato.

Impulsionado pela ideia de Holanda, ou não, a verdade é que, nos anos que se seguiram, toda esta área se revestiu de verdes quintas de recreio, palacetes da nobreza, e espaços campestres nos quais a presença da fauna e da flora se refletiu na toponímia como vem descrito, quase quatrocentos anos depois, no Plano de Urbanização de Chelas.

Quanto aos paços, após terem sido doados à Casa de Unhão, passaram a chamar-se palácio Teles de Menezes; mais tarde veio a ser o Palácio do Marquês de Niza onde foi instalado um “albergue da infância desvalida e estabelecimento de ensino industrial” (Ferreira, 1948, p. 26). Aí se localizaram as primeiras instalações da Escola Afonso Domingues. Em 1928 estabeleceu-se, no edifício, a Escola Profissional de D. Maria Pia.

Projeto de Oscar Niemeyer para a Fundação Luso-brasileira

Proponho agora um enorme salto temporal, pulando os séculos XVII, XVIII e XIX. Imaginemos os palácios e as antigas quintas completamente arruinados e as fábricas a que estes últimos deram lugar, totalmente abandonadas e destruídas. Assim se encontrava, em 1990, este lugar, que outrora tinha sido verdejante, vistoso e elegante sítio rural e, mais tarde, buliçoso, enegrecido e esquarterado lugar industrial. Podemos constatá-lo no episódio *Marvila* da série de programas *Bairros Populares de Lisboa* (realizados por Courinha Ramos para a RTP) onde se pode visualizar um conjunto desordenado de ruínas

e habitações precárias, velhas azinhagas, novos bairros sociais e vastas áreas ainda por urbanizar.

Nesse mesmo ano de 1990, o estudo realizado no âmbito do projeto *VALIS - Valorização Arquitectónica e Urbana de Lisboa*, promovido pela Comissão das Comunidades Europeias – Direcção-Geral de Políticas Regionais, sob a responsabilidade e coordenação de Jorge Gaspar, salientava que a lenta desindustrialização, bem como os planos camarários e portuários e a sua execução tinham resultado na desarticulação urbana e na *guetificação* institucionalizada (Gaspar, 1991).

Foi no contexto do programa *VALIS* e desse impulso de requalificação desta área que surgiu a proposta do arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer. Dentro deste programa, a operação designada por “CHELAS”, símbolo e síntese de uma toponímia que, na época, se considerava importante recuperar, tinha por objetivo a integração funcional e social deste território na restante cidade de Lisboa. Esse fim seria alcançado através da implementação de medidas e ações que visavam: a sua inclusão no sistema de transporte nacional e metropolitano, a construção de rede rodoviária que não implicasse a destruição de património arquitectónico (procedendo à sua reabilitação urbana) e a “erradicação dos bairros de lata, integrando as populações no *habitat* local” (*Ibid.*, p. 15).

Para esta zona específica da capital, o estudo centrou-se na área do Convento de Chelas e da Quinta dos Alfinetes (antigo palacete, posteriormente transformado em fábrica de trefilaria, já na altura em ruínas) e nele se considerou fundamental a preservação do “carácter verdejante” da encosta e a revisão do Plano de Urbanização de Chelas de modo a remediar “o seu carácter segregativo, como um somatório de células de habitação para pobres” (*Ibid.*, p. 19).

Para atingir estes objetivos, o *VALIS* sugeria a criação de um complexo hoteleiro (com a inclusão de campos de jogos, de espaço balnear e lúdico e de um circuito cultural de história e arqueologia industrial que preservasse e valorizasse o património – como a central *Krupp* de energia existente no Convento de Chelas, antiga fábrica de pólvora sem fumo); propunha um programa de habitação e comércio em banda coletiva integrada na encosta e a criação de serviços, equipamentos ou sedes de instituições para os quais se reutilizassem e reabilitassem as quintas e casas rurais mais emblemáticas. Isso aconteceu com o palácio da Quinta do Armador, que pertence à Fundação Oriente e foi totalmente reconstruído, aproveitado as estruturas arquitectónicas existentes.

Para o projeto *VALIS* a proteção e recuperação da Quinta dos Alfinetes, impedindo a sua demolição, constituiu uma importante demanda. O plano de pormenor elaborado, no âmbito deste projeto, pela equipa do arquiteto Hestnes Ferreira juntamente com a Câmara Municipal de Lisboa, reconhecia a importância de manter este conjunto arquitetónico, assumindo-o como “elemento reordenador e reorientador” em termos urbanísticos e ambientais, prevendo-se “a sua recuperação, para fins culturais, pela Fundação Luso-Brasileira” (Garpar et al., 1992, p. 67).

Esta fundação foi criada em 1993 e, tendo em sua posse, na época, uma parcela de terreno na Quinta dos Alfinetes, convidou Oscar Niemeyer para elaborar o projeto arquitetónico da sua sede (Figuras 29 e 30). Esse projeto passou também a ser parte do património da fundação, mas nunca veio a ser concretizado.

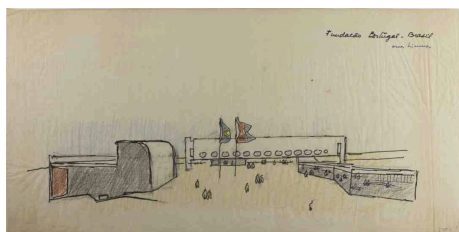


Figura 29. Oscar Niemeyer (1991) Projeto para a sede da Fundação Luso-Brasileira para o Mundo de Língua Portuguesa, desenho em esboço (Fonte: Fundação Oscar Niemeyer, s.d.).



Figura 30. Oscar Niemeyer (1991) Maquete do projeto arquitetónico para a sede da Fundação Luso-Brasileira para o Mundo de Língua Portuguesa (Fonte: VALIS, 1993).

Para além do edifício-sede, e da reconstrução do palácio da Quinta dos Alfinetes (que ficaria a cargo de outro arquiteto), estava prevista, para este conjunto, a construção de um teatro para 400 pessoas, pensado para albergar espetáculos, congressos ou outros eventos, espaços expositivos, biblioteca, cantina e zonas comerciais. O espaço exterior organizar-se-ia com percursos pedestres, colocando o estacionamento atrás do bloco principal. Este bloco principal acolheria, no seu terraço, um restaurante. Na descrição do projeto, Oscar Niemeyer escreve:

Nossa preocupação maior foi preservar as inclinações naturais do terreno e a vista para o antigo palácio. Depois, procurar uma arquitetura que lembrasse características da velha arquitetura portuguesa como os grandes espaços cheios e caiados de branco das fachadas.

Daí evitarmos uma solução na qual predominassem áreas envidraçadas preferindo pequenas aberturas que (...) dariam iluminação adequada aos interiores. Para acentuar essas características, e permitir o vão de 82 mts projetado, mantivemos o terraço com pátios internos o que daria à biblioteca e salão de eventos aspecto mais agradável e acolhedor. (...). (Niemeyer, s. d.)

Em Novembro de 1994 foi lançada a pedra fundamental da Fundação, cerimónia na qual estiveram presentes várias personalidades portuguesas e brasileiras, incluindo o próprio Niemeyer.

Em 2012, aquando da morte do projecto arquiteto brasileiro, lia-se no jornal *Público*:

Para Lisboa e ainda na década de 1990, Niemeyer desenhou – e ofereceu – o projecto da nova sede da Fundação Luso-Brasileira, que iria ser construída num terreno de 16 mil metros quadrados na Quinta dos Alfinetes, em Chelas. A obra chegou a começar, mas os 7,5 milhões de euros necessários para a concluir nunca apareceram. Os trabalhos pararam em 1999 e os terrenos foram devolvidos à Câmara de Lisboa em 2004, em troca de 748 mil euros que a fundação usou para pagar as dívidas às construtoras. (Soares, Nóbrega e Henriques, 2012)

A mesma fonte explica que, em dezembro de 2009, António Costa, então presidente da Câmara de Lisboa, reiterava a vontade de realizar o projeto, porém, necessitava de encontrar parcerias. Sete anos depois, o recinto da obra encontra-se ao abandono e o palácio dos Alfinetes absolutamente em ruína.

A Terceira Travessia do Tejo e o TGV

A ideia de uma *Terceira Travessia do Tejo (TTT)*, entre Chelas e o Barreiro, é quase inseparável da ideia de *TGV* em Portugal (sobretudo do itinerário Lisboa-Madrid) e do Novo Aeroporto de Lisboa (com localização planeada para Alcochete). Nenhum dos três projetos se realizou - nem a ponte, nem a ferrovia de alta velocidade, nem o aeroporto - pese embora muito se tenha escrito, dito e pensado sobre o assunto.

A intenção era que a *TTT* acumulasse três valências: a ferroviária convencional, a ferroviária de Alta Velocidade e a rodoviária, estabelecendo nós de acesso entre os vários pontos da cidade de Lisboa e criando, entre a Margem Sul e a Margem Norte, novos

acessos, diferentes e complementares aos já existentes. Por outro lado, para além da alta velocidade, o novo acesso permitiria fechar o “anel ferroviário” da área metropolitana de Lisboa (unindo a Linha de Cintura, em Chelas, à Linha do Alentejo, no Barreiro).

Na zona de Marvila/Chelas a expectativa foi enorme, não só pelas evidentes alterações a nível paisagístico que essa obra viria a provocar, o que causava uma certa angústia e ansiedade, mas também porque o desenho do projeto determinava que o seu percurso iria cruzar vários terrenos e edifícios de particulares e empresas. Para além de todas as exigências impostas aos proprietários (tal como, por exemplo, o impedimento de fazer quaisquer obras nos imóveis identificados), as obras que efetivamente tiveram início, e as alterações a nível de trânsito e transformação da paisagem que estas produziram, fizeram nascer na população um sentimento de que este território estava, de facto, em mudança. E a população começou a ponderar os aspetos positivos que daí poderiam advir no futuro.

Nessa altura, “Chelas” aparecia diariamente nos jornais e televisões, sem que, pela primeira vez, o conteúdo das notícias estivesse relacionado com crime, droga ou marginalização.

Efetuaram-se, na época, numerosos estudos, reuniram-se diferentes consórcios, e as opiniões dos especialistas eram muito diversas; umas favoráveis, outras desfavoráveis à localização da *TTT* no Corredor Chelas–Barreiro. Foi a altura do famoso “*jamais*” de Mário Lino e da descrição da Margem Sul como um “deserto” (que vieram a dar origem a tantas rábulas humorísticas).

No resumo não técnico do Estudo de Impacte Ambiental realizado, entre Junho de 2007 e Maio de 2008, pela empresa Amb&Veritas - Ambiente, Qualidade e Formação, Lda., contratada pelo Consórcio de projetistas SENER/ GLOBALVIA/Câncio Martins, vem referido que se perspetivavam, ao nível dos aspetos socioeconómicos:

(...) alguns problemas sociais comuns neste tipo de obras decorrentes das incomodidades associadas ao processo de expropriações e às atividades de construção.

Esta alteração temporária na envolvente é normalmente bem ou mal-aceite pelas pessoas prejudicadas em função da sua concordância ou não com o projeto. Sobre este assunto refere-se que os questionários feitos à população na área direta de influência do projeto indicam que a maior parte das pessoas está a favor do projeto. (RAVE e Amb&Veritas, 2008, p. 20)

Quanto à análise dos efeitos sobre a vertente terrestre, nomeadamente no que dizia respeito ao património cultural, arqueológico e construído das áreas atravessadas pela

nova obra, este resumo dava conta de diferentes realidades patrimoniais, sendo que alguns eram “abrangidos por figuras de proteção” ou representavam “contextos de importância etnográfica e antropológica” (*Op. cit.*, p. 22). O documento salientava também a afetação direta do Convento das Grilas/Manutenção Militar, do Palácio Marquês de Abrantes, da Quinta da Matinha, de casarões e de um edifício na Rua de Marvila. O estudo reconhecia que, de uma forma geral, esta é “uma área com alguma sensibilidade patrimonial, cuja riqueza histórica se encontra representada nos diversos sítios, nomeadamente nas vilas e pátios, existentes um pouco por toda a área do projeto” (*Ibid.*, p. 23).

Oito anos depois da elaboração do referido resumo técnico, as obras estão paradas, tendo o país cancelado todos estes projetos. Foram levantadas as restrições a que foram sujeitos os proprietários e goradas as expectativas da população. Enquanto isso, fecharam-se escolas como a Escola Secundária Afonso Domingues que foi, para a população de Marvila e de toda a área oriental, uma enorme referência em termos de ensino, metodologias e equipamentos, sobretudo enquanto Escola Industrial. O edifício encontra-se hoje ao abandono, depois de ter sido alvo de pilhagens e constantes atos de vandalismo desde 2010.

Hospital de Lisboa Oriental (ou O antigo «novo Hospital de Todos-os-Santos»)

O novo Hospital de Todos os Santos, cuja construção hoje se anuncia, marca o quarto momento de viragem nas instituições hospitalares da cidade de Lisboa. Pelo nome que foi escolhido, fica simbolicamente ligado ao primitivo hospital do século XV, num reconhecimento de que o presente mergulha as suas raízes em acontecimentos que vêm de longe. Não se trata de uma decisão saudosista mas da clara compreensão de que o futuro é feito também de passado. (...)

Esperemos que em 2012, data prevista para a entrada em funcionamento do novo Hospital, possamos todos proclamar com justificada satisfação: “Está encerrado o ciclo dos HCL. Viva o Hospital de Todos os Santos!” (Veloso, 2007)⁴³

A notícia da construção daquele que seria o novo Hospital de Todos-os-Santos⁴⁴ surgiu no final do ano de 2007 e, em 2008, deu-se início às diligências para levar a cabo a obra de grande fôlego que seria a de construir, em Lisboa, um novo hospital central universitário, ao qual a Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Nova de Lisboa estaria afeta, que reunisse os hospitais de São José, Dona Estefânia, Santo António dos Capuchos, Desterro, Santa Marta, Curry Cabral e Maternidade Alfredo da Costa.

Tal como aconteceu no século XV, a construção deste novo Hospital tem como objetivo congregar, numa unidade hospitalar, os recursos e as valências que se encontram dispersos pelos hospitais que integram o Centro Hospitalar de Lisboa Central e que, devido a vários fatores, sendo a antiguidade um deles, possuem acentuadas “limitações funcionais” (CML-DPRU, 2011).

Segundo os Termos de Referência do Plano de Pormenor do Parque Hospitalar Oriental (PPPHO), nome pelo qual passou a ser designado a partir de 2009⁴⁵, a sua localização “irá conformar o desenho urbano que se pretende implementar a nascente da denominada «quadra de Chelas»” (CML-DPRU, 2011, p. 4). De certo modo, seria desejável que o projeto contribuísse para dar continuidade ao que se pretendia alcançar com o Plano de Urbanização de Chelas (PUC), uma vez que os terrenos estão reservados desde os anos 60 para este efeito.

⁴³ Palestra proferida por António José de Barros Veloso, na Cerimónia de Assinatura do Protocolo do Hospital de Todos-os-Santos no dia 26 de dezembro de 2007.

⁴⁴ Pela importância que, no seu tempo, teve o Hospital Real de Todos-os-Santos (definitivamente destruído em 1755 e jamais reconstruído) e pelo tempo em que por essa designação, “Todos-os-Santos”, ficou conhecido aquele que virá a ser o novo hospital em Marvila, surge, no APÊNDICE A, uma breve nota sobre o lendário estabelecimento hospitalar construído no Século XV.

⁴⁵ A cronologia relativa ao Parque Hospitalar Oriental encontra-se no APÊNDICE B.

Tendo por base a ideia de que as grandes infraestruturas e equipamentos são fatores determinantes na estruturação do território, os Termos de Referência do PPPHO acrescentam que:

(...) a utilidade pública desta unidade hospitalar, quer no contexto social, pela natureza e finalidades específicas no domínio da saúde, quer no contexto urbano, pelo *input* de equipamentos associados que funcionam como alavanca de regeneração urbana, irá desempenhar um papel significativo na qualificação da zona oriental da Cidade. (CML-DPRU, 2011, p. 5)

Inicialmente, a conclusão deste hospital estava prevista para 2012. Porém, no final do ano seguinte, a sua abertura passou a estar prevista para 2016; em 2015, foi anunciado o ano de 2019 para a conclusão do Hospital de Lisboa Oriental, com lançamento do concurso previsto para o segundo trimestre de 2015 e início da construção em Janeiro de 2016. Esse início de construção não se verificou.

No decorrer de todo este processo, a Clínica de Todos-os-Santos, fundada nos anos 70, requereu uma providência cautelar por considerar que o nome do novo hospital público representava uma violação dos seus direitos de propriedade industrial e que poderia potenciar concorrência desleal (Ribeiro, 2009; Filipe, 2011). Tanto o Tribunal de Contas quanto o Tribunal da Relação de Lisboa deram razão à Clínica privada, pelo que, em 2009, o Estado viu-se obrigado a abdicar da designação. Foi a partir dessa data que passou a designar-se Hospital de Lisboa Oriental.

Na área de influência deste hospital estão incluídas as freguesias orientais de Marvila, Olivais, Parque da Nações, Beato, Areeiro, Penha de França, São Vicente e Santa Maria Maior do concelho de Lisboa, e União das freguesias de Moscavide e Portela, de Sacavém e Prior Velho, e de Santa Iria de Azóia, São João da Talha e Bobadela do concelho de Loures, o que corresponde a uma população de quase 295.600 habitantes.

Está prevista uma área bruta de construção correspondente a 165 mil m² e um período de execução de obra de três anos, incluindo período para testes e ensaios (Acss.min-saude.pt, 2016).

Nos Termos de Referência do PPPHO vem descrito o conteúdo programático que deveria orientar o projeto arquitetónico. Segundo o documento, o edifício deveria garantir o seguinte:

- I. Capacidade para cerca de 800 camas;
- II. Área assistencial, composta por Ambulatório, Cuidados intensivos e Urgências;

- III. Internamento e Saúde mental;
- IV. Suporte Clínico, composto por: Centro Tecnológico, Biomédica e Farmácia;
- V. Apoio Geral, composto por: Áreas Públicas, Cafetarias, Restaurantes, Administração, Pessoal e Creche;
- VI. Ensino e I&D, composto por Anfiteatros e Salas de Aula, Espaço Aluno [sic], Bibliotecas e Investigação. (CML-DPRU, 2011, p. 28)

O arquiteto Eduardo Souto de Moura, associado aos gabinetes *RRJ*, Manuel Abreu e *PineArq*, venceu o concurso para o projeto de arquitetura (Figuras 31, 32, 33).



Figura 31. Projeto de arquitetura do novo Hospital de Lisboa Oriental, previsão de vista da Avenida Marechal Spínola. Maquete virtual, 2009. (Pinearq.es, 2016)



Figura 32. Projeto de arquitetura do novo Hospital de Lisboa Oriental, previsão de enquadramento do edifício, com o edifício virado a poente. Maquete virtual, 2009. (Pinearq.es, 2016)



Figura 33. Projeto de arquitetura do novo Hospital de Lisboa Oriental, previsão de enquadramento do edifício, com o edifício voltado a Norte. Maquete virtual, 2009. (Pinearq.es, 2016)

O projeto escolhido para o novo hospital, que na altura da sua elaboração ainda era designado por “Todos-os-Santos”, resultou de uma colaboração entre os arquitetos Eduardo Souto de Moura e Albert de Pineda.

Este novo hospital ocupará duas parcelas de terreno em Chelas. Na parcela que os arquitetos identificaram como “A” (com 79.534.00 m²) situar-se-á o edifício principal. Um segundo edifício, vocacionado para a docência e formação, ocupará a parcela “B” (Pinearq, 2009). Essa parcela “B” (com 22.887.00 m²) é precisamente o terreno que o presente trabalho tem como objeto de estudo.

O edifício principal constitui-se como um volume cujo embasamento é formado por três corpos longitudinais. Sobre esta base localizam-se, perpendicularmente, os quatro volumes das diferentes unidades hospitalares. Estes volumes comunicam entre si nos diversos pisos através de passadiços e pontes, com alternância nos diferentes níveis de localização para não formar uma barreira vertical.

O conjunto foi pensado para uma capacidade de 789 camas, distribuídas pelos quatro volumes.

O edifício dedicado à docência e formação, embora esteja localizado na parcela “B”, do outro lado da Avenida Dr. Augusto de Castro, apresenta-se como um volume equivalente aos outros quatro do edifício principal. Ao nível da piso -1 existirá um túnel que permitirá a comunicação entre os dois edifícios (Afaconsult.com, 2016).



Figura 34. Pátio ajardinado. Maquete virtual do projeto para o Hospital de Lisboa Oriental. Projeto de Eduardo Souto de Moura e Albert de Pineda, 2009. (Pinearq.es, 2016)

O volume de embasamento é interpenetrado por vários pátios (Figura 34) que se repetem por toda a longitude do edifício e funcionam como um elemento central no projeto. No *site* do grupo chileno *Infraestructura Hospitalaria*, dedicado a projetos

arquitetónicos no âmbito da saúde, vem descrita a importância destes pátios existentes no projeto de Souto de Moura e Pineda:

Estos elementos permiten la creación de espacios visuales de relajación, patios de obtención de luz natural y áreas verdes. Revestidos casi totalmente de elementos de vidrio, los grandes patios iluminan los pasillos y los espacios anexos localizados en el basamento. El proyecto propone también patios de luz de menor dimensión, que permiten la captación de luz natural en las diferentes estancias interiores del hospital. También hay que destacar que, en la solución presentada, se ha tenido en cuenta la preocupación del cliente de insertar todos los espacios programados en el ámbito pediátrico y en el ámbito de la docencia e investigación, que han sido los elementos "coordinadores" del edificio. (Infraestructura Hospitalaria, 2016)

O atual Ministro da Saúde, Adalberto Campos Fernandes, declarou recentemente, numa audição na Comissão Parlamentar da Saúde, que se prevê que o Centro Hospitalar de Lisboa Oriental tenha espaço para 825 camas e que se pretende que o projeto do edifício seja semelhante ao que estava planeado, recuperando o trabalho realizado por Souto de Moura (Alexandre, 2016).

ZONA V



Figura 35. No terreno, a 14 de julho de 2012.
(Fotografia de Rodrigo Bettencourt da Câmara)

Primeiras Impressões

A observação diária da *Zona V* iniciou-se em 2010. Apesar de ter esse terreno diante da minha janela desde 2003, ano em que me mudei do bairro onde tinha vivido sempre - os Olivais - para ir viver para a renovada Zona O de Chelas (que durante tantos anos foi uma espécie de *zona 0* [zero], pela sua total inexistência); só em 2010 é que passei a olhá-lo de outro modo.

A venda dos apartamentos do conjunto de prédios da urbanização da Zona O, também conhecida como Quadra Central (ou quadratura) de Chelas, foi anunciada com apelativos cartazes colocados nas imediações, chamando ao conjunto *Bela Lisboa...*

Em 2003, Chelas tinha finalmente chegado a Lisboa!

Faltava, então, que Lisboa chegasse a Chelas.

E pouco a pouco, foram chegando os jovens moradores. As casas eram de preço mais acessível que noutras áreas da cidade e o sítio prometia.

O vendedor avisou-me: “Aproveite bem a vista, enquanto a tem; daqui a cinco anos será construído um novo edifício em frente à sua da janela.”

A angústia da perda da paisagem instalou-se.

Ao observar a vista da minha janela (Figura 36) tentava ignorar o terreno, pois a possibilidade de algo vir a ser construído nos seus 22.887.00 m² deixava-me inquieta.

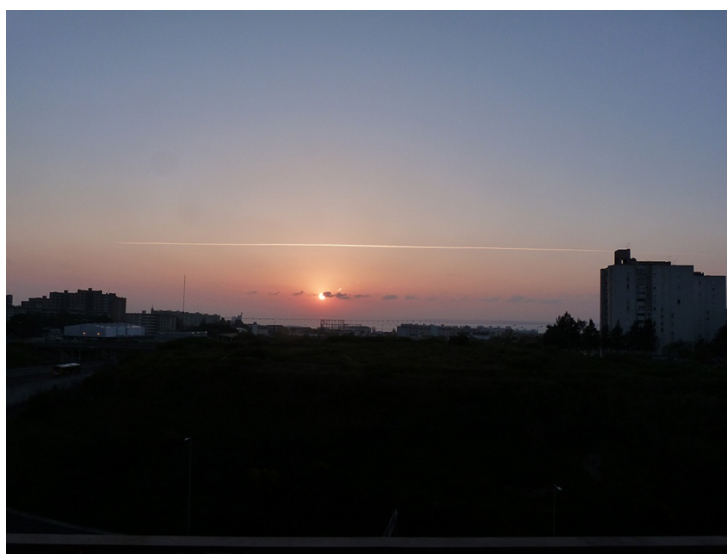


Figura 36. Vista da janela de casa, nascer do Sol, 2005. (Fonte: própria)

Em 2008, passados cinco anos, a notícia foi dada: a construção do Hospital de Todos-os-Santos avizinhava-se.

Os tratores chegaram, devastaram a vegetação em três dias e não tornaram a regressar. O terreno ficou à espera...

Aproveitado a limpeza do terreno, algumas pessoas começaram a visitá-lo.

Ocorreram alguns eventos que me surpreenderam bastante pelo inesperado das situações. Um deles aconteceu a 7 de novembro de 2008 (Figura 37).

Este foi primeiro de vários momentos em que a G. N. R. utilizou o terreno para os seus treinos⁴⁶.

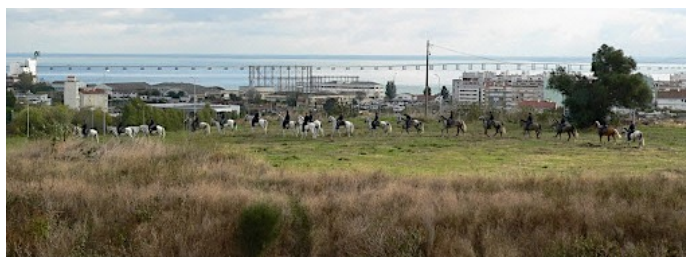


Figura 37. Treinos da Guarda Nacional Republicana no terreno. Imagens captadas na manhã de 7 de novembro de 2008. (Fonte: própria)

Em julho 2010, já os canaviais tinham voltado a tomar o terreno de assalto, deflagrou nele um grande incêndio. Da janela do ateliê observei as chamas. Eram tão altas que não se via a janela da minha casa, do lado de lá.

Ouvia-se o terreno a estalar. Num par de horas, ardeu por inteiro.

Recordo a sensação de abrir a janela na manhã do dia seguinte. À minha frente vi um imensíssimo e negro pedaço de carvão.

A paisagem cheirava a cinzas e o milhafre que o habita piava em estridente aflição (Figura 38).

⁴⁶ O 3º Esquadrão de Cavalaria da G. N. R. tem a sua unidade instalada em Braço de Prata.



Figura 38. Milhafre que diariamente sobrevoa a *Zona V*, pousado num ramo após o incêndio, 2010. (Fonte: Própria)



Figura 39. Arco-íris sobre a *Zona V*, 2013. (Fonte: Própria)

A partir desse momento dei verdadeiramente início ao meu projeto. Comecei a vigiar o terreno, a fotografar e a registar sistematicamente, nem que fosse apenas na memória, todas as atividades, todas as pessoas e todos os fenómenos (Figura 39) nele ocorridos durante esta sua espera para se tornar noutra coisa, que não um vazio urbano.

Foi então que comecei a chamar-lhe *Zona V*.

Zona V, passou a ser a personagem principal do meu trabalho, tornando-se, simultaneamente, um projeto artístico. Um projeto artístico com a mesma designação, nascido a partir deste lugar sem nome, que se vai desenvolvendo e ganhando corpo à medida que o local vai sendo por mim explorado.

A necessidade de atribuir um nome a esta área expectante situada na freguesia de Marvila (circunscrita entre a Avenida Marechal António Spínola, a Avenida Dr. Augusto de Castro, Rua Salgueiro Maia e Avenida República da Bulgária), provém da inexistência

de uma designação oficial deste espaço. A sua identificação tornava-se extremamente imprecisa pela falta de referências significativas (objetos ou edifícios); isto é, não podia dizer dele, por exemplo: *aquele terreno onde há uma casa*, ou *onde existe aquela árvore*, pela sua condição esvaziada de conteúdo formal específico. Por outro lado, também era difícil distinguir este terreno, dos outros terrenos circundantes que se encontram na mesma condição.

O nome *Zona V* vem preencher essa ausência de nome; porém, continua a ser uma designação muito vaga e imprecisa. A opção por este nome, já explicada na Introdução, está, como referi, relacionada com a antiga divisão de Chelas por zonas, mas remete para outras “zonas”, por exemplo: *The Zone*⁴⁷, do filme *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovski, ou *Zona J* (1998) de Leonel Vieira. Em ambos os filmes a questão do sonho, ou da (im)possibilidade da concretização de um sonho, está implícita.

Estando em reserva desde 1964, a *Zona V* é uma área expectante que se constitui como uma reserva territorial e económica para uma função definida (relacionada com o Parque Hospitalar Oriental de Lisboa), mas essa informação não é do conhecimento geral da população residente, a qual, na sua esmagadora maioria, não utiliza o terreno.

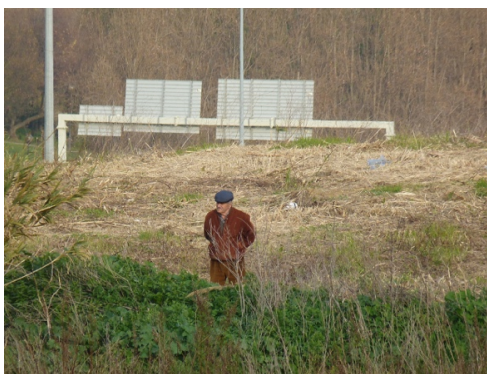


Figura 40. Indivíduo contemplando a paisagem a partir da *Zona V*, Outubro de 2011.
(Fonte: própria)

Ao longo do tempo, fui percebendo que havia outras pessoas (muito poucas, é certo) que, como eu, se interessavam por este lugar como campo de trabalho, como lugar de

⁴⁷ Stanka Radović explica a relação de *The Zone* com o conceito de *terrain vague* em: Radović, S. (2013). “On the Threshold: ‘Terrain Vague’ as Living Space in Andrei Tarkovsky’s *Stalker*.” In: Barron, P. e Mariani, M. (eds.) (2013). *Terrain Vague: Interstices at the Edge of the Pale*. Nova Iorque: Routledge, pp. 114-129.

contemplanção da restante paisagem, como refúgio melancólico ou como reminiscência de um passado nostálgico (Figura 40 e 41).



Figura 41. Imagens de solidão na Zona V, Maio de 2012. (Fonte: própria)

As imagens que via da minha janela lembravam-me, inevitavelmente, outras imagens, pinturas, ou fotografias (Figura 42).



Figura 42. Fotografia da autoria de Pedro Letria, 1998, *Avenida dos Estados Unidos da América. Freguesia de Marvila*. (Letria, 1998).

(Vista do terreno, Zona V, em 1998, aquando do início das obras de construção da Zona O. Vê-se o prolongamento da Avenida dos Estados Unidos da América e, à direita, o Bairro da Flamenga, antiga Zona N2.)

A maioria das imagens que captei parecem ser representações de solidão, que me interpelavam por duas razões. Primeiro porque me levavam a questionar o que estariam a pensar aqueles homens, meus vizinhos anónimos, com quem tantas vezes me cruzo na rua. Depois porque, de alguma forma sentia que este espaço e aquele instante eram sagrados para eles. Era um espaço/tempo místico, onde se encontravam a sós com a paisagem. E eu, qual animal predador, capturava-os com a lente da máquina fotográfica sem que eles o soubessem. O sentimento de culpa por este meu *voyeurismo* foi menos intenso do que a vontade de continuar a captar os momentos, para mim, tão belos.

Esta minha “janela indiscreta” proporciona-me, então, instantes de fruição estética, só passíveis de serem absolvidos pela Arte.

A *Zona V*, como espaço verde espontâneo, permite uma surpreendente apreensão e vivência da Natureza. A biodiversidade, quer de espécies vegetais, quer em termos de alguma fauna existente, é favorecida pelo facto de esta área expectante não ser de fácil acesso. Os declives acentuados e as faixas de proteção às vias e infraestruturas rodoviárias inviabilizam a sua utilização pela generalidade da população. Porém, de fora, é possível contemplá-la, tomando consciência da sequência ritmada das estações (Figura 43), de fenómenos atmosféricos e ciclos biológicos que fazem nascer diferentes espécies, diversas formas, cores e texturas, constituindo-se, para mim, como elementos plásticos.



Figura 43. *Zona V*, Primavera de 2012. (Fonte: própria)

O espaço urbano não facilita a relação do indivíduo com a Natureza; no entanto, ainda existem áreas que, ajardinadas ou não, vão recriando a presença do campo e do mundo natural no meio intensamente edificado.

Para além do seu benefício para a saúde do ser humano e da sua importante função ambiental; estes espaços têm também uma relevante função social e cultural (podendo ser usados como lugares de lazer, recreio e ocupação útil do tempo livre).

Ao considerar esta área expectante um *terrain vague*, assumo o reconhecimento do seu potencial poético. Ela é detentora da capacidade de inspirar a produção artística.

Como disse Kevin Lynch: “A cada instante existe mais do que a vista alcança, mais do que o ouvido pode ouvir, uma composição ou um cenário à espera de ser analisado” (1960, p. 11).

Um quadro de referências artísticas

A minha vontade de trabalhar sobre este terreno, que, tal como disse, passou a ter, para mim, o mesmo nome do projeto artístico (*Zona V*), surge não só da interpelação do próprio terreno; mas também da noção de que, através da arte, é possível transformar o modo de sentir a paisagem urbana e a vivência dos espaços vazios da cidade.

São vários os artistas, ou grupos de artistas, que se têm debruçado sobre questões (umas de ordem mais poética, outras de ordem mais política) que envolvem a intervenção e transformação, concreta e/ou simbólica, de espaços vazios, ou sem utilização prática.

Poderia nomear variadíssimos exemplos nacionais e estrangeiros, começando, desde logo, pelos projetos artísticos desenvolvidos em Marvila, no evento *Lisboa Capital do Nada* (2001), por se ter realizado justamente aqui e, evidentemente, pela sua grande importância no âmbito da Arte Pública e dos projetos *site-specific*. Porém, tomo a liberdade de mencionar e destacar neste trabalho outros projetos que, de forma relevante, por se tratarem de projetos sobre lugares muito concretos, mais me inspiram ou que povoam o meu universo de referências conceptuais e imagéticas.



Figura 44. *Park Fiction*, projeto iniciado em 1994. Imagens da instalação na Documenta 11, 2002. (Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung | Exhibition. Ausstellungsorte | Exhibition venues, pp. 18-19)

Começo por fazer referência ao projeto *Park Fiction* (em Hamburgo, na Alemanha), iniciado em 1994 e apresentado, em 2002, na *Documenta 11* (Figura 44). A ideia de transferir os desejos interiores e individuais para a rua, para o espaço exterior e público, com o intuito de vencer as barreiras da burocracia, mobilizou um grupo de artistas e

músicos que se uniu a uma ação iniciada por um conjunto de cidadãos residentes na área portuária de St. Pauli (uma das zonas mais desfavorecidas e degradadas dessa cidade alemã). Essa iniciativa visava travar os planos de construção pensados pelo poder político para esse espaço e, numa ação concertada entre todos os intervenientes, alcançou os seus objetivos, transformando esse espaço aberto, vazio, num parque público, num espaço de vivência comunitária. O processo de planeamento deste projeto, que foi constituído por uma forte componente documental apresentada na instalação da *Documenta 11*, alicerçou-se em diversas atividades: desde palestras, até exposições, festas, concertos ou *film screenings* ao ar-livre. Foram utilizadas várias ferramentas para que os desejos dos participantes da comunidade fossem expressos e registados, com o propósito de se constituírem como contributos efetivos para a construção conjunta do parque. Essas ferramentas integraram a criação de um “arquivo de desejos”; de uma biblioteca de jardim; de uma oficina de modelação; de uma linha telefónica direta para a qual as pessoas poderiam telefonar e deixar as suas intenções e de um pequeno *kit* que era construído consoante as aspirações de cada um.

Neste projeto que é, ainda hoje, uma referência no contexto da reconversão de espaço público por intermédio de práticas colaborativas, estiveram envolvidos vários artistas, entre eles Christoph Schäfer e Cathy Skene. As teorias sobre o espaço urbano defendidas por Henri Lefebvre orientaram as suas ações.

Continuando a assumir-se como lugar de cidadania e de produção de desejos e de sonhos, *Park Fiction* mudou o nome para *Gezi Park Fiction*, a 16 de junho de 2013, quando a comunidade de Hamburgo se solidarizou com os sangrentos protestos que ocorreram no *Park Gezi*, em Istambul.

Existem outros exemplos de espaços urbanos obsoletos que foram convertidos em parques. Um exemplo de enormes dimensões é o *Freshkills Park*, situado no distrito de Staten Island, na cidade de Nova Iorque. *Fresh Kills* era um gigantesco aterro sanitário que foi inaugurado no final dos anos 40 e que se previa que não funcionasse mais do que um período de vinte anos. Contudo, esteve em funcionamento até março de 2001, altura em que foi oficialmente encerrado, tendo sido reaberto de emergência após os atentados de 11 de setembro de 2001, para aí depositar os destroços materiais e humanos (restos de corpos não identificados) provenientes do *Ground Zero*.

A artista Mierle Laderman Ukeles esteve presente desde o início da requalificação deste espaço (aliás, desde os anos 80 que a artista, em residência permanente desde 1977 no *New York City Department of Sanitation*, defendia a transformação do aterro de *Fresh Kills*) que reuniu uma equipa multidisciplinar de ecologistas, engenheiros, arquitetos, *designers*, entre muitos outros técnicos. Desde 1989 até ao presente, Ukeles tem vindo a desenvolver um projeto chamado *Fresh Kills Landfill and Sanitation Garage*.

O seu *Landing*, será a primeira obra de arte pública a ser instalada em permanência no *Freshkills Park* e funcionará como um símbolo da transformação desse lugar (*Freshkills Park Alliance*, 2016).

Como aponta Holland Cotter (2016), a ação desta artista tem-se baseado, não no conflito, não na luta; mas na redefinição do poder da arte, através da qual, com afetuoso cuidado, se pode reparar e preservar o valor desse espaço, que Ukeles considera uma espécie de “ativo público” (*Idem*).

Quem também acredita no valor simbólico e no potencial dos espaços aparentemente inúteis da cidade, dessa espécie de despojos urbanos, é a artista Lara Almarcegui.



Figura 45. À esquerda: Vista da exposição *Territórios de Transição #3*, de Lara Almarcegui, Galeria Luís Serpa Projectos, Lisboa, 2007. À direita: Lara Almarcegui, *Braço de Prata*, 2007, fotografia a cores, 30x45 cm. (museutemporario.blogspot.pt, 2016)

A exposição de Lara Almarcegui na *Galeria Luís Serpa Projectos*, intitulada *Territórios de Transição #3_Terrenos Baldios da Zona Portuária de Lisboa* (Figura 45), foi organizada no âmbito da *I Trienal de Arquitetura de Lisboa*, em 2007.

O tema da trienal incidia justamente sobre os “vazios urbanos” e esta artista espanhola teve oportunidade de, mais uma vez, desenvolver o seu trabalho sobre esses espaços, por ela entendidos como lugares (temporários) de memória.

O projeto consistia na elaboração de um estudo sobre os terrenos ao abandono na zona portuária de Lisboa e na publicação de um *Guia de Terrenos Baldios*.

Esse Guia teria um mapa com a localização desses descampados na cidade e, para além da respetiva imagem, traria informações sobre os mesmos (um texto explicativo da sua situação, do seu historial e dos planos oficiais de reconversão existentes).

Este projeto não se situa muito longe de outros projetos que Almarcegui desenvolveu antes, por exemplo: *Wastelands Map Amsterdam a Guide to the Empty Sites in the City* (Amesterdão, 1999), ou *Guide to Non Delimited Places in Lund: Empty Lots, Wastelands, Abandoned Buildings* (Lund, 2005), ou mesmo, *Guia de Terrenos Baldios de São Paulo: Uma Seleção dos Lugares Vazios Mais Interessantes da Cidade*, publicado no contexto da 27ª Bienal de São Paulo, em 2006.

Também não se distancia de projetos mais recentes, tais como *Una Guía a la Sacca San Mattia*, uma ilha abandonada em Murano que é usada como vazadouro dos restos das fábricas de vidro, que a artista apresentou na Bienal de Veneza em 2013. Em todas estas suas obras, Lara Almarcegui explora a ideia de que os descampados são áreas da cidade que escapam ao controle da planificação urbana, sendo por isso lugares de liberdade.

Sobre a exposição de Almarcegui em Lisboa, em 2007, Luís Serpa escreveu:

A formação de «novas» paisagens, ou o seu aparecimento/desaparecimento, permite equacionar a possibilidade do restauro a partir dos escombros, gerando novas formas através da criação de novos espaços, ora domésticos ora públicos, sobretudo a partir de fragmentos paisagísticos resgatados a loteamentos elaborados pelo meticuloso arranjo urbanístico ou, então, a partir daqueles emergentes da transfiguração dessa mesma paisagem domesticada.

A atitude de procura desses «vazios» na malha urbana, assumida como forte experiência do lugar, constrói-se como situação contrária ao espírito racionalista do(s) gestor(es) da(s) cidade(s) e permite encontrar pedaços de não-cidade que proporcionam momentos de liberdade, desprovidos que estão de uma função definida. Estes descampados, apropriados por Lara Almarcegui, são terrenos vazios que guardam em si pedaços de memória e que se constituíram como projectos passados e futuros, mas que, expropriados pela acção artística presente permitem intervenções, transformações ou conversões imaginárias que funcionam como momentos de reflexão sobre a prática do palimpsesto, i.e., da construção sobre ruínas. (Serpa, 2007)

A ideia de ruína como resquício de memória presente nestes fragmentos esquecidos da cidade, sobre os quais é possível fazer renascer e reescrever novos significados, que emergem daquilo que resta como testemunho, está presente, de certa maneira, na obra que também darei como exemplo de seguida.



Figura 46. À esquerda: Camilla Berner, *Black Box Garden*, Copenhaga, 2011. À direita: Livro *Black Box Garden*, editado em 2014. (Camillaberner.dk, 2016)

O projeto da artista Camilla Berner, intitulado *Black Box Garden* (Figura 46), decorreu entre abril e novembro de 2011 e incluiu a transformação, em jardim, de um terreno baldio situado junto ao porto de Copenhaga (Dinamarca). O local encontrava-se desocupado desde 2004 e o projeto consistiu em cultivar nele um jardim, feito com o rearranjo da vegetação existente e dos materiais lá encontrados. Durante os meses mais soalheiros, a artista trabalhou diariamente um par de horas neste seu jardim e, posteriormente, escreveu sobre as suas experiências de trabalho numa espécie de “diário de bordo”. Para além desse trabalho de jardinagem, Camilla Berner investigou o passado deste lugar como espaço público e fez também uma pesquisa em torno dos planos de construção que existiam para este terreno. Essa construção teria lugar no outono de 2012.

Quanto ao passado, Berner concluiu que o facto de aí ter sido instalada uma praia artificial (uma estrutura efémera de lazer que tinha também um café e que funcionou entre 2001 e 2004), fez com que a areia aí depositada fizesse crescer algumas plantas verdadeiramente incomuns e inesperadas para um sítio como este. Os anos de abandono também tiveram um grande impacto na forma como a vegetação se desenvolveu livremente no local. Este projeto mapeou, então, a diversidade de espécies vegetais existentes, listando, ao todo, 92 tipos de plantas diferentes.

Para Camilla Berner este espaço é uma “caixa negra”, uma gravação do que neste terreno ocorreu durante um período de tempo (de 2001 a 2011).

O livro *Black Box Garden*, editado em 2014, reúne todas as vertentes de pesquisa deste trabalho.

Por falar em vertentes de pesquisa e, neste caso, numa atitude quase científico-artística (se assim se pode dizer), um dos artistas do qual poderia enumerar variadíssimas obras que se relacionam com a recolha de testemunhos de lugares, é Mark Dion.

A natureza *site-specific* do seu trabalho, inclui sempre um conhecimento do lugar através dos seus artefactos.



Figura 46. Imagens do projeto *Tate Thames Dig*, de Mark Dion, 1999. (Tate.org.uk, 2016)

Escolho, a título de exemplo, a obra que este artista americano realizou em 1999, acerca dos objetos encontrados nas margens do rio Tamisa, intitulada *Tate Thames Dig*.

Durante duas semanas do verão desse ano, a cada maré baixa, o artista e um grupo de voluntários locais passaram “a pente fino” as areias lodosas de Millbank e Bankside, perto das atuais *Tate Britain* e *Tate Modern*. Os muitos objetos e fragmentos de objetos encontrados (brinquedos, sapatos, garrafas, restos animais e humanos, pedaços de vidro, metal, madeira, plástico ou cerâmica, conchas, e muitos outros intrigantes achados, tal como uma mensagem escrita em árabe dentro de uma garrafa) foram todos transportados para “tendas arqueológicas” montadas no relvado da (na época ainda chamada) *Tate Gallery*. Aí, depois de limpos e identificados, foram criteriosamente classificados.

Posteriormente, o artista organizou a sua coleção numa instalação, à semelhança de um “gabinete de curiosidades”, no qual utilizou um imponente armário de mogno, com vitrines e gavetas, onde arrumou, por núcleos, os seus objetos. Expôs também um plano de localização das pesquisas, fotografias dos voluntários que o auxiliaram e um quadro com horários e informações acerca das marés (Tate.org.uk, 2016).

Mark Dion interessa-se pela maneira como estes achados, aparentemente sem valor, se podem tornar elementos de estudo arqueológico, geográfico, histórico, ou cultural, ao serem colocados no contexto institucional. A sua categoria eleva-se e sobrevaloriza-se. De lixo dos nossos dias, passam a ser objetos com significado e conteúdo simbólico.

Para Miwon Kwon, Mark Dion é um dos casos em que a concepção *site-specific* adquire contornos que se distanciam e expandem uma primeira e mais restrita abordagem conceptual. Nessa primeira abordagem, a relação entre a obra produzida e o lugar era entendida como literal e fixa. O trabalho de Dion apresenta-se como algo discursivo e deslocado, ao transferir os objetos do lugar para a instituição museológica, ou espaço expositivo. Lembrando a noção de “*functional site*” de James Meyer (que acaba por ser um espaço informativo, através de fotografias, vídeos, textos, objetos recolhidos, etc.), Miwon Kwon explica que: “*the operative definition of the site has been transformed from a physical location—grounded, fixed, actual—to a discursive vector—ungrounded, fluid, virtual*” (2002, p. 29).

O meu trabalho, tal como o de Mark Dion, também contém uma vertente quase arqueológica. E pretendi trabalhar as questões do território numa atitude próxima da dos exemplos de projetos dados, sobretudo no modo como os lugares e os seus objetos e atividades, aparentemente sem grande valor, passam a ter uma importância desmesurada.

Essas questões são tratadas através de um procedimento semelhante ao dos projetos *site-specific*, pela forma como investigo o local e o seu entorno; mas seguem a tal abordagem mais discursiva de que fala Miwon Kwon.

No meu *modus operandi* não existe qualquer tentativa de transformar o lugar, ocupar o lugar, muito menos de o tornar em algo que ele não é. Existe apenas uma vontade de mostrar aquilo que ele é, através da fotografia e do seu registo direto e objetivo. Existe também o desejo de revelar aquilo que o terreno significa, ou simboliza, para mim e para aqueles que o experienciam.

Em *Looking Around: Where we Are, Where We Could Be* (1995), Lucy Lippard afirma:

Another set of possibilities is art that activates the consciousness of a place by subtle markings without disturbing it—a booklet guide, walking tours, or directional signs captioning the history of a house or a family, suggesting the depths of a landscape, the character of a community. Art is or should be generous. But artists can only give what they receive from their sources. Believing as I do that connection to place is a necessary component of feeling close to people, to the earth, I wonder what will make it possible for artists to “give” places back to people who can no longer see them. Because land plus people—their presence and absence—is what makes place resonate. Alternatives will have to emerge organically from the artist’s lives and experiences. (...) The artist has to be a participant in process as well as its director, has to “live there” in some way—physically, symbolically, or empathetically. (Lippard, 1995)

Essa minha vivência física e simbólica da *Zona V* é materializada pelo registo pictórico. Desta forma, operando ao nível do subjetivo, a exploração do onírico, do poético e da ficção, estão presentes nas minhas concretizações plásticas.

A primeira série de trabalhos executados no âmbito desta dissertação, que de seguida darei a conhecer, intitula-se *09.10.12*.

Nela, como nos trabalhos seguintes, está presente essa fusão entre os dados objetivos e as leituras subjetivas da paisagem por mim observada e vivida; isto é, no meu trabalho prático, está patente a junção entre a objetividade que me é oferecida pela vista da janela e pelos trabalhos de campo; e a subjetividade das visões que eu devolvo a essa paisagem, como se fosse um espelho, no qual esta última surge refletida e, conseqüentemente, distorcida.



09.10.12

Pelas 10h da manhã, o som de mais de sessenta cascos, calcoteando as pedras da calçada, faz-me debruçar à janela.

O ritmo do trote, uma melódica percussão equestre que só conheço dos filmes e que em nada me lembra a distorção dos nossos dias, ecoa na avenida anunciando a chegada dos militares da Grande Nacional Republicana.

Embora não seja a primeira vez que os vejo, os primeiros instantes são de espanto, ao

depois me lembro de procurar a máquina fotográfica para registar o momento.

Quando volto à janela, os militares a cavalo já se encontram em círculo.

A parvo, os cavalos seguem uns atrás dos outros, fazendo uma roda, e assim permanecem em marcha lenta e circular, como que a dançar.

Os transeuntes pararam, atônitos...

Por alguns minutos, a parte mais baixa da "Zona V" transforma-se em palco.

#1 - 09.10.12



Figura 47. Série *09.10.12*, iniciada em 2012, pintura sobre fotografia, 40x60 cm.
(aguarela sobre impressão fotográfica em papel de algodão)

Visão de conjunto.



Figura 48. *09.10.12 #1*, 2012, pintura sobre fotografia, 40x60 cm.

A série *09.10.12* (Figura 47) foi realizada em 2012.

Este trabalho tem por base um treino que o 3º Esquadrão de Cavalaria da G. N. R. realizou na *Zona V* no dia 9 de outubro desse ano, pelo que o título se refere a essa data.

Tive a sorte de o conseguir fotografar.

Das seis peças que compõem esta série, quatro delas integraram um evento intitulado *Parergon*, constituído por uma conferência e uma exposição coletiva comissariada por José Maria Parreño e organizado em parceria pelo Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (FBAUL) e o Centro de Estudos em Comunicação e Linguagem (FCSH-UNL).

A exposição esteve patente, entre os dias 25 de maio e 13 de julho de 2013, na *Paços* - Galeria Municipal de Torres Vedras.

O acontecimento presenciado da minha janela, e por ela enquadrado, correspondia ao desafio proposto pela comissão científica do projeto, que partia de uma ideia ampla e metafórica de *moldura*.

Quando se observam estas imagens, parecem tratar-se apenas de fotografias, porém, todas elas são manipuladas através da pintura de pequenos elementos e do apagamento de outros. A imagem fotográfica está impressa em papel de algodão e os retoques e pinturas são feitos com uma aguarela japonesa que possui, simultaneamente, a opacidade do guache e a elasticidade e fluidez da aguarela vulgarmente utilizada, o que permite bons resultados em termos de precisão de pincelada e um bom equilíbrio entre intensidade e transparência das cores.

A Figura 46 mostra dois pormenores da peça *09.10.12 #1* (Figura 48), um milhafre e uma lebre.



Figura 49. *09.10.12 #1*, 2012, pintura sobre fotografia, dois pormenores.

Destes dois animais, que não existiam na fotografia, mas que foram pintados sobre a mesma, um vive de facto na *Zona V*, o milhafre. Sobrevoa-a diariamente, procurando comida, caçando.

A lebre é uma invenção. Ambos se olham, um de um lado, outro do outro, numa diagonal que tem, no centro, o cavaleiro.

O milhafre situa-se no canto inferior esquerdo e a lebre no canto superior direito.

A figura, quase fantasmática da lebre, que parece pairar, aparece aqui, porque muito perto deste terreno, que em tempos pertenceu à Quinta da Farinheira, existia uma outra quinta chamada Quinta da Lebre, ou do Vale Fundão (a que faço referência no número 12 da página 29).

Neste mapa de 1907 (Figura 50), é possível ver que as duas quintas eram vizinhas.

Que lebre seria essa que deu nome à quinta? Não tendo maneira de o saber, faço-a aparecer na *Zona V* de modo enigmático.

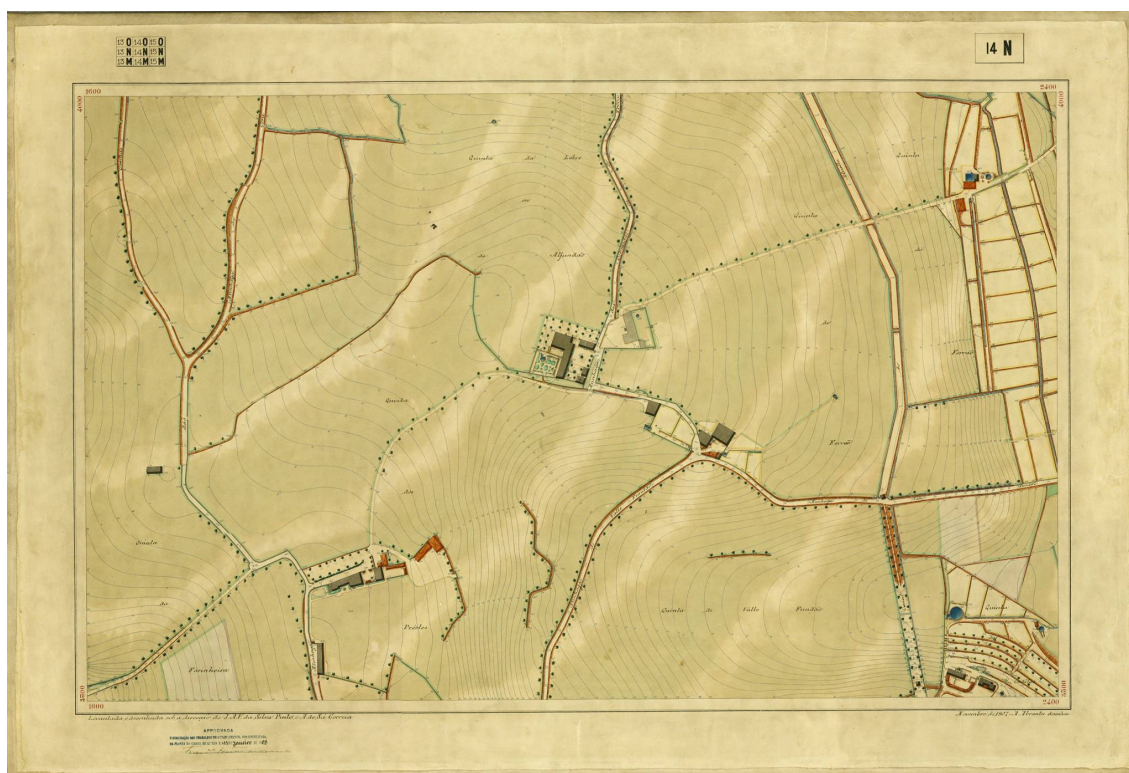


Figura 50. Silva Pinto, 1907, *Planta Topográfica de Lisboa: 14 N* (AML, 2016)



Figura 51. *09.10.12 #2*, 2012, pintura sobre fotografia, 40x60 cm.

Em *09.10.12 #2* (Figura 51) parece haver algum tumulto: um dos cavalos recusa-se a descer. Um dos líderes do Esquadrão, o único que tem escrito “GNR” no equipamento, incentiva-o a descer, mas sem grande sucesso. Alguns dos companheiros olham atentos, outros riem-se da situação. Um dos cavaleiros, um pouco mais distraído, ou mais sensível, conversa com um pássaro (Figura 52). Este pássaro, tal como a lebre, é falso. É pintura sobre a fotografia.

Quem sabe se não será um dos passarinhos da antiga Quinta dos Passarinhos em Chelas?



Figura 52. *09.10.12 #2*, 2012, pintura sobre fotografia, pormenor.

De certa forma, tinha algum receio de visitar a Zona V. Assustava-me pensar que poderia encontrar algum animal indesejável, uma cobra, ou uma ratazana, no meio da vegetação. Durante muito tempo observei-a só de fora.

Na página seguinte mostro uma imagem que ilustra esse meu receio. Na peça *09.10.12 #3* (Figura 53) pintei uma cobra, ou uma serpente, no chão entre dois cavaleiros.

Contudo, nem os cavaleiros nem os cavalos se mostram assustados. Admirados, talvez. Olham-na com curiosidade. O comandante dos cavaleiros parece dar instruções.

É claro que tudo isto é ficção. Nada disto poderia acontecer, tratou-se apenas de adaptar a cobra pintada à situação, introduzindo-a na cena de forma a fazer algum sentido.



Figura 53. *09.10.12 #3*, 2012, pintura sobre fotografia, 40x60 cm.

A cobra, apesar de tudo, também parece assustada, mas não foge (Figura 54).

Este animal também é símbolo de cura e de sabedoria.

A consciencialização de que este terreno não oferece perigo talvez seja um caminho para uma possível regeneração e revitalização da *Zona V*.



Figura 54. 09.10.12 #3, 2012, pintura sobre fotografia, pormenor.

Em 09.10.12 #4 (a Figura 55 que pode ser vista na página seguinte) acontece algo que para mim foi extraordinário.

Os cavaleiros fizeram um círculo e mantiveram-se assim, a passo, com os cavalos, uns atrás dos outros, a fazer uma roda. E assim permanecem em marcha lenta, a circular, como que a dançar. Por alguns minutos, a parte mais baixa da *Zona V* transformou-se em palco.

Muitos transeuntes pararam, atónitos. Através da pintura, “apaguei-os” todos, deixando apenas uma mulher de etnia cigana. Das outras pessoas que observavam os cavalos, só ficaram as sombras no chão, pintadas num tom ligeiramente diferente do tom das pedras da calçada.

No canto inferior esquerdo pinteí uma ratazana.

A ratazana parece reparar mais na mulher cigana do que nos cavalos.



Figura 55. *09.10.12 #4*, 2012, pintura sobre fotografia, 40x60 cm.

Quando vim morar para Chelas, via, da minha janela, as ratazanas a atravessarem a rua à noite... eram enormes! E muito cuidadosas, olhavam para a esquerda e para a direita antes de atravessar.



Figura 56. 09.10.12 #4, 2012, pintura sobre fotografia, pormenor.

Isolei um só espectador, “apagando” os outros, porque queria transmitir a mesma sensação de solidão que tinha observado antes nos indivíduos que eu já tinha fotografado.

Queria simular esse encontro a sós com a paisagem.

Voltei a fazer o mesmo em 09.10.12 #5 (na Figura 57, que se pode ver na página seguinte).

Aqui aparece igualmente apenas uma figura, também é uma mulher, que observa o acontecimento sozinha.

Todos as outras pessoas que figuravam na fotografia foram “apagadas”, tal como na peça anterior desta série, ficando apenas a marca da sua presença.

Pintei de novo uma serpente.

O réptil enrola-se na pata do cavalo de um dos militares que está a comandar (o do equipamento com “GNR” escrito).

Parece perturbado, tenta desprender a cobra do cavalo, mas em vão.

A mulher vê o que está a acontecer, mas não se mexe.

Na sua blusa evidenciei o padrão, pintando uma espécie de papoilas vermelhas.

A sua mão no queixo denuncia alguma preocupação.

Mais ou menos a meio do círculo, salientei os tufos de flores amarelas que surgem isolados no chão de terra seca.

Deixei ficar a carrinha branca dos comerciantes ciganos que ali costumam estacionar todos os dias.



Figura 57. 09.10.12 #5, 2012, pintura sobre fotografia, 40x60 cm.



Figura 58. *09.10.12 #5*, 2012, pintura sobre fotografia, pormenor.

Na página a seguir, pode ser visto o último trabalho desta série, intitulado *09.10.12 #6* (Figura 59).

Esta foi a única fotografia que, tendo sido impressa em 2012, tal como as outras, só recebeu a intervenção de pintura em 2016.

A imagem apresenta grandes semelhanças com *09.10.12 #3*, com uma única diferença dada pelo último militar (a montar o cavalo de pelagem mais escura) que ainda não estava na forma.

Aquela configuração alinhada fez-me imaginar uma equipa e pensei em colocar números nas suas roupas. Depois, lembrei-me que colocar letras seria mais apropriado, fazendo referência às zonas de Chelas.

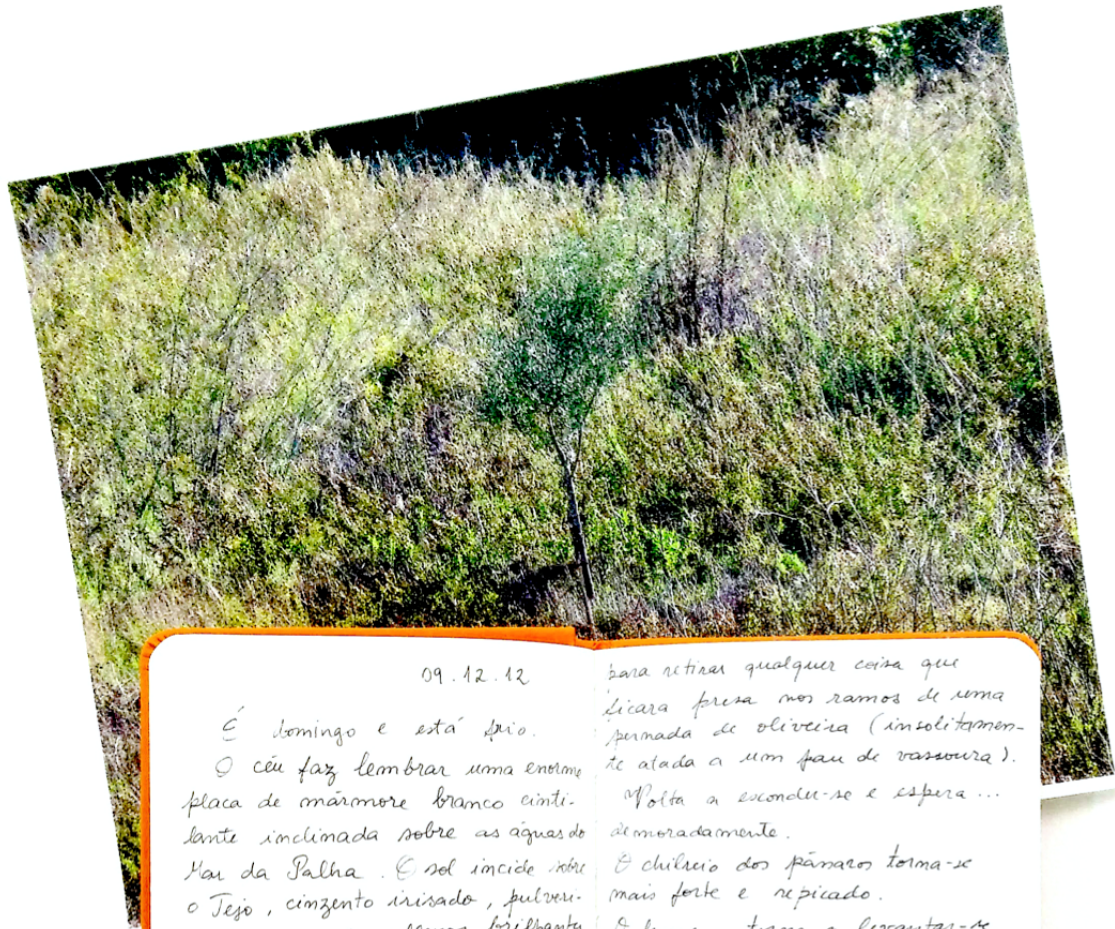
Já estavam em linha os cavaleiros A, B, C, D, E, F, G, H, *I*, (GNR), *J*, *L*, *M*, *NI*, *N2* e, atrasado, a lembrar a chegada tardia da Zona O, o último cavaleiro, o *O*.



Figura 59. *09.10.12 #6*, iniciada em 2012 e terminada em 2016, pintura sobre fotografia, 40x60 cm.



Figura 60. 09.10.12 #6, 2012, pintura sobre fotografia, pormenor.



09.12.12

É domingo e está frio.

O céu faz lembrar uma enorme placa de mármore branco cintilante inclinada sobre as águas do Mar da Palha. O sol incide sobre o Tejo, cinzento irrisado, pulverizando o ar de reflexos brilhantes. A manhã prolonga-se no chiluar dos pássaros.

Na "Zona V", o espinheiro tojo, timidamente salpicado de flores amarelas, alinha-se por entre as avoadinhas e as creupas, secas e esbranquiçadas hastes de funcho. A vegetação está tão alta que no meio dela se esconde um homem. Vestido com casaco de fato de tecido cinzento e capuz na cabeça, levanta-se

para retirar qualquer coisa que ficara presa nos ramos de uma penhada de oliveira (insolitamente atada a um feixo de vassoura).

Volta a esconder-se e espera... demoradamente.

O chiluar dos pássaros torna-se mais forte e repicado.

O homem torna a levantar-se.

Remexe de novo a pequena árvore importora.

Observo-o durante mais de uma hora, mas não compreendo o que faz.

O súbito aparecimento de outro homem parece assustá-lo.

Sei, mais tarde, que a isto se chama "armar aos pássaros".

#2 - 31.10.13



Figura 61. Série 31.10.13, 2014, fotografia e pintura sobre fotografia, 19,5x26 cm. (aguarela sobre impressão fotográfica em papel de algodão em três peças da série)

Visão de conjunto.

A série 31.10.13 (Figura 61) é constituída por seis fotografias impressas em papel de algodão com posterior intervenção de pintura em três delas. Esta série vem na linha da série anterior e utiliza a mesma técnica em três das imagens. Contudo, estas imagens são de um tamanho menor. Os animais, de que fala este episódio, também têm dimensões bem mais reduzidas do que um cavalo. Falo assim de pássaros, aves silvestres que encantam com o seu cantar.

A sequência obedece a uma lógica narrativa e pode-se dizer que se trata de uma *cena de caça*. 31.10.13 #1 mostra o homem a chegar com o seu sistema de caçada. Um pequeno ramo atado a um pau de vassoura conseguirá enganar os pássaros que, curiosos com a bela cantoria de uma outra ave trazida pelo caçador, ficarão presos no visgo.

Em 31.10.13 #2 (Figura 62), o sistema está instalado e à espera dos pássaros.

Na imagem 31.10.13 #3 (Figura 63), foram pintados pássaros fictícios que terão ficado presos no embuste. 31.10.13 #4 mostra o homem a retirar os pássaros, faltando apenas um. Na seguinte imagem, 31.10.13 #5, o caçador desmonta o seu sistema.

Em 31.10.13#6 (Figura 64), faço “justiça com a minhas próprias mãos”: pinto os pássaros a fugir da caixa e a voar, enquanto o homem segue distraído, sem se aperceber de que terá ficado sem os seus troféus.



Figura 62. 31.10.13#2, impressão fotográfica em papel de algodão, 19,5x26 cm.



Figura 63. 31.10.13#3, impressão fotográfica em papel de algodão com intervenção pictórica utilizando aguarela, 19,5x26 cm.



Figura 64. 31.10.13#6, impressão fotográfica em papel de algodão com intervenção pictórica utilizando aguarela, 19,5x26 cm.

#3 - Cadernos de campo

Em maio de 2012, a *Zona V* passou a ter um ocupante realmente assíduo.

Vou tratá-lo por “Tio Manuel”.

“Tio Manuel”, começou por limpar um pedaço de terreno e criou aqui a sua horta.

Nas minhas primeiras visitas à *Zona V*, percebi que os fósseis que ele encontrava eram colocados de lado. Comecei a recolher tudo o que na terra podia encontrar de interessante para a minha investigação (Figura 65).

Desse trabalho de recolha realizado no terreno resultaram quatro “cadernos de campo” onde figuram conjuntos de pinturas que nortearam pesquisas teóricas. Essas pesquisas partiram da necessidade de consolidar os conhecimentos acerca do passado de Marvila, com particular incidência neste segmento de território escolhido, com o objetivo de o valorizar e repensar em termos de património (material ou imaterial) que pudesse ser reunido e que fomentasse essa valorização.



Figura 65. Trabalho de Campo, eu no terreno, 14 de julho de 2012.
(Fotografia de Rodrigo Bettencourt da Câmara)

Nas ciências, de uma forma geral, os *cadernos de campo* são uma *fonte primária*; isto é, são documentos que resultam do conhecimento direto, da observação e do registro feito durante o tempo de estudo no local.

Geógrafos, biólogos, arqueólogos, geólogos ou antropólogos utilizam esta ferramenta de pesquisa. São blocos de notas onde escrevem ou desenham, esboçam mapas, paisagens ou objetos, assinalando dados importantes durante as suas viagens, percursos ou incursões aos locais de estudo. Habitualmente, são indispensáveis para orientar as futuras pesquisas do investigador em segundas fontes, livros, artigos, e demais documentos. No fundo, são o equivalente aos *diários gráficos* dos artistas.

Optei por chamar-lhes *cadernos de campo* pela componente prática e visual que assumem nos estudos das ciências naturais e sociais (que a Geografia, como ciência de síntese, congrega); mas, neste caso específico, podem ser considerados *livros de artista*.

Estes *cadernos de campo* não são apenas ferramentas de pesquisa, são parte integrante do corpo de trabalho plástico.

A aguarela, que utilizo em todos os trabalhos, é uma técnica que permite um registro rápido e é muito portátil. Por isso, esta prática era muito do agrado dos viajantes, que registavam as suas peripécias em cadernos de viagem. Pela sua delicadeza, é também uma técnica muito usada nas ciências, nas representações fidedignas da ilustração científica, seja na Arqueologia, na Geologia, na Botânica ou outras ciências.

Nos cadernos de campo, a sua secagem rápida permite voltar a página e começar um registro novo sem ter de esperar muito tempo.

Caderno de campo I



Figura 66. Páginas do *Caderno de campo I*, 2014.
Livro de artista, aguarela e guache sobre papel, 21x29,7 cm.

O *Caderno de campo I* (Figura 66) apresenta um conjunto de pinturas, à escala 1:1, que representam 26 fósseis encontrados durante as visitas aos terrenos da *Zona V*, que se situou, em tempos, dentro dos limites da antiga Quinta da Farinheira.

A descoberta de moldes internos de conchas provém da limpeza do terreno durante a sua preparação para cultivo. Nas suas hortas, os hortelões do Vale de Chelas separam-nos da terra fértil e arável e colocam-nos de lado. É muitíssimo frequente encontrar este tipo de fósseis em Chelas.



Figura 67. Alguns dos fósseis encontrados no terreno e representados no *Caderno de campo I*.
(Fonte: própria)



Figura 68. Vista em pormenor de um dos fósseis representados no *Caderno de campo I*, 2014, aguarela e guache sobre papel.

Assim acontece com estes (Figura 67) que provêm do local de estudo.

Estes fósseis valem por si como triviais achados arqueológicos, na condição de *objets trouvés*, tendo eu optado por reuni-los numa pequena coleção e registá-los, um a um, sob a forma de pintura (Figura 68).

Tais documentos deram inevitavelmente origem a uma pesquisa sobre os estudos geológicos e arqueológicos efetuados nos terrenos da Quinta da Farinheira, sobretudo na segunda metade do século passado, que descrevi em *As Areias do Vale de Chelas*, do capítulo *Vago*.

Como se terão formado estes fósseis que recolhi? O facto de terem sido seres vivos marinhos e habitarem o fundo do mar, fez com que, pela sedimentação de finas areias, argilas e siltes, se fossilizassem e se mantivessem até aos nossos dias.

Como apareceram à superfície? De uma forma geral, a erosão é uma das principais razões para que os fósseis apareçam à superfície. Neste caso, resulta do facto de a zona de Chelas se encontrar submersa há milhões de anos atrás e dos seus vales se terem mantido durante muito tempo como linhas de água que irrigavam os terrenos.

Tanto a constante passagem das águas como a exploração agrícola – esta última mais recente, mas ainda assim secular - fizeram com que esses achados sejam hoje facilmente descobertos, através do revolvimento de terras e limpeza dos terrenos, pelos homens e mulheres que diariamente neles trabalham, cultivando-os, para autossubsistência e pequena comercialização.

Caderno de campo II



Figura 69. Fragmentos cerâmicos encontrados no terreno.

Incomparavelmente menos raros e mais recentes do que os achados que foram retirados dos areiros da Quinta da Farinheira nos anos 50, são os restos de azulejos e de faiança (Figura 69) que encontrei nos meus trabalhos de campo e que deram origem ao conjunto das 25 pinturas do *Caderno de campo II* (Figuras 70, 71 e 72). Estes objetos dão indicações das diversas fases de ocupação deste território e fazem-me lembrar as quintas e os conventos, ricamente revestidos de azulejos.

A técnica de fabrico utilizada nos azulejos encontrados é faiança ou majólica, “um vidrado de chumbo tornado branco e opaco pela adição de óxido de estanho sobre o qual era possível pintar diretamente com óxidos metálicos” (Coentro *et al.*, 2012, p. 376). A majólica é uma técnica italiana que foi introduzida na Península Ibérica a partir do século XVI (Mimoso *et al.*, 2002).



Figura 70. Imagens do *Caderno de campo II*, 2014, livro de artista com a representação de fragmentos cerâmicos encontrados, à escala 1:1, aguarela e guache sobre papel (29,7x21cm).



Figura 71. *Caderno de campo II*, 2014, caixa com fragmentos cerâmicos, e livro de artista, aguarela e guache sobre papel (36x33,5 cm).



Figura 72. Pormenor de um dos fragmentos representados no *Caderno de campo II*, 2014, aguarela e guache sobre papel.

As cores que aparecem não vão além do azul e do púrpura, respetivamente conseguidas a partir do óxido de cobalto e do óxido de manganês. As variações de tom são obtidas pelas diferentes concentrações de pigmento.

Os fragmentos de azulejos que estão reunidos na minha pequena coleção identificam-se, a olho nu, como sendo do século XVIII, XIX e XX (para essa confirmação pude contar com a ajuda do olhar mais informado do investigador João Pedro Monteiro, numa visita que realizei ao Museu Nacional do Azulejo, tendo transportado comigo a referida coleção para que pudesse ser analisada). Tanto pelos materiais como pelo tipo de padrões e motivos utilizados, tais objetos encontrados suscitaram uma pesquisa sobre os mais importantes edifícios religiosos e quintas que Marvila albergou durante tantos séculos. Certamente, daí proviriam estes pedaços de cerâmica encontrados no terreno, ao lado de fósseis do Miocénico. A sua presença no local provirá, talvez, de restos de entulho e destroços de antigas casas depositados na *Zona V*, que, confirmaram-no antigos moradores desta área, foi vazadouro durante muitos anos.

Caderno de campo III

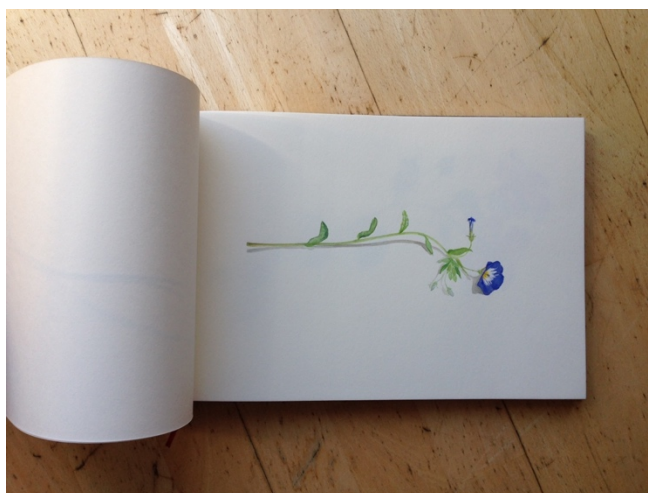


Figura 73. Imagens do *Caderno de campo III*, 2014, livro de artista com representação de flores encontradas no terreno em estudo, aguarela sobre papel. (29,7x21cm)

Cada página do *Caderno de Campo III* (Figura 73) contém uma flor, pintada a aguarela momentos depois de serem colhidas (não propriamente “em campo”, ao ar livre, mas já no espaço do ateliê, com as recolhas do dia organizadas e separadas).



Figura 74. Azeda (*Oxalis pes-caprae*, também vulgarmente conhecida por erva-canária, erva-azeda-amarela, trevo azedo).

Pormenor de uma das flores representados no *Caderno de campo III*, 2014, aguarela sobre papel.

A representação, à escala 1:1, das flores encontradas no terreno tem por objetivo, registar a biodiversidade botânica do lugar; mas também pretende ser uma alusão à pintura de natureza morta, ao desenho de ilustração científica, componente visual da divulgação das Ciências Naturais.

Foram encontradas e registadas variadíssimas espécies, inúmeras delas muito vulgares, como por exemplo: malmequeres, dentes-de-leão, cardos, papoilas, margaridas, ervilhas-de-cheiro, azedas (Figura 74); mas também outras menos comuns, designadas apenas em latim; ou outras cada vez menos frequentes, como a borragem.

Caderno de campo IV



Figura 75. Imagens do *Caderno de campo IV*, 2014, livro de artista com representação de objetos encontrados no terreno em estudo, aguarela sobre papel. (29,7x21cm)

À semelhança dos três anteriores, o *Caderno de Campo IV* (Figura 75) contém pinturas de objetos encontrados na *Zona V*. Estes vestígios da presença de pessoas ou animais ajudam a perceber que existe um contacto com este espaço, ainda que seja só de passagem ou de forma esporádica.

Com muita frequência, encontro cartas de jogar de diferentes baralhos. Ainda não consegui saber qual a razão que levará a que apareçam tantas cartas, mas confesso que considero esse facto muito curioso e fico intrigada com essa questão.



Figura 76. Objetos encontrados no terreno.

Tal como acontece com os outros três *Cadernos de Campo*, este que aqui se apresenta também não contém qualquer palavra escrita.

Nada explica a presença dos objetos. Cada um deles tem à sua volta o branco da página. Um branco que se pretende que seja silencioso.

Os objetos são retirados do seu contexto e isolados, como se fossem preciosos.

Mais uma vez, estes achados não têm qualquer importância. Não são objetos valiosos, são, pelo contrário, lixo (Figura 76). Ao tratá-los como se fossem raridades, encontradas numa espécie de sítio arqueológico, pretendo realçar o seu valor como testemunho dos nossos dias, deslocando-os do chão do terreno, para um lugar de destaque.



Figura 78. *Seguindo a espera de um vazio (III/I)*, 2014-2015, aguarela sobre papel, 25,4x25,4 cm



Figura 79. *Seguindo a espera de um vazio (III/II)*, 2014-2015, aguarela sobre papel, 25,4x25,4 cm

A série *Seguindo a espera de um vazio* é formada por 40 pinturas (aguarela sobre papel) realizadas entre 2014 e 2015 (Figura 77, 78 e 79). Este trabalho resulta da minha observação diária e da recolha de elementos no terreno.

As pinturas, divididas em 4 grupos de 10, apesar de apresentarem semelhanças com as figuras de ilustração científica, também não contêm qualquer tipo de legenda. Esse “silêncio” é, de novo, intencional.

Os fósseis (testemunhos de um passado pré-histórico) e os pedaços de azulejo (de um passado mais recente, mas igualmente antigo, o das quintas e dos conventos) foram, na sua maioria, recolhidos na terra revolvida da horta. Também os arranquei da terra húmida, depois da chuva, no pequeno atalho pedestre aberto pela passagem dos transeuntes.

É nesses transeuntes que penso, quando observo alguns dos objetos recolhidos: uma carica, um selo de seguro automóvel, latas de bebida, embalagens, um pequeno cartão de telefone celular, as tais velhas cartas de jogar (de diferentes baralhos), meia sola de sapato; enfim... uma infinidade de testemunhos da contemporaneidade.

A vegetação que a cada estação se renova, vai seguindo os seus ciclos sem que nada a detenha, evidenciando o movimento de translação da Terra e quase ilustrando, com as cores das suas flores, os 365 dias do ano. Também essas flores, recolhidas e representadas em pintura, são manifestações do tempo presente.

Vou seguindo e registando o dia-a-dia da deste terreno, aparentemente vazio, mas repleto de acontecimentos a registar. Com o futuro em “modo de espera”, este é um espaço que se mantém vivo e vai mantendo vivo o passado.

Exposição *Seguindo a espera de um vazio* (I)

Seguindo a espera de um vazio (I), esteve patente de 5 de fevereiro a 1 de março de 2015, na Sala do Veado, no Museu de História Natural e da Ciência (MUHNAC).

Ao entrar, o visitante deparava com os quatro conjuntos de dez elementos representados à escala 1: 1, pintados a aguarela, centrados na folha de papel e emoldurados (30x30 cm).



Figura 80. Vista da exposição *Seguindo a espera de um vazio*, 2015, Sala do Veado.



Figura 81. Vista, em pormenor, da exposição *Seguindo a espera de um vazio*, 2015, Sala do Veado.

Os conjuntos foram dispostos em duas das paredes da imponente sala cimentada. Primeiro fósseis, depois fragmentos de faiança e azulejos, a seguir flores e, por último, na parede do fundo, objetos do quotidiano (Figuras 80 e 81).

Também na sala, dispostas em fila, quatro mesas-vitrines contendo o material recolhido e os “cadernos de campo”.

Numa das vitrines estava disposto um herbário (que mostrarei em pormenor mais adiante) com plantas provenientes da *Zona V*. Pequenas fotografias, impressas em formato aproximado de postal, colocadas numa quinta mesa-vitrine, logo à entrada, mostravam o terreno.

Exposição *Seguindo a espera de um vazio (II)*

Parte da exposição da exposição da Sala do Veado transitou para Marvila, inaugurando, a 24 de março de 2015, a galeria municipal do *Espaço LX Jovem* do Bairro do Armador. Neste dia, assinalando o Dia do Estudante, foi inaugurado no mesmo espaço, o auditório Sam The Kid e a sala de ensaios João Aguardela.



Figura 82. Imagens da exposição *Seguindo a espera de um vazio*, 2015, *Espaço LX Jovem*, Bairro do Armador, Marvila.

A minha proposta de ir mostrando progressivamente várias fases do meu trabalho plástico nos equipamentos culturais disponíveis na freguesia foi bem aceite, tendo desde logo a receptividade do Departamento de Desenvolvimento Social, do pelouro dos Direitos Sociais da Câmara Municipal de Lisboa.

Com esta exposição (Figuras 82 e 83) tive oportunidade de dar visibilidade ao trabalho desenvolvido sobre o terreno, junto da população vizinha, funcionando como um elo de ligação com a comunidade.



Figura 83. Imagens da exposição *Seguindo a espera de um vazio*, 2015, Espaço LX Jovem, Bairro do Armador, Marvila.

#5 - Herbário da Zona V



Figura 84. *Herbário da Zona V*, 2012-2015.



Figura 85. *Herbário da Zona V, Borragem (Borago officinalis L.), 2012-2015.*



Figura 86. *Herbário da Zona V, 2012-2015.*

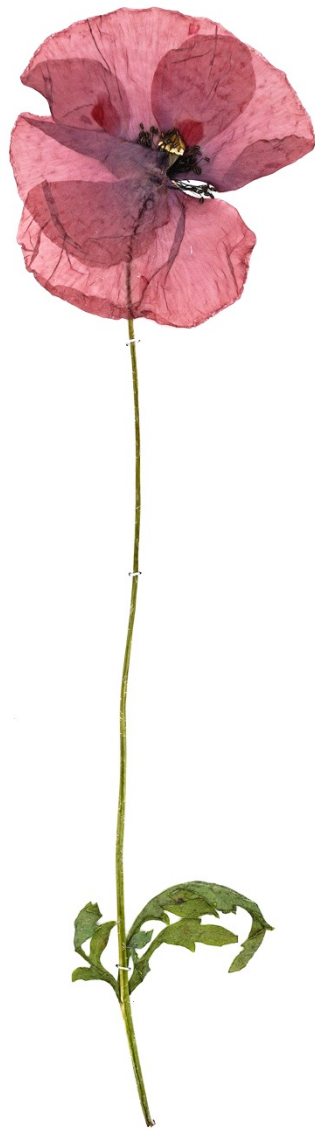


Figura 87. *Herbário da Zona V, Papoila (Papaver rhoeas), 2012-2015.*



Figura 88. *Herbário da Zona V, 2012-2015.*



Figura 89. *Herbário da Zona V, Ervilha-de-cheiro (*Lathyrus odoratus*) 2012-2015.*

#6 - Mapa de uma paisagem comestível

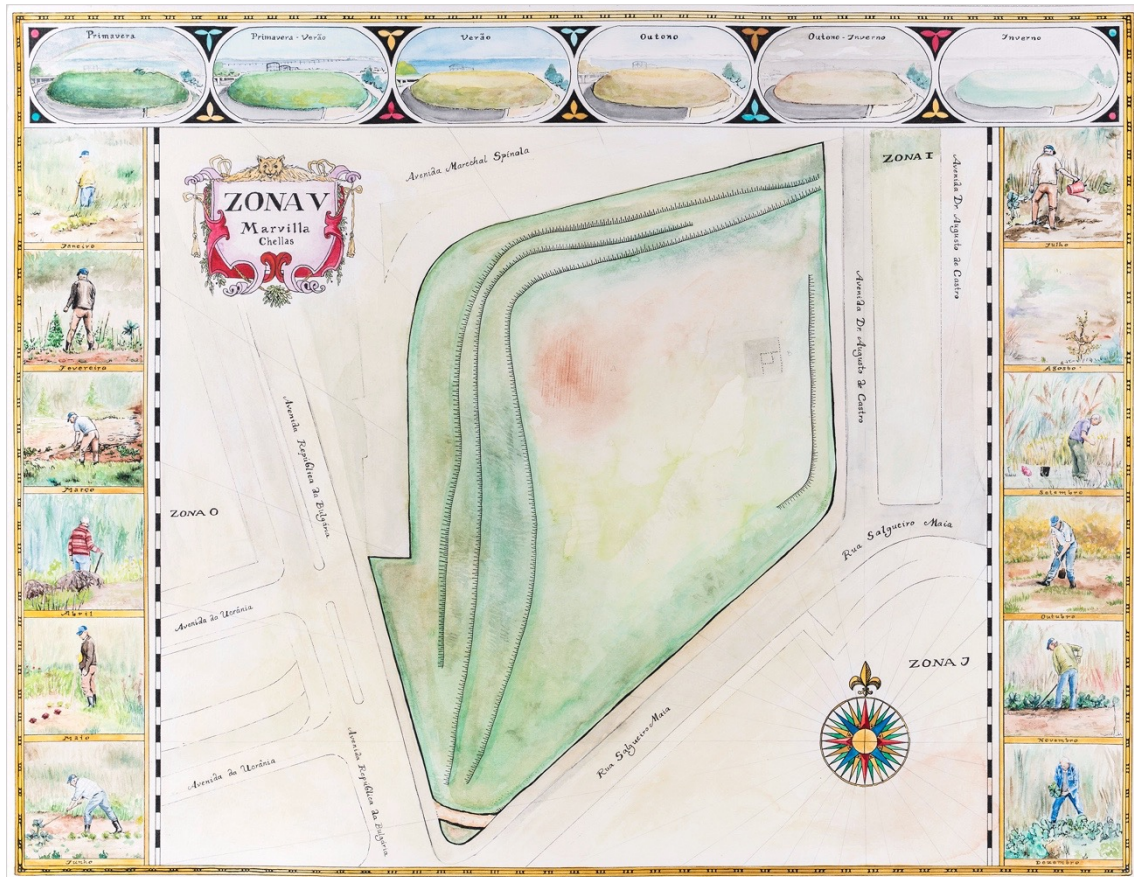


Figura 90. Mapa de uma paisagem comestível, 2016, escala: c. 1:500.
Aquarela e tinta da china sobre papel, 50x65 cm.

A notória fertilidade dos campos chega até aos nossos dias. Em “Viagens na Minha Terra”, Almeida Garrett refere:

Assim o povo, que tem sempre o melhor gosto e mais puro que essa escuma descorada que anda ao de cima das populações, e que se chama a si mesma por excelência a Sociedade, os seus passeios favoritos são a Madre de Deus e o Beato e Xabregas e Marvila e as hortas de Chelas. A um lado a imensa majestade do Tejo em sua maior extensão e poder, que ali mais parece um pequeno mar mediterrâneo; do outro a frescura das hortas e a sombra das árvores, palácios, mosteiros, sítios consagrados a recordações grandes ou queridas. Que outra saída tem Lisboa que se compare em beleza com esta? (Garrett, 1846, pp. 4-5)

As hortas do Vale de Chelas têm figurado em grande parte do meu trabalho de documentação fotográfica deste espaço nos últimos anos, nomeadamente a horta clandestina do “Tio Manuel”.

A ideia de paisagem que serve não apenas para contemplar, mas também para comer, orientou este trabalho. O agricultor transforma estas terras, retirando delas alimento.



Figura 91. Mapa de uma paisagem comestível, 2016, pormenor.

Este “mapa” foi inspirado no antigo mapa *Africae nova descriptio*, de 1644, de Willem Janszoon Blaeu (1571-1638) (Figura 92).



Figura 92. Willem Janszoon Blaeu, 1644, *Africa nova descriptio*, (The Library of Congress, 2016).

No meu *Mapa de uma paisagem comestível* o terreno surge representado nas diversas fases do ano, mostrando cores diferentes ao longo das estações.

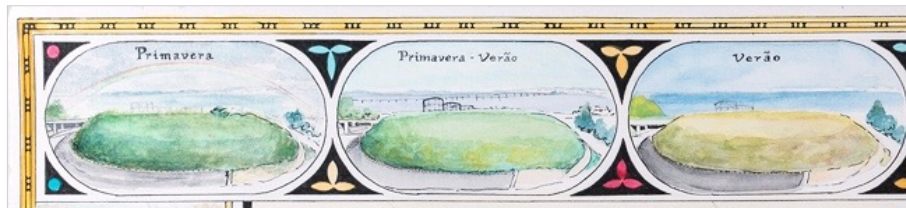


Figura 93. *Mapa de uma paisagem comestível*, 2016, pormenor.

A ideia de mapa está, de certa forma, ligada à ideia de domínio. Domina-se algo, ou julga-se dominar algo, quando se conhece.

Este agricultor, ao cultivar a terra, está a dominar a Natureza e a domesticar a paisagem. Na verdade, está a transformá-la no seu espaço, na sua “casa” e a usá-la em proveito próprio, tirando partido daquilo que ela lhe pode dar. Mas essa tarefa é árdua. Exige muito trabalho e dedicação. Muitas horas, dias, meses de empenho e afeto. E sabedoria.

Observar a maneira vitoriosa e delicada como, a 24 de dezembro, “Tio Manuel” colhe as couves para a ceia de Natal, chega a ser, para mim, algo comovente.

#7 – *Campo de Contempl(ação)*



Figura 94. *Still frames* dos três vídeos. Em baixo: Vista em pormenor.

Constituem este trabalho, três vídeos, com aproximadamente 3 minutos, onde se pode ver o agricultor em atividade.

O vídeo mostra essencialmente os momentos em que o agricultor para de cavar para descansar. Durante a pausa, observa serenamente a paisagem.

Depois de um período de descanso, cospe para a mão, pega na enxada e recomeça a cavar.

Sirvo-me da imagem em movimento, curiosamente, para captar os momentos de pausa em que o agricultor, “Tio Manuel”, se encontra imóvel; pois o vídeo permite perceber a duração desses momentos. São períodos de alguns minutos, em que o agricultor apenas observa. Por isso chamo-lhe campo de contemplação, reforçando a palavra *ação*.

Tanto o cavar, quanto o descansar e observar a vista, são *ações* de uma espécie de coreografia.

Os movimentos deste senhor são sempre muito coreográficos. Os tempos de pausa e de trabalho têm um ritmo certo e cíclico.

Durante os momentos em que o “Tio Manuel” está parado, a restante paisagem está em movimento: os canaviais abanam levemente com o vento; ao longe, os automóveis circulam; um bando de pássaros sobrevoa o terreno; entre outros acontecimentos subtis.

É essa subtileza que me cativa o olhar. A subtileza dos movimentos e o silêncio contemplativo do agricultor, a sua concentração.

#8 -Estátua ou Cavalinho



Figura 95. Série *Estátua ou Cavalinho*, 2016.
Aguarela e tinta da china sobre papel, 65x50 cm (cada). (Fonte: Própria)

Se a paisagem pode ser comestível, convém que se tenha um prato...

O motivo oitocentista *Grecian Statue* das fábricas de faiança inglesas *Wood and Brownfield* e *C. & J. Shaw* (Figuras 96 e 97), não chegou, no seu país de origem, a alcançar o sucesso que as peças dos serviços de loiça *Estátua* (ou “do cavalinho”, como é conhecido popularmente) tiveram entre os portugueses.



Figuras 96 e 97. À esquerda: Travessa inglesa com motivo *Grecian Statue*, produzida por volta de 1840, pela *Wood and Brownfield*, 56x45 cm. (Blueandwhite.com, 2016). À direita: Prato fundo (de sopa) inglês com motivo *Grecian Statue*, produzido pela empresa *C. & J. Shaw*. (MAFLS, 2010).

Maioritariamente produzido pela Real Fábrica de Loiça de Sacavém⁴⁸, este motivo assumiu diferentes (mas subtis) variações ao longo dos anos em que foi comercializado. A sua produção deu-se de forma contínua, desde a fundação desta fábrica, na década de 50 do século XIX, até ao seu encerramento, em 1983. As variações que sofreu ocorreram quer ao nível da representação formal, quer em termos técnicos, tendo sido utilizados vários métodos, desde a estampagem sob vidrado, até ao *stencil* e esponjado (na sua variante mais modesta), acompanhando não só o desenvolvimento tecnológico, mas também as modas.

Existiram muitas outras versões deste motivo, produzidas por diversas fábricas portuguesas, tais como as de Alcântara, das Devesas ou de Massarelos (MAFLS, 2010). Porém, os fragmentos de loiça “do cavalinho” que encontrei são, muito provavelmente quase todos provenientes de loiça fabricada em Sacavém, pois Sacavém fazia parte da

⁴⁸ O papel da Fábrica de Loiça de Sacavém foi preponderante na produção de azulejaria em pó de pedra e na utilização de modernos métodos de estampagem e aerografia.

cintura industrial da zona oriental de Lisboa, tendo sido um dos locais que (à semelhança do Beato, Xabregas e Braço de Prata) beneficiou da construção do primeiro ramal de linha férrea que unia a capital ao Carregado, em 1856.

Tendo começado por ser uma mercadoria importada de Inglaterra pelas classes burguesas no primeiro terço do século XIX (Queiroz, 1907), este tipo de faiança e, em particular, este motivo vitoriano, *Grecian Statue*, adaptou-se ao gosto e ao mercado português da segunda metade de Oitocentos, assistindo e fazendo parte do alvor da industrialização em Portugal e apresentando-se, desde logo, como um artigo produzido localmente em larga escala. O motivo “Estátua” foi um verdadeiro *best-seller* (Figura 98).



Figura 98. “Um dos mais conhecidos pratos de Sacavém”, in *Cerâmica Portuguesa* (1931), integrado na Coleção *Patrícia* dirigida por Albino Forjaz de Sampaio (MAFLS, 2010).

Nos originais ingleses a representação deste motivo vitoriano assenta na criação de um ambiente tipicamente de passagem do estilo Neoclássico para o Romântico. Podemos constatá-lo no modo como é introduzida a figura⁴⁹ a cavalo, uma estátua equestre, que se encontra sobre um pedestal em ruína existente num jardim de uma vasta propriedade junto a um rio, onde, por entre as vetustas folhagens e exuberantes flores, jazem (falsos) fragmentos de antigas colunas coríntias.

Na época romântica surgiu o interesse pela Idade Média, pelo culto do passado e da origem das nações e das identidades nacionais. No século XIX, surgiu a moda de

⁴⁹ Não se sabe ao certo se será um cavaleiro, ou uma amazona, pois em certos casos a figura tem uma aparência feminina.

introduzir falsas ruínas arquitetônicas ou escultóricas, *follies*⁵⁰ de colunas de templos, ou de estátuas, nos faustosos jardins das propriedades francesas e inglesas, ou em espaços públicos. A inspiração proveio das *vedutas* do século XVIII.

Com o sentimento de desenraizamento provocado pelos novos centros urbanos industrializados, assistiu-se também a um regresso à Natureza como refúgio e inspiração, impulsionando a criação de padrões florais e motivos vegetalistas que se observa sobretudo na cercadura da aba do prato.

Montado no seu cavalo, o cavaleiro solitário, qual majestático imperador, contempla ou aponta para a imensa paisagem que o envolve. A representação da paisagem tanto o remete para a sua miniatral pequenez perante a sublime exuberância da Natureza, como exalta a sua individualidade e o seu poder como ser humano.

Este cavaleiro solitário no centro do prato representa essa época de modernidade liberal, dos “romances de cavalaria”, de espírito egocêntrico, de individualismo e subjetividade, da ideia de herói, da consciencialização do “eu” e da representação das emoções.

O interesse vitoriano pelas cenas clássicas e motivos da Antiga Grécia e da Roma imperial, expresso no prato pelas ruínas arquitetônicas, foi estimulado pela difusão, na época, de livros profusamente ilustrados com gravuras de campanhas arqueológicas levadas a cabo no século XVIII.

As imagens com narrativas dos heróis da Antiguidade, extraídas dos vasos e dos relevos clássicos, fragmentos de antigas estátuas, inseriam-se no gosto da burguesia em ascensão que via nelas traduzidas as suas ideias revolucionárias e as suas aspirações individuais.

Esta cena pictórica lembra-me muito as pinturas de Hubert Robert (1733-1808), pintor e gravador, discípulo de Giovanni-Battista Piranesi (1720-1778), que ficou célebre pelas suas paisagens urbanas do século XVIII, onde, pela rua da moderna Roma, se

⁵⁰ *Folly*, em arquitetura, é uma construção com fins ornamentais, uma espécie de extravagância decorativa que serve para compor a paisagem concedendo-lhe um caráter cenográfico. Os *follies* estiveram muito em voga na época vitoriana, sobretudo em jardins e parques temáticos, traduzindo o interesse pela Arqueologia e História de Arte, que acabavam de surgir como ramos do conhecimento científico. Estes elementos arquitetônicos surgiam sobretudo nos “jardins à inglesa”, cuja configuração não seguia uma composição geométrica (tal como acontecia nos jardins tipicamente franceses), organizando-se de uma forma mais orgânica, de forma a pontuar e valorizar pontos de vista pitorescos mais favoráveis à contemplação da paisagem.

encontravam ruínas arqueológicas da Antiguidade. Os franceses importaram o gosto por essas paisagens, veja-se a vista dos jardins de Marly (Figura 99).



Figura 99. Hubert Robert, século XVIII, *The Terrace at Marly* (Arthermitage.org, 2016).

Os serviços de jantar europeus do século XIX, produzidos já nas fábricas europeias foram, também uma adaptação dos motivos dos serviços de porcelana chineses ao gosto e às transformações da era moderna ocidental.

Como o geógrafo Yi-Fu Tuan (1982) bem explica, no capítulo *Food and Manners*, a segmentação e fragmentação do mundo moderno introduziram muitas transformações. A difusão das regras de etiqueta e o requinte cerimonioso das refeições são duas delas. Na mesa vitoriana, por exemplo, cada comensal dispunha à sua frente dos seus pratos individuais e de um manancial de copos, talheres e demais utensílios específicos para cada alimento. Os modos à mesa distinguiam o homem dos animais e, simultaneamente, dos outros seres humanos.

Estes elementos decorativos associados a uma estética moderna e a uma nova conceção do homem perduraram no tempo e introduziram-se noutros países, como Portugal, que, por influência, foi aderindo ao novo estilo ornamental.

Em termos simbólicos, o prato “do cavalinho”, no século XIX português, pode significar a globalização, uma vez que se trata da imitação do gosto, da replicação das tendências e daquilo que se fazia e era apreciado lá fora, sobretudo em Inglaterra⁵¹.

⁵¹ Não posso, assim, deixar de me lembrar do episódio das corridas no hipódromo do Jockey Club em “Os Maias” (1888), no qual Eça de Queirós ridiculariza a sociedade burguesa portuguesa do século XIX e o seu desejo de imitar os costumes estrangeiros, sem que isso correspondesse aos genuínos hábitos e tradições nacionais da época. Nessa altura, as corridas de touros eram bem mais do agrado da generalidade dos portugueses por estarem enraizadas nas suas tradições populares, coisa que não acontecia com as corridas de cavalos. O insucesso que teve, no século XIX, o Hipódromo de Belém (definitivamente encerrado em 1900), é comparável ao fracasso que se revelou o Campo de Golfe da Bela Vista, em Chelas, inaugurado em 2001. Suspeito que as razões que levaram a que o campo de golfe na Lisboa Oriental nunca chegasse a alcançar o sucesso desejado, são as mesmas que Eça apontou para o fiasco das corridas de apostas em

De certa forma, o prato do cavalinho pode também representar a democratização do consumo em Portugal e, por outro lado, o seu conservadorismo (uma vez que se manteve “na moda” durante mais de cem anos).

Acho curiosa a quantidade de fragmentos de pratos “do cavalinho” que encontrei no terreno. A razão do grande sucesso desta loiça em Portugal também me interpela e não consigo deixar de considerar irónico que um motivo criado dentro de um espírito modernista, oficialmente designado pela imponência que a palavra “Estátua” oferece, tenha ficado na boca do povo português como “cavalinho” ...

Podia ao menos ser “Cavalo”, na sua nobreza e grandiosidade, na sua simbólica ideia de força, virilidade e desejo de aspiração, triunfo e conquista; mas não, ficou tão ingénua e pitorescamente “cavalinho”. Esta designação tem para mim qualquer coisa de infantil, como um “soldadinho chumbo”, um revólver de brincar, ou um comboio em miniatura.

Seis pinturas a aguarela sobre papel, com 65x50 cm, formam a série *Estátua ou Cavalinho*. Em cada uma delas está representado, ao centro, um prato com cerca de 23 cm de diâmetro.

Cada prato possui uma das cores mais vulgarmente utilizadas pela Fábrica de Sacavém: o rosa, o preto, o azul, o verde, o castanho e o anil. Todos eles estão partidos, sendo que, a cada um, falta um pequeno pedaço.

Os pedaços que faltam a cada prato fazem parte da coleção de fragmentos encontrados.

Cada pintura, isto é, cada prato, foi concebido a partir do pequeno fragmento verdadeiro. Porém, não se tratam de versões fiéis à composição original, são antes, uma espécie de projetos impossíveis ou visões oníricas de novos pratos, baseadas em factos reais.

Um olhar menos atento poderá pensar que estes pratos são réplicas do “cavalinho”, só mais detalhadamente se percebe que não será bem assim. Apesar das semelhanças e das formas repetidas, são introduzidos novos elementos (como nos artigos de contrafação que, por vezes, se encontram à venda na Feira do Relógio).

Portugal. Golfe e equitação são dois desportos que não chegaram a enraizar-se na generalidade da cultura portuguesa, não se introduziram nas suas tradições populares nem se incorporaram na sua identidade.

A escolha do motivo do “cavalinho”, que aparece em quatro dos seis pratos, não foi arbitrária. De facto, os fragmentos de pratos com este motivo foram por mim encontrados em maior quantidade, devendo-se isso, com toda a certeza, à sua vulgaridade e abundância em Portugal.

A opção de explorar este tema baseia-se na forma como este motivo exprime conceitos que eu analiso neste trabalho e que se relacionam com a Paisagem e a Identidade, na medida em que a composição original é, desde logo, a representação de uma paisagem e pelo facto de estar presente, neste motivo, a ideia romântica de que no meio da paisagem natural, o indivíduo pode encontrar-se consigo mesmo, com a sua verdadeira natureza e os seus desejos e emoções.

Assim, estes fragmentos sugeriram-me uma série de ideias que assentam, em primeiro lugar, na adequação ao local. Estes pratos são uma adaptação à *Zona V*, às suas histórias, objetos e acontecimentos que aí tomaram lugar e que me ficaram na memória. As cenas representadas têm lugar no terreno e os objetos reproduzidos provêm deste mesmo lugar.

Antes de começar a pintar cada uma das recriações dos pratos, tenho comigo o fragmento e é com base nele, e na reconstituição do seu posicionamento, que dou início ao desenho do novo prato.

Faço coincidir cada linha ou ponto do novo desenho com os pontos ou linhas do fragmento, mas a partir desse momento o desenho desenrola-se de acordo com as minhas memórias, ao mesmo tempo que imito os motivos originais.



Figura 100. *Estátua ou Cavalinho – Prato Rosa*, 2016, china e aguarela sobre papel, 65x50 cm.



Figura 101. *Estátua ou Cavalinho – Prato Preto, 2016,*
tinta da china e aguarela sobre papel, 65x50 cm.

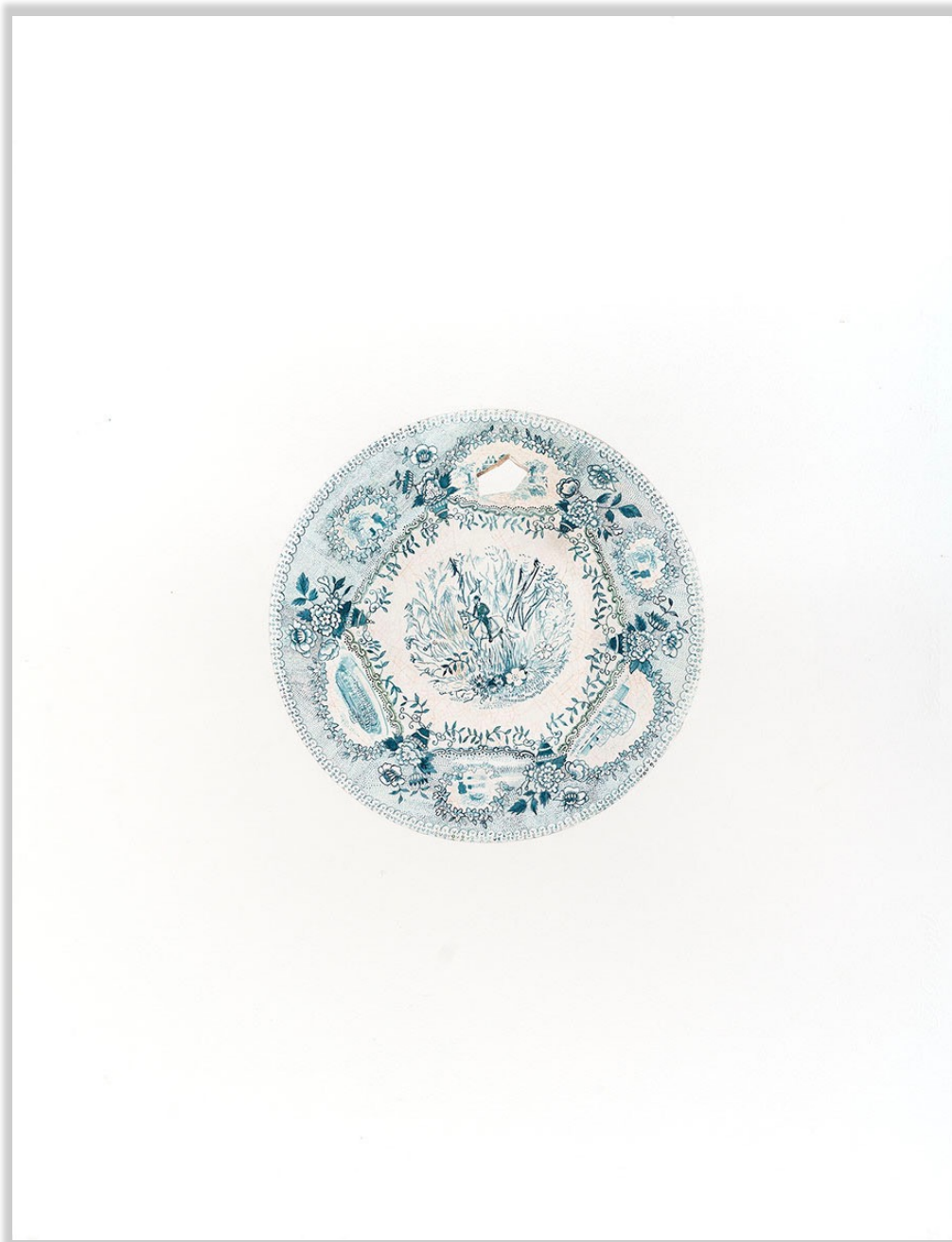


Figura 102. *Estátua ou Cavalinho – Prato Verde*, 2016,
aguarela sobre papel, 65x50 cm.



Figura 103. *Estátua ou Cavalinho – Prato Azul*, 2016, aguarela sobre papel, 65x50 cm.



Figura 104. *Estátua ou Cavalinho - Prato Castanho*, 2016, aguarela sobre papel, 65x50 cm.



Figura 105. *Estátua ou Cavalinho – Prato Anil*, 2016, aguarela sobre papel, 65x50 cm.



Figura 106. Fragmento de faiança encontrado no terreno.



Figura 107. Estátua ou Cavalinho - Prato Rosa, 2016, pormenor.

Prato Rosa

O prato rosa (ou cor de vinho), que pode ser observado em pormenor na Figura 107, nasce do fragmento que pode ser observado na Figura 106.

O cavaleiro, ao centro, é um militar da Guarda Nacional Republicana em equipamento de treino. A sua pose reflete uma atitude de liderança, como quem aponta um caminho a seguir.

Esta pintura baseia-se no episódio que observei em novembro de 2008, cuja imagem mostrei anteriormente (Figura 37) e à qual acrescento estas que aparecem na Figura 108.



Figura 108. Treinos da Guarda Nacional Republicana no terreno. Imagens captadas na manhã de 7 de novembro de 2008. (Fonte: própria)

No prato pintado, vê-se ao fundo o rio, a Ponte Vasco da Gama, os gasómetros e a Fábrica Bruno Janz.

Em primeiro plano, está representada a vegetação espontânea existente no terreno. As pinceladas são finas, mas soltas e rápidas, mais inspiradas nos desenhos de Vincent Van Gogh (e na sua representação sintética, mas muito tátil, da paisagem), do que no próprio desenho da faiança (Figura 109). Pretendia eu traduzir a mesma sensação de aspereza da vegetação outonal (ressequida pelo calor do verão), que aparece em primeiro plano no centro do prato rosa, e da renovada, curta e rija erva nascida após as primeiras chuvas.



Figura 109. Vincent Van Gogh, *O Semeador*, desenho feito em Arles, em Agosto de 1888. Lápis, caneta, cálcamo e tinta permanente, 24,4x32cm (Vangoghmuseum.nl, 2016).

Na cercadura, o friso de folhagens e arabescos em forma de *S* é interrompido, de modo intercalado, por seis vasos em forma de ânfora com florões que mantêm a aparência dos originais de Sacavém. Cada uma das três grinaldas de flores de cinco pétalas (colocadas sensivelmente às 2h, às 7h e às 11h) que circunscrevem dois jarrões com folhagens, também se mantêm relativamente fiéis ao motivo original.

Sob outras três grinaldas, desta vez maiores, mas formadas pelas mesmas flores de cinco pétalas estão três conjuntos de prédios: as torres da Zona J, em cima; as torres da Zona I, em baixo, à esquerda; e as torres da Bela Vista (Zona O), à direita.

Estes elementos substituem a vista da mansão que habitualmente figura nesses três apontamentos da aba do prato.

São evocações da paisagem que circunda a *Zona V*.

Prato Preto

No prato de cor preta que se vê mais detalhadamente na página seguinte (Figura 111) utilizei sobretudo tinta da china.

A cena remete para o acontecimento do dia 9 de outubro de 2012, em que os militares da GNR formaram um círculo.

A aba do prato preto é em quase tudo semelhante à do prato rosa, apenas muda o friso de remate, que imita do friso do fragmento, e a posição das torres da Zona I, da Zona J e da Bela Vista (respetivamente às 11h, às 3h e às 7h).

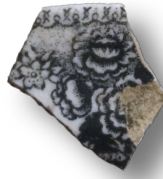


Figura 110. Fragmento de faiança encontrado no terreno.



Figura 111. *Estátua ou Cavalinho - Prato Preto*, 2016, pormenor.

Na parte central, em primeiro plano, este prato surge um apontamento que mostra a placa toponímica, com o nome da minha rua, que vi partida, caída no chão do terreno,

em agosto de 2010 (Figura 113). Na altura, essa placa, de tão branca, pareceu-me ter sido ali colocada como um *folly*.



Figura 112. Estátua ou Cavalinho - Prato Preto, 2016, pormenor.



Figura 113. Fotografia da placa em pedra com nome de rua, encontrada partida no terreno, em agosto de 2011. (Fonte: Própria)

Prato Verde

Verde é uma das versões mais populares do prato do cavalinho. A esta peça (Figura 115), coube-lhe mostrar um militar, perdido, talvez assustado, no meio da vegetação. Esta é já uma derivação ficcional dos episódios de treinos da GNR observados.

O friso de remate é idêntico ao do prato rosa. À restante aba falta o pequeno fragmento que contém a casa. Nos outros “nichos” de grinaldas de flores, introduzi dois elementos novos: às 8h, coloquei a própria *Zona V*; às 4h, a Fábrica Bruno Janz com os antigos gasómetros atrás. Tal como no prato rosa, evidenciei o *craquelé* do vidro.



Figura 114. Fragmento de faiança encontrado no terreno.



Figura 115. *Estátua ou Cavalinho - Prato Verde*, 2016, pormenor.



Figura 116. Fragmento de faiança encontrado no terreno.



Figura 117. Estátua ou Cavalinho - Prato Azul, 2016, pormenor.

Prato Azul

No prato azul (Figura 117), dá-se uma mudança de escala. A personagem que parece ser um soldadinho, é um pequeno boneco em plástico encontrado no terreno. A sua base lembra um estreito pedestal. O uniforme parece o de um soldado da Guerra do Vietname. Por outro lado, assemelha-se, ironicamente, ao “Tio Manuel” na imagem apresentada (Figura 119).



Figura 118. Pequena figura em plástico encontrada no terreno, 5x3x1cm.



Figura 119. Agricultor a pulverizar o terreno.

Prato Castanho

Este prato, cujo motivo é chamado “Metz”, também foi produzido pela Fábrica de Sacavém, mas não teve o sucesso do “cavalinho”. No entanto, também encontrei alguns fragmentos de pratos com este motivo no terreno.

Sabe-se pouco acerca dos seus elementos decorativos originais, mas é possível identificar que deverá estar relacionado com a capital da região francesa de Lorena, através do nome Metz.

No friso de remate, mantive o debruado com pérolas. Mas na aba, substituí o elemento floral por couves, cebolas, alhos franceses, batatas e outros produtos da horta.



Figura 120. Fragmento de faiança encontrado no terreno.



Figura 121. *Estátua ou Cavalinho* - Prato Rosa, 2016, pormenor.

Prato Anil

O prato anil tem as mesmas características do prato castanho; porém, os elementos decorativos, flores, pequenos fósseis, coentros, etc., são apresentados à escala 1:1. Dá-se uma mudança de escala, tal como tinha acontecido no prato azul, com a intenção de fazer com que a realidade se confunda com a ficção.

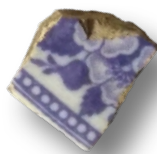


Figura 122. Fragmento de faiança encontrado no terreno.



Figura 123. *Estátua ou Cavalinho* - Prato Rosa, 2016, pormenor.

#9 - Falsas Ruínas



Figura 124. *Falsas Ruínas*, 2016, aguarela sobre papel, 67x101 cm.

Em algumas intervenções arquitetônicas do romantismo inglês e francês eram construídas falsas ruínas, em espaços públicos, ou privados, essencialmente consagrados ao lazer (tais como parques e jardins). Essas ruínas fictícias - os tais *follies* que referi anteriormente - eram inspiradas nos fragmentos (quase sempre em ampliadíssima escala), de elementos arquitetônicos clássicos que se encontravam sobretudo em Roma.

Tais peças, simultaneamente escultóricas e arquitetônicas, para além de refletirem o interesse da época pelas recém-nascidas ciências sociais, assinalavam e enfatizavam os pontos de vista mais pitorescos da paisagem e os locais mais aprazíveis para a sua contemplação. Estabeleciam também relações interessantes do ponto de vista da Geografia, pois eram sinais do interesse por outras culturas e outros lugares.

A adoção desses elementos, que eram característicos das paisagens de outros países, adaptando-os às suas paisagens, tornou-se uma moda e uma atitude que poderíamos chamar *kitsch*.

Essas construções, que apenas tinham uma função decorativa, transformavam o espaço real num cenário e concediam-lhe novos significados.

Com base nessa ideia, também eu produzi, em pintura, vários fragmentos de faiança em tamanho gigantesco.

Esta série, intitulada *Falsas Ruínas*, é composta por seis pinturas a aguarela sobre papel, com 67 x 101cm de dimensão (Figura 124).

São falsos fragmentos provenientes dos falsos pratos da série *Estátua ou Cavalinho*.

Remetem para cada um dos pratos através das cores e dos elementos pintados, realçando pontos de vista ou detalhes desses mesmos pratos.

Uma particularidade destes fragmentos pintados, é que eles contêm, na sua composição matérica, fósseis e outros objetos representados à escala 1:1.

É no diálogo entre a escala destes fósseis e a escala do objeto total que reside uma certa tensão entre o real, lógico e possível, e a ficção, o onírico e impossível.

Esta incongruência de escalas causa uma estranheza inquietante. Algo parece estar errado.

O grés, de que são formados os pratos, cujos fragmentos verdadeiros eu encontrei no terreno, é composto, geralmente, por argilas que não apresentam um branco tão evidente, ou não são tão puras, quanto as de porcelana (que são formadas por uma mistura de argila, quartzo, caulim e feldspato). Nesta ideia de impureza, encontram-se outros

objetos para além dos fósseis que se misturam com a “argamassa”: uma carta de jogar (figuras 125 e 130), uma carica (Figura 125), o pé de um boneco de plástico (Figura 128), ou um pedaço de ioiô, *made in China* (Figura 129).



Figura 125. *Falsa Ruína #1*, 2016, aguarela sobre papel, 67x101 cm. Em baixo: Pormenor.



Figura 126. *Falsa Ruína #2*, 2016, aguarela sobre papel, 67x101 cm. Em baixo: Pormenor.



Figura 127. *Falsa Ruína #3*, 2016, aguarela sobre papel, 67x101 cm. Em baixo: Pormenor.



Figura 128. *Falsa Ruína #4*, 2016, aguarela sobre papel, 67x101 cm. Em baixo: Pormenor.



Figura 129. *Falsa Ruína #5*, 2016, aguarela sobre papel, 67x101 cm. Em baixo: Pormenor.



Figura 130. *Falsa Ruína #6*, 2016, aguarela sobre papel, 67x101 cm. Em baixo: Pormenor.

A figura 130, em particular, remete para um pedaço de parede, revestida de azulejos partidos, encontrada no terreno (Figura 131).

Ao observar este pedaço de parede, não consigo deixar de me lembrar das obras de Adriana Varejão.

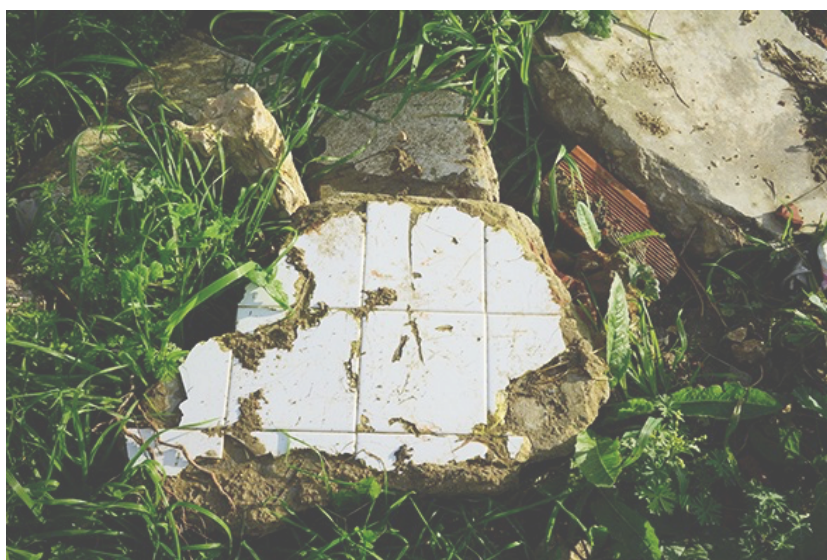


Figura 131. Fragmento de parede encontrado no chão da *Zona V*, fevereiro de 2016 (Fonte: Própria).

#10 - Placas ou Brasões



Figura 132. Série *Placas ou Brasões*, 2016, aguarela sobre papel, dimensões variáveis.

Esta série inspira-se nas gravuras neoclássicas de Piranesi acerca dos fragmentos do “Plano de Mármore”, um gigantesco mapa em mármore da Roma Antiga, do tempo do imperador romano Sétimo Severo (Figura 133).

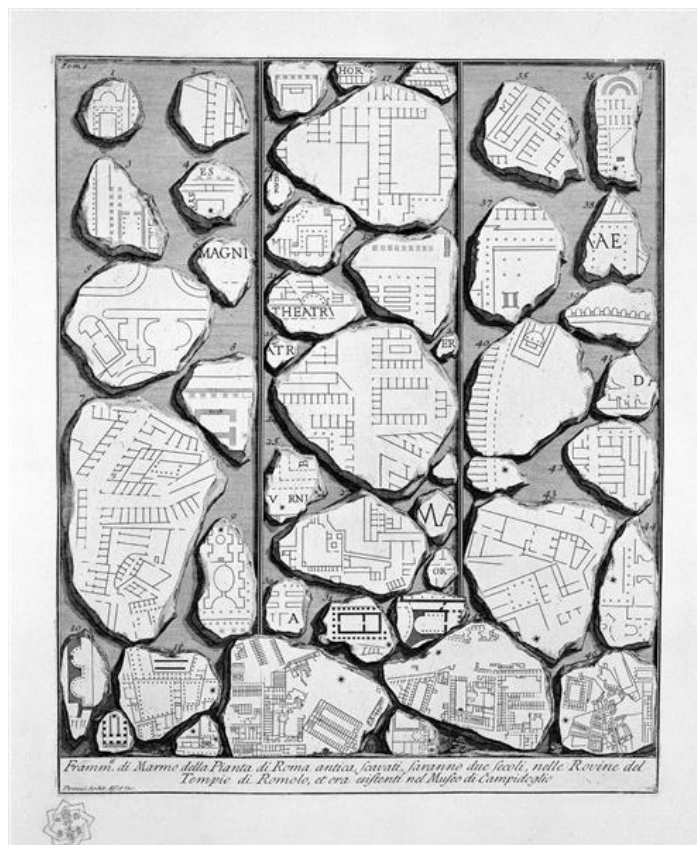


Figura 133. Giovanni Battista Piranesi, *Le antichità Romane*, t. 1, tav. III. *Forma Urbis Romae*, 1756 (The Roman antiquities, 2016)

Esta tentativa de reconstruir a memória de um lugar, ou da sua representação, fez-me pensar no meu trabalho em geral, mas, sobretudo, nos meus próprios fragmentos, recolhidos na *Zona V*, e na minha tentativa de reconstruir este lugar, onde até as placas com o nome da rua se quebram (como mostrei na Figura 113).

Assim, surgem objetos desarrumados, misturados com a lama, com os fósseis, as flores, esqueletos de pássaros, lixo, restos de palavras que constam no fragmento da placa com o nome de rua (que dizia originalmente: “Avenida República da Bulgária”).



Figura 134. *Placas ou Brasões #1*, 2016, aguarela sobre papel, 101x67 cm.

Lembro-me também da placa moçárabe (Figura 9) encontrada em Chelas, que serviu de brasão, e muitas outras ideias invadem ao meu pensamento.

A palavra AVE, remete para os pássaros da série *31.10.13*; a palavra REP lembra-me, não só os répteis encontrados (desde o verídico, como o grande “Crocodilo de Chelas”, até às fictícias cobras que pintei na série *06.12.14*); mas também é uma alusão ao *Rap* de Sam The Kid.

Forma-se assim uma argamassa de memórias, objetos, ideias, de vestígios estratificados, fossilizados, que ficam em relevo nestas placas.

Sugeridas pelo formato das placas toponímicas, as formas destas minhas placas ou brasões são indicações ficcionais de lugares ou de identidades. São indicações de um lugar difícil de definir por palavras, de um espaço supostamente vazio, mas repleto de acontecimentos a registar. São como brasões das nobres famílias de Chelas, colocados à entrada das antigas barracas.



Figura 135. *Placas ou Brasões #2*, 2016, aguarela sobre papel, 32x41 cm.



Figura 136. *Placas ou Brasões #3*, 2016, aguarela sobre papel, 32x41 cm.



Figura 137. *Placas ou Brasões #4*, 2016, aguarela sobre papel, 32x41 cm.



Figura 138. *Placas ou Brasões #5*, 2016, aguarela sobre papel, 41x32 cm.



Figura 139. *Placas ou Brasões #6*, 2016, aguarela sobre papel, 32x41 cm.

#11 -Vista da Janela



Figura 140. *Vista da Janela*, 2016, impressão fotográfica sobre papel de algodão com intervenção pictórica, utilizando aguarela. 100x300 cm.

Com este título, *Vista da Janela*, pretendo colocar uma dúvida. Quem é que é vista da janela? Eu ou a paisagem? Provavelmente serei eu. Porque são as minhas imagens, as minhas memórias e as coisas às quais dou importância que ficaram registadas neste trabalho.

Vista da Janela surge como uma síntese que agrega todo o meu percurso de observação, registo e reflexão sobre este espaço e sobre as ações que nele ocorreram.

Esta imagem, que foi captada em 2011, serve agora de palco para os elementos que coloco simultaneamente em cena, através da pintura, mas que ocorreram em momentos diferentes.

Na imensidão desta “vista”, pintei elementos representativos de trabalhos anteriores, estrategicamente colocados em diferentes pontos deste campo de ação.

A figura que surge no centro de toda a cena, sou eu.



Figura 141. *Vista da Janela*, 2016, pormenor.

Apareço, pintada, a fotografar dentro da fotografia. Como se estivesse a fotografar a própria fotografia.

Tal como refere Miwon Kwon (2002), em relação às novas abordagens *site-specific*, a minha intervenção é, toda ela, virtual. Eu pretendo que a minha presença e a minha passagem pelo terreno sejam muito discretas, quase imperceptíveis.

Intervir neste espaço, intervir sobre a fotografia através de uma simulação, colocando as pessoas e os objetos nos sítios onde foram vistos, é recordar a sua presença, é dar significado ao terreno, é torná-lo *lugar*.

Na distância colossal entre os objetos imagino um enredo silencioso, ligado por percursos implícitos. Uma ligação quase vetorial entre os vários atores.

Desfragmentar este espaço, ligando-o ao bairro de Chelas e à freguesia de Marvila, é perceber como é que ele se relaciona com o exterior e vice-versa. Ele é uma horta, um santuário, um campo de treinos ou um posto de vigia (porque também a partir dele se observa o que está à volta).

Quanto mais observo, mais “portas” se abrem da minha janela, o que outrora era vazio vai-se tornando um lugar habitado, por atores ficcionados e outros reais, num enredo cada vez mais intrincado, numa teia de significados (Figura 142).



Figura 142. *Vista da Janela*, 2016, posicionamento das intervenções e relações entre elas.

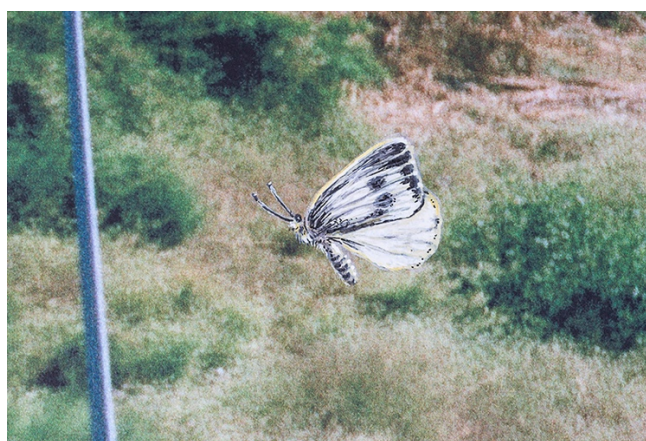


Figura 143. *Vista da Janela*, 2016, pormenor.



Figura 144. *Vista da Janela*, 2016, pormenor.



Figura 145. *Vista da Janela*, 2016, pormenor.



Figura 146. *Vista da Janela*, 2016, pormenor.



Figura 147. *Vista da Janela*, 2016, pormenor.



Figura 148. *Vista da Janela*, 2016, pormenor.



Figura 149. *Vista da Janela*, 2016, pormenor.



Figura 150. *Vista da Janela*, 2016, pormenor.



Figura 151. *Vista da Janela*, 2016, pormenor.



Figura 152. *Vista da Janela*, 2016, pormenor.



Figura 153. *Vista da Janela*, 2016, pormenor.

Conclusão

Antes de me debruçar sobre as considerações finais e de extrair ilações sobre a globalidade desta investigação teórico-prática, considero oportuno colocar aqui, neste espaço que ainda me resta, um trabalho que, pela sua natureza excêntrica e por ter evoluído de uma forma inesperada (perpassando diversos conceitos que foram focados, é certo, mas alastrando para outros campos de investigação que não estavam inicialmente previstos), não encontrou lugar no guião traçado.

Este projeto de que falo, intitula-se *Feira da Lavra*. Vem na sequência do meu envolvimento com o Grupo Comunitário do Bairro da Flamenga e tem vindo a ganhar expressão na comunidade; desse modo, julgo que ainda não tenho elementos suficientes para compreender que tipo de resultados poderá ter a nível artístico.

Este projeto convoca novas questões no meu trabalho e abre diferentes perspetivas pelo que, a ser incluído como um décimo segundo projeto, a juntar aos outros onze, teria, inevitavelmente que dar lugar a uma pesquisa aturada sobre a arte como intervenção social e sobre os projetos participativos e colaborativos.

Na exigência de caracterizar o território na sua dimensão geográfica, histórica e social, para melhor compreender a existência do terreno em estudo, esta outra vertente de pesquisa (que será, com certeza, desenvolvida no futuro) faria a investigação divergir noutros sentidos, de cariz social e até político. Quis, então, concentrar-me nos aspetos mais restritos e estritamente relacionados com os objetivos do meu programa de trabalhos inicial, mas não poderia deixar de falar neste evento, que acaba por ser o projeto que me liga inteiramente à comunidade, no duplo papel que desempenho, como artista e como moradora.

Assim, a minha Conclusão divide-se em duas partes. Numa primeira parte falarei de *Feira da Lavra*, só então, num segundo momento, tecerei as Considerações Finais.

A *Feira da Lavra* consiste num passeio comunitário pelas hortas urbanas do Parque Hortícola do Vale de Chelas. No momento em que propus a realização deste passeio ao Grupo Comunitário da Flamengo, ele teve aceitação imediata.

Já se realizaram dois passeios: um a 3 de julho de 2015 e outro a 8 de novembro de 2016.



Figura 154. Imagens da primeira edição da *Feira da Lavra*, 2015.

O nome do evento partiu da ideia de “feira” como lugar de lazer, diversão e simultaneamente de exibição. A utilização da palavra “feira” teve em conta essa duplicidade de sentido.

Sendo o Parque Hortícola do Vale de Chelas um local contíguo ao local onde se realiza semanalmente a Feira do Relógio, pretendi que a palavra “feira” remetesse também para a ideia de um acontecimento urbano, efêmero e cíclico.

Pensei na *Feira da Lavra*, antes de mais, como um momento e um lugar de encontro, recuperando a ideia de feira medieval, pois, tal como um circo, a feira de rua instala-se no espaço público e transforma, durante o seu tempo de duração, a função do lugar onde decorre.

Assim acontece no campo de Santa Clara com a Feira da Ladra, todas as terças-feiras e sábados. Aludindo ao cultivo e às atividades agrícolas desenvolvidas no recinto do Parque Hortícola A palavra “lavra” surge, aliás, como um trocadilho, brincando com a palavra “ladra”.

A minha ideia inicial era que os diversos talhões, com os seus diferenciados produtos, funcionassem como uma espécie de *stands* de feira (de arte, ou outra). Não contemplava necessariamente a intenção de organizar um evento que envolvesse trocas comerciais ou diretas.

Tendo em conta estas premissas, idealizei um evento, na forma passeio, com um percurso pelas várias hortas do Parque.

A proposta que fiz ao Grupo Comunitário da Flamenga, que, como disse, a acolheu prontamente, tinha como objetivos gerais: promover a coesão social, a participação ativa da população e o desenvolvimento do sentimento de pertença ao Bairro da Flamenga e ao território de uma forma mais abrangente.

Ao nível dos meus objetivos pessoais e artísticos, o evento pretendia ser também uma estratégia de aproximação à comunidade e um segundo momento de encontro do meu trabalho com a população, depois da exposição “Seguindo a espera de um vazio (II)”, no espaço *LX Jovem* do Bairro do Armador.

Em toda a organização do evento, pude contar com a colaboração e o apoio de Nara Miranda, uma moradora conhecida de todos no bairro, pelo seu ativismo e cidadania.

O desafio lançado à população do Bairro da Flamenga para se juntar ao Grupo Comunitário neste passeio, foi então difundido através de cartazes (Figura 155) afixados

em locais estratégicos, com a colaboração de moradores e entidades locais.

Foram colocados cartazes nas instalações da “Porta Amiga”, da AMI, no Centro Social Comunitário da Flamenga, da Santa Casa da Misericórdia (instituição que possui um leque variado de utentes de diferentes grupos etários), em alguns prédios e no portão da escola primária local.

Feira da Lavra

Venha conhecer os produtos que cultivam os seus vizinhos.
Participe num passeio pelas hortas Vale de Chelas.

Inscriva-se até 26 Junho, no Centro Social Comunitário da Flamenga (Santa Casa) ou na AMI. (Limite de 30 inscrições)

Participe!

Convidam-se os moradores do Bairro da Flamenga a participar num passeio pelas hortas urbanas do Vale de Chelas.

Desafiaram-se alguns dos horticultores a estarem presentes nesse dia, abertos ao convívio e ao contacto com a população.

Mostrar-se-á às crianças como é a flor de um feijão, de uma ervilha, de uma couve, de um alho... será que elas sabem quando e como nascem os legumes que comem na sopa?

E os mais velhos, ainda se lembram de ver ou de trabalhar nas hortas na sua infância?

Com esta atividade queremos promover o interesse por mais um dos lugares de passeio que o Bairro da Flamenga oferece.

Um parque Hortícola também pode ser lugar para bons passeios ao ar livre e pode potenciar momentos de lazer entre diversas gerações e diferentes etnias e culturas.

Parque Hortícola do Vale de Chelas
3 de Julho de 2015, às 18h

Ponto de Encontro:
Junto aos primeiros talhões no início da Av. Avelino Teixeira da Mota

Flamenga
Grupo Comunitário

Figura 155. Cartaz da primeira edição da *Feira da Lavra*, 2015.

Através de algumas visitas prévias ao Parque Hortícola, fui-me familiarizando com os horticultores, convidando-os a estarem presentes nesse dia, abertos ao convívio e ao contacto com a população. As imagens do cartaz da primeira edição são provenientes de fotografias que fiz nesses primeiros contactos com os horticultores.

A linguagem utilizada no cartaz visava cativar as famílias e os membros da comunidade para um passeio no qual se mostraria, por exemplo: a flor de um feijão, de uma ervilha, de uma couve, ou de um alho.

O convívio inter-geracional foi outro dos objetivos desta iniciativa, pelo que no cartaz se reforçou essa ideia através de frases tais como: “Será que elas [as crianças]

sabem quando e como nascem os legumes que comem na sopa? (...) E os mais velhos, ainda se lembram de ver ou de trabalhar nas hortas na sua infância?”

Como referi anteriormente, a ideia de haver trocas comerciais ou diretas não tinham sido contemplada. Porém, um aspeto sempre curioso é a generosidade dos horticultores. Todos eles partilharam com os caminhantes do passeio, qualquer coisa proveniente das suas hortas: frutos, ervas aromáticas, tomates, hortaliça. Essa generosidade, que eu já tinha verificado nos passeios preliminares que realizei antes do evento, fez com que também eu quisesse retribuir algo. Assim, criei um biscoito em forma de fóssil ao qual chamei “Areia do Vale de Chelas”. Esses biscoitos são feitos com a receita tradicional das areias (300g de farinha, 200g de manteiga e 100g de açúcar); porém, nas minhas areias, destaca-se o facto de serem feitas com açúcar de cana (em homenagem às plantações de cana de açúcar dos cabo-verdianos do Vale de Chelas).



Figura 156. Fotografia das *Areias do Vale de Chelas*. Entrega a horticultor, fotografada por Nara Miranda, na edição de 8 de novembro de 2016. (Fonte: própria)

A intenção foi despertar os participantes para a noção de uma paisagem comestível; ou mais especificamente, chamar a atenção para a capacidade que os seus vizinhos horticultores possuem de construir jardins comestíveis. Mais do que isso, esses horticultores contribuem para a transformação visual da paisagem que pode ser observada das suas janelas e potenciam a existência da ruralidade em meio urbano.

Esta atividade pretendia igualmente fomentar o interesse por este parque como mais um dos lugares de passeio do Bairro da Flamenga e de Chelas, em geral. Um parque hortícola, com estas características, também pode ser lugar para bons passeios ao ar livre, conduzir a novas descobertas e potenciar momentos de lazer entre diversas gerações e diferentes etnias e culturas.

A diversidade de origens dos hortelões é imensa, embora todos eles morem nas proximidades do Parque e da Freguesia de Marvila. Existem hortelões que nasceram e cresceram nos bairros; outros que foram morar para Marvila já em idade adulta (vindos de outros pontos do país, sobretudo da região Norte); outros ainda que vieram das ex-colónias, cabo-verdianos, guineenses e moçambicanos, mas também indianos (vindos não diretamente da Índia, mas de Moçambique, no final dos anos 70).

Essa diversidade concede às hortas grande variedade de produtos e de métodos e técnicas de cultivo.

Em termos visuais, essa variedade traduz-se em diferentes cores e diferentes estruturas na construção do espaço das hortas. As sementes, os produtos e o *saber-fazer* são partilhados salutarmente pelos hortelões, formando entre si, desde logo, uma comunidade muito interessante de ser estudada.

Considerações Finais

Alguns artistas, entre os quais me incluo, intuem factos que emergem da realidade e servem-se de meios alternativos ao discurso das ciências sociais ou à metodologia das ciências naturais para os conhecer e interpretar. A pintura, o desenho ou a fotografia refletem, muitas vezes, sobre a realidade e, através das suas distintas linguagens, das suas ferramentas, produzem a sua própria interpretação.

Talvez por essa mesma razão, com muita frequência, há artistas que recorrem a pensadores de outras áreas, que veem o mundo com outros olhos e se esforçam por conhecê-lo e traduzi-lo.

Traduzir não é o mesmo que interpretar. A interpretação não é textual, nela existe uma margem de autoria.

Por isso, os artistas transmitem formas de ver a realidade, não produzem, de um modo geral, um relatório textual ou exato dos seus dados.

As imagens e formas produzidas pela arte não têm que estar corretas, isto é, não têm que estar objetivamente em conformidade com a realidade. O erro, a ficção, ou o ilusionismo, são permitidos.

Naquilo que se refere à avaliação do papel deste terreno na estruturação da identidade individual e coletiva da população local, a minha resposta não resulta de entrevistas ou recolha de dados estatísticos. A análise e avaliação são feitas através de uma experiência pessoal e a resposta é dada por intermédio daquilo que eu capto, em primeiro lugar, com os sentidos (como diz Yi-Fu Tuan) e daquilo que, num segundo momento, eu represento através da pintura, da fotografia ou de outros meios, como o vídeo.

Assim, pude observar que a identidade individual ou coletiva não é algo cristalizado. A identidade é dinâmica, é um sistema aberto e complexo, onde existem múltiplos fatores que se interrelacionam e que estão em permanente evolução.

Com este trabalho pretendi recolher elementos que permitissem compreender que este terreno possui significado para algumas pessoas. Há quem o utilize para recreio e lazer; para trabalho ou como simples objeto de contemplação. Há também quem o utilize por uma questão de subsistência, tirando partido dele, chegando, até, a alimentar-se com os produtos nele cultivados.

A *Zona V* é, literal e metaforicamente, um campo aberto de possibilidades.

Ela tem características físicas próprias, é áspera no Verão, como o *reco-reco* do ciciar de uma cigarra, ou as hastes secas do funcho. E é tenra no Inverno, como uma folha de couve. É mesclada de tons no Outono e salpicada de cores na Primavera.

É “V” de verde e de uma variedade de outras cores: azul, rosa, castanho, preto ou anil... como os fragmentos de pratos do “cavalinho” encontrados nas suas terras.

A *Zona V* é um lugar que eu imagino a partir dos testemunhos do passado, com base no que é no presente e poderá vir a ser no futuro.

Os vestígios que vieram de outros lados de Marvila, das quintas, dos conventos, das ruínas, não têm nenhuma importância para os arqueólogos, mas são valiosos para mim. Assim como os vulgares fósseis, as simples flores, ou os objetos do quotidiano, são para mim preciosidades. Daí que, na elaboração dos quatro livros de artista, intitulados *Cadernos de Campo*, os tenha representado meticulosamente, como fazem os cientistas. Mas, isolando-os de qualquer explicação, qualquer palavra que os identifique, estou, nesse silêncio, a abrir hipóteses de novas leituras.

Uma das leituras que é possível fazer, é que estes testemunhos recolhidos na *Zona V* permitem reconhecer o passado e o presente de Chelas e da freguesia de Marvila.

Também é possível contemplar a paisagem a partir da *Zona V* e verificar que essa paisagem é cheia de contrastes e cheia de História. Aliás, o primeiro capítulo, *Vago*, estabelece um percurso por essa História, através dos vários lugares da freguesia.

Existem outros elementos importantes, como os topónimos (muitos desaparecidos, outros recuperados), que provêm de conteúdos da paisagem, ou, pelo menos, dos elementos nela encontrados. Os próprios elementos que servem para caracterizar a paisagem fixam-se nos lugares como referências e meios de identificação; veja-se o caso dos nomes de algumas quintas (Quinta das Areias, Quinta das Conchinhas, Alto das Conchas, Quinta das Amendoeiras, Quinta dos Cravos, Quinta do Vale Fundão, Quinta da Bela Vista – decerto pela sua localização privilegiada que permite, ainda hoje, do parque urbano, apreciar a paisagem)

Há também indícios fortes de que o nome “Chelas”, derive dos fósseis de conchas encontrados nas suas terras, ou que esteja ligado à sua localização portuária, na entrada do braço de rio que a banhava.

O atraso na concretização do Plano de Urbanização de Chelas como um todo, que prometia converter todo este território, deixou marcas profundas na população. Essas marcas ainda se sentem hoje em dia, embora uma boa parte do caminho já tenha sido feito.

Da pesquisa acerca dos diferentes comportamentos ao longo dos tempos, dos acontecimentos sociais (festas e tradições), da ação das instituições (associações culturais, coletividades, Junta de Freguesia, espaços municipais, igreja, galerias, companhias de teatro e de dança, etc.) e de alguns dos processos (obras de artistas que possuem o território de Chelas como conteúdo da sua obra), podemos concluir que o que existe de comum entre os indivíduos de Marvila, e mais especificamente nos indivíduos de Chelas, é o território físico em si, aquilo que podem observar a cada momento e as ruínas que nele ficaram do passado.

A maneira como os indivíduos sentem, utilizam e interpretam o espaço comumente habitado, poderá ser diversa. E a dimensão simbólica que este pode adquirir será também, certamente, diferente de indivíduo para indivíduo, mas há uma base comum.

As tradições que a História e a memória registaram, exprimiram-se numa ampla multiplicidade de manifestações culturais (algumas já esquecidas). As festas populares, a criação de associações e grupos recreativos (seja nas fábricas, através das relações de trabalho e camaradagem, ou nos bairros, por meio das relações de vizinhança), são exemplo disso.

Nas suas diferentes formas de expressão, essas manifestações remetem-nos inúmeras vezes para o próprio território e para a sua paisagem.

As produções poéticas dos autores Sam The Kid e Marquesa de Alorna, mereceram atenção e destaque, por serem duas observações do mesmo espaço, embora em tempos muito diferentes, através de uma janela.

Tanto nas letras das marchas populares, como na poesia de Marquesa de Alorna, ou nas rimas de Sam The Kid, há um recurso a elementos que compõem a paisagem, como se, para a compreensão da mensagem que desejam expressar e dos temas que exploram, fosse imprescindível falar do entorno.

Relacionando as tradições religiosas, profanas, populares, com a produção cultural de certa forma considerada mais erudita que emerge, ou emergiu, deste território,

verificamos que essa produção cultural se baseia muitas vezes em conteúdos que são fornecidos por esse entorno.

Talvez isso encontre explicação no facto de a paisagem (com os seus elementos físicos: os campos, as fábricas, as avenidas, os túneis, os “lotes com mau aspeto” como diz Sam The Kid, etc.) ser simultaneamente um agente que contribui para a construção da identidade e ser algo que é transformado pelos indivíduos que o próprio entorno influencia (podemos observá-lo nas hortas espontâneas, ou nos “viadutos grafitados” que, pela ação humana, adquirem outros significados, para além da transformação física que essa ação neles opera).

Desta forma, a identidade pode surgir como resposta ao entorno e o entorno pode transformar-se em função da identidade de forma dialógica e recíproca.

A *Zona V* é uma espécie de ruína, porque é um dos fragmentos que resta de um passado rural. Os membros da comunidade que têm as suas raízes no campo, olham para este terreno na cidade e identificam-se, reveem-se nele.

Eu mesma, habitante curiosa e inicialmente incauta, fui entranhando uma sucessão de histórias, pequenos eventos, que me convidaram a maior reflexão por meios pictóricos. Fui vivendo essa experiência, como já disse, num tempo que bordou o estudo mais teórico da parcela de terreno e sua envolvência.

E assim foram acontecendo recolhas de objetos, fragmentos, vestígios diversos. Fotografei sucessivamente a paisagem e o local, os seus intervenientes, os eventos. Desenhei e pintei, em registos aturados, na tipologia do desenho científico. E permiti-me divagar, entre irrupções de algum pragmatismo irónico e, por vezes, até *kitsch*, ficcionando cenas oníricas ou simplesmente imaginárias, deixando fluir a hipótese de uma identificação poética.

A paisagem deste território, como acontece em todos os territórios, tem sido modelada pelas diferentes situações históricas, sociais e económicas. Estes terrenos vagos, estas áreas expectantes, vão sendo modeladas a cada dia, porque há pessoas que continuam a “lapidar” as suas formas, mantendo vivas algumas das suas raízes rurais. Desse modo, vão modelando o lugar à sua própria imagem e semelhança.

Eu também me identifico com este lugar que observo todos os dias; sinto que ele me pertence e que eu lhe pertença (talvez seja isto, o *sentimento de pertença*). E nele me

revejo, a mim e aos meus vizinhos. Cada um de nós tira partido deste espaço, experienciando das mais diversas maneiras, usufruindo do que de melhor ele tem para oferecer.

Este terreno ainda vago (no sentido de ainda se encontrar disponível para a construção), mas inteiramente cheio, por uma teia de significados, já encontrou um lugar de afeto no meu coração e no coração daqueles que comigo o vivenciam.

Aquilo que ainda está por modelar, ou por resolver em termos urbanísticos (refiro-me a estas áreas expectantes, tais como a *Zona V*), tem atuado como elemento contrastante dentro do ambiente urbano, potenciando derivações, sonhos, formas diferentes de utilizar a cidade.

Julgo que este lugar é, de facto, gerador de identidade individual e coletiva, porque está intimamente relacionado com as histórias e as motivações pessoais dos indivíduos que o utilizam, promovendo ligações inesperadas entre os mesmos.

A arte, como meio de compreender e interpretar o mundo, pode oferecer contributos novos, diferentes formas de revelar o potencial destes terrenos, promovendo novas “vistas” e apontando novos caminhos.

Ao dar a conhecer os conteúdos plásticos e teóricos que reuni nesta investigação, tanto à comunidade que habita em Marvila, como aos que a veem de fora, desejo contribuir para a valorização deste território, criando assim, um arquivo de memória das transformações da cidade de Lisboa na minha contemporaneidade.

Com este trabalho, pretendi que as minhas ações e intervenções fossem úteis enquanto resposta às minhas inquietações e questões pessoais e artísticas. Mas é, sobretudo, minha intenção que elas sejam, de facto, uma mais valia para o desenvolvimento do sentimento de pertença, para a coesão da população de Chelas e de Marvila, em geral, e para a valorização do lugar onde vivo, no sentido de fazer com que esta paisagem e estes espaços em aberto, que nela existem, não sejam vistos apenas como intervalos de tempo e de espaço, mas sejam olhados com outros olhos: com olhos de ver, de saber, de fazer e de sentir.

Bibliografia

- AA.VV. (1984). *Lire le paysage, lire les paysages: Acte du Colloque des 24 et 25 novembre 1983*. Saint-Étienne: CIEREC / Université de Saint-Étienne.
- AA.VV. (2008). *Monjas Dominicanas. Presença, Arte e Património em Lisboa*. Lisboa: Alêtheia Editores.
- Abreu, R. (2016). Sam the Kid, o pequeno gigante, 10 anos depois. In *Rimas e Batidas* [em linha] 22.06.2016. Disponível em: <http://www.rimasebatidas.pt/sam-the-kid-o-pequeno-gigante-10-anos-depois/> [Consult. 10 ago. 2016].
- Acss.min-saude.pt. (2016). *Hospital de Lisboa Oriental*. [em linha]. Disponível em: <http://www.acss.min-saude.pt/ÁreaseUnidades/ParceriasSaúde/Apresentação/HospitaldeLisboaOriental/tabid/515/language/pt-PT/Default.aspx> [Consult. 22 ago. 2016].
- Afaconsult.com. (2016). *Hospital de Lisboa Oriental | afaconsult – Projetos de Engenharia*. [em linha]. Disponível em: <http://www.afaconsult.com/portfolio/313311/92/hospital-de-lisboa-oriental> [Consult. 22 ago. 2016].
- Alcipe (1844). *Obras Poéticas de D. Leonor D' Almeida Portugal Lorena e Lencastre, Marquesa D' Alorna, Condessa D' Assumar e D'Oeynhausen, conhecida entre os poetas portugueses pelo nome de Alcipe*. Lisboa: Imprensa Nacional. Disponível em <http://purl.pt/172/4/>
- Alexandre, J. (2016). Hospital Oriental de Lisboa: PPP para construir, mas não para gerir. In *TSF* [em linha] 22.06.2016. Disponível em: <http://www.tsf.pt/sociedade/saude/interior/hospital-oriental-de-lisboa-ppp-para-gerir-mas-nao-para-construir-5242419.html>
- Almarcegui, L. (2007). A Cerca del Interés de los Descampados. [em linha] In *Territórios de Transição* #3. *Museutemporario.blogspot.pt*. Disponível em: <http://museutemporario.blogspot.pt/2007/09/territorios-de-transicao-3terrenos.html> [Consult. 1 Dez. 2016].
- Almeida, F. (1882). *A Cidade do Vício*. Porto: Ernesto Chardron.
- Almeida, J. (2016). Andar* para trás como o comboio de Chelas. [em linha] In *Dicionário Aberto de Calões e Expressões Idiomáticas*. Universidade do Minho. Disponível em: <http://natura.di.uminho.pt/~jj/pln/calao/dicionario.pdf> [Consult. 20 maio 2016].
- Almeida, M. (2011). A epidemia de cólera de 1853-1856 na imprensa portuguesa. In *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Vol. 18 (Nº 4), out./dez., Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, pp. 1057-1071.
- Alorna, M. (1941). *Poesias*. Seleção, prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade, Lisboa: Liv. Sá da Costa.
- Alpalhão, M. (2008). *O amor nos livros de cavalarias – O Palmeirim de Inglaterra de Francisco de Moraes: edição e estudo*. Dissertação de Doutoramento em Línguas e Literaturas Românicas especialidade de Literaturas Românicas Comparadas. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

- Alves, A. (2013). *Dicionário de Arabismos da Língua Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Alves, T. (2001). Paisagem – Em Busca do Lugar Perdido. In *Finisterra*, XXXVI, 72, pp. 67-74.
- Anastácio, V. (2014). Pensar os Livros da Marquesa de Alorna (1750-1839). In Abreu, M e Deaecto, M. (org.) (2014) *A Circulação Transatlântica dos Impressos*. Campinas, SP: UNICAMP/IEL Setor de Publicações, pp. 247-256.
- Anastácio, V. (org.) (2008). *Sonetos / Marquesa de Alorna*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Andrade, A. (2006). O Desaparecimento espacial das judiarias nos núcleos urbanos portugueses de finais da Idade Média: o caso de Lisboa. In *Estudos de Homenagem ao Prof. Doutor José Marques*. Vol. 1. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 142-163.
- Andrade, M. F. (1996). *O mosteiro de Chelas: Uma comunidade feminina na baixa Idade Média: património e gestão*. Cascais: Patrimonia.
- Appadurai, A. (2004). *Dimensões Culturais da Globalização - A modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema.
- Araújo, N. (1993). *Peregrinações em Lisboa*, Vol. III, Livro 15, Lisboa: Vega.
- Armstrong, R. (1825). *A Gaelic Dictionary in Two Parts. To which is Prefixed a New Gaelic Grammar*. London: James Duncan.
- Arthermitage.org. (2016). *Ruins on the Terrace in Marly Park - Hubert Robert* [Pintura] - *StateHermitage Museum Unofficial*. [em linha] Disponível em: <http://www.arthermitage.org/Hubert-Robert/Ruins-on-the-Terrace-in-Marly-Park.big.html> [Consult. 3 dez. 2016].
- Augé, M. (2007). *Não-lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: 90 graus Editora.
- Avocat, C. (1984). Essai de Mise au Point d'une Méthode d'Étude des Paysages. In AAVV, (1984). *Lire le paysage, lire les paysages: Acte du Colloque des 24 et 25 novembre 1983*. 1ª ed. Saint-Étienne: CIEREC / Université de Saint-Étienne, pp. 11-23.
- Azevedo, C. (2013). Placa ornamental. [Fotografia] In *Arquitecturas. Testemunhos Islâmicos em Portugal* [Desdobrável de exposição]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Aga Khan Trust for Culture. Disponível em: <http://newgulbenkian.mrnet.pt/mediaRep/gulbenkian/files/museu/exposicoes/arquiteturas.pdf>.
- Barbosa, I. V. (1864a). A Porta da Igreja do Mosteiro de Chellas. In *Archivo Pittoresco*, Ano VII, Lisboa: Castro e Irmão, ed. com., p. 212.
- Barbosa, I. V. (1864b). Fragmento de um roteiro de Lisboa (inédito). Arrabaldes de Lisboa. In *Archivo Pittoresco*, Ano VII, Lisboa: Castro e Irmão, ed. com., pp. 201-203 / 212-214 / 374-376 / 379-382.

- Barosa, J. (1996). Os Burnay no vidro, ou um monopólio que não chegou a existir. In *Análise Social*, XXXI (136-137), pp. 487-525.
- Barros, J. (1791). *Chronica do Emperador Clarimundo, donde os Reis de Portugal descendem, tirada da linguagem ungua em a nossa portugueza, dirigida ao esclarecido príncipe D. João, filho do mui poderoso Rei D. Manoel, primeiro deste nome*. Tomo III, Lisboa: Oficina de João António da Silva.
- Benoist, M. (1849). Dictionnaire de Géographie Sacrée et Ecclésiastique. In L'abbé Migne, M. (ed.). *Encyclopédie Théologique*. Série de Dictionnaires sur Toutes les Parties de La Science Religieuse. Volume 29, Tome second. Paris: M. L'abbé Migne.
- Berque, A. (1994). *Cinq Propositions pour une Théorie du Paysage*. Paris: Champ Vallon.
- Berque, A. (2004). Milieu et identité humaine / Milieu and human identity. (Originalmente publicado in *Annales de Géographie*, Année 2004, Volume 113, Numéro 638, pp. 385-399). [em linha]. *Persee.fr*. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_2004_num_113_638_21630 [Consult. 13 nov. 2016].
- Blueandwhite.com. (2016). *Lovers of Blue and White*. [em linha] Disponível em: <https://www.blueandwhite.com/museum.asp?m=Brownfield&p=Grecian+Statue> [Consult. 2 out. 2016].
- Bocage, B. (1853). *Poesias de Manuel Maria Barbosa du Bocage. Colligidas em Nova e Completa Edição Dispostas e Annotadas*. Tomo V. Lisboa: A. F. J. Lopes.
- Bolama, M. (1916). *Marqueza d'Alorna. Algumas noticias authenticas para a historia da muito illustre e eminente escriptora, que os poetas seus contemporaneos denominaram Alcipe*. Lisboa: Imprensa de Manuel Lucas Torres.
- Brito, V., Camarinhas, C. (2007). Elementos para o estudo do Plano Diretor de Urbanização de Lisboa (1938). In Viegas, I. (dir.) (2007). *Cadernos do Arquivo Municipal de Lisboa*. 1ª Série, N.º 9, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, pp. 164-190.
- Cacegas, F. L. e Sousa, F. L. (1767). *História de S. Domingos Particular do Reino e Conquistas de Portugal, Primeira Parte*. Lisboa: António Rodrigues Galhardo.
- Caeiro, M. (org.) (2001). *Lisboa Capital do Nada, Marvila 2001: criar, debater, intervir no espaço público*. Lisboa: Extra]muros[.
- Caldeira, C. J. (1862). Fábrica de Fiação em Xabregas. In *Archivo Pittoresco*, Ano V, N.º 6. Lisboa: Castro e Irmão, ed. com., p. 44-45.
- Camillaberner.dk. (2016). *Camilla Berner*. [em linha] Disponível em: <http://www.camillaberner.dk/Forside> [Consult. 2 dez. 2016].
- Carmona, M. (1960). O Antigo Hospital de todos os Santos e as Actuais Escavações na Praça da Figueira. In *Olisipo: Boletim Trimestral do Grupo "Amigos de Lisboa"*. Ano XXIII (N.º 92), Lisboa, pp. 135-137.
- Carvalho Rodrigues, F. (2007). O Círio. [em linha]. In *Atlântico Azul*, 26 de Abril de 2007. Disponível em: <http://atlanticoazul.blogspot.pt/2007/04/o-crio-por-f-carvalho-rodrigues.html> [Consult. 20 jul. 2016]

- Castro, A. M. S. (1864). O Mosteiro de Chelas. In *Archivo Pittoresco*, Ano VII, Lisboa: Castro e Irmão, ed. com., pp. 408-409.
- CatholicSaints.Info. (2013). *Book of Saints – Felix, Fortunatus and Achilleus*. [em linha]. Disponível em: <http://catholicsaints.info/book-of-saints-felix-fortunatus-and-achilleus/> [Consult. 28 set. 2016].
- Cauquelin, A. (2002). *Le site et le paysage*. Paris: PUF.
- Cauquelin, A. (2007). *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes.
- Centro Hospitalar de Lisboa Central, EPE. (s. d.). *Documentação legislativa sobre Hospital Oriental de Lisboa. Serviço Nacional de Saúde*. [em linha]. Disponível em: <http://www.chlc.min-saude.pt/content.aspx?menuid=360&eid=2490&url=%2fsearch.aspx%3fsearch%3dtodos%2bos%2bsantos%26page%3d3> [Consult. 20 de ago. 2016].
- Certeau, M., Pescador, A., Giard, L. and Mayol, P. (1999). *La Invención de lo Cotidiano 2 – Habitar, Cocinar*. 1ª ed. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia. Instituto Tecnológico e de Estudios Superiores de Occidente.
- Clark, K. (1969). *Landscape Into Art*. Lisboa: Ulisseia (1ª ed. 1949).
- Claval, P. (1987). *A Geografia do Homem*. Coimbra: Almedina, (ed. Francesa de 1974).
- CML-DPRU, (2011). Plano de Pormenor do Parque Hospitalar Oriental - Termos de Referência. [em linha] In *Sítio da Câmara Municipal de Lisboa*. Disponível em: <http://www.cm-lisboa.pt/viver/urbanismo/planeamento-urbano/planos-com-termos-de-referencia-aprovados/plano-de-pormenor-do-parque-hospitalar-oriental> [Consult. 22 ago. 2016].
- CML-Museu Lisboa. (2016). *Painel de azulejos Hospital de Todos-os-Santos*. [em linha] Disponível em: http://www.museudelisboa.pt/pecas/detalhe/news/hospital-real-de-todos-os-santos/?no_cache=1&tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=e20ef49c07cb9611de8a5877864c3e26 [Consult. 19 ago. 2016].
- Coentro, et al. (2012). As Cores na Azulejaria Portuguesa no Século XVII. In *Um Gosto Português. O uso do azulejo no século XVII*. (2012). Lisboa: Museu Nacional do Azulejo/Athena, pp. 375-383.
- Conselho de Saúde Pública do Reino (1858). *Relatorio da Epidemia de Cholera-morbus em Portugal: nos anos de 1855 e 1856. Parte I*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Consiglieri, C. et al. (1993). *Pelas Freguesias de Lisboa: São João, Beato, Marvila, Santa Maria dos Olivais*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, Pelouro da Educação.
- Consiglieri, C. e Abel, M. (2003). *O Formoso Sítio de Marvila*. Lisboa: Junta de Freguesia de Marvila.
- Cordeiro, R. (2012). *Filantropia: as cozinhas económicas de Lisboa (1893-1911)*. Tese de Mestrado em História Moderna e Contemporânea - Especialidade em Política, Cultura e Cidadania. Lisboa: ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa.

- Coromines, J. (1980). *Diccionario critico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Ed. Gredos.
- Corrêa, R. e Rosendahl, Z. (Org.). (1998). *Paisagem, Tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Cortesão, A. (2001). *A Arquitectura da Pólvora em Portugal no século XVIII: As Reais Fábricas da Pólvora de Alcântara e Barcarena, os Armazéns da Lapa da Moura e a Real Nitreira de Braço de Prata*. Tese de Mestrado. Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa.
- Cosgrove, D. (1984). *Social Formation and Symbolic Landscape*. Londres: Croom Helm.
- Costa Lusitano, L. (1761). *As Eclogas e Georgicas de Vergilio primeira parte das suas obras: traduzidas de latim em verso solto portuguez*. Lisboa: Miguel Menescal da Costa.
- Costa, P. (2006). Women and the popularization of botany in early nineteenth-century Portugal: the Marquise of Alorna's Botanical recreations. In Papanelopoulou, F.; Nieto-Galan, A. e Perdiguero, E. (Eds.) (2009) *Popularizing Science and Technology in the European Periphery, 1800-2000*. Farnham/Burlington: Ashgate, pp. 43-64.
- Costa, J. P. (2006). A propósito das dificuldades da General Motors. In *Público* [em linha] 13.07.2006. Disponível em: <http://www.publico.pt/espaco-publico/jornal/a-proposito-das-dificuldades-da-general-motors-88613> [Consult. a 12 Abr. 2016].
- Cotter, H. (2016). *An Artist Redefines Power. With Sanitation Equipment*. [em linha] Nytimes.com. Disponível em: http://www.nytimes.com/2016/09/16/arts/design/an-artist-redefines-power-with-sanitation-equipment.html?_r=0 [Consult. 2 dez. 2016].
- Couto Ferreira, J. (1998). Um século de moagem em Portugal de 1821 a 1920: Das Fábricas às companhias e aos grupos de Portugal colónias e da Sociedade Industrial Aliança. In *A Indústria Portuense em perspectiva histórica: Actas do Colóquio*. [em linha] Lisboa: CLC-FLUP, pp. 271-283. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5294.pdf> [Consult. a 23 Fev. 2016].
- Couto, D. (1782). Década sétima. Parte I. In *Da Asia dos feitos que os portugueses fizeram no descobrimento dos mares e conquistas das terras do Oriente*. Livro V, Lisboa: Régia Officina Typografica.
- Crato, N. (s. d.). O Fogo-de-Santelmo na Literatura de Viagens. [em linha] In *Ciência em Portugal. Personagens e Episódios*. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/ciencia/e39.html> [Consult. 11 jul. 2016]
- Cunha, R. (1642). *Historia ecclesiastica da igreja de Lisboa. Vida, e acçoens de seus prelados, e varoẽs eminentes em santidade, que nella florecerão*. Vol. 1. Lisboa: Manoel de Silva.
- D. M. F., (1845). Conhecimentos Úteis. Voto a Favor da Illuminação de Gaz (Carta). In *Revista Universal Lisbonense. Jornal dos Interesses Phisicos, Moraes e Litterários*. Tomo IV, Ano 1844-1845, Lisboa: Imprensa da Gazeta dos Tribunais, pp. 415-416.
- Dauzat, A. (1960). *La Toponymie Française*. Paris: Payot.
- Delgado, R. (1969). *A Antiga Freguesia dos Olivais*. Lisboa: Imprensa Municipal de Lisboa.

- Devy-Vareta, N. (1986). Do declínio das matas medievais à política florestal do Renascimento (séc. XV e XVI). In *Revista da Faculdade de Letras – Geografia*, I Série, Vol. I, Porto, pp. 5-37.
- Digitarq.arquivos.pt. (2016). *Caderno de receitas do convento das Salésias* - Arquivo Nacional da Torre do Tombo - *DigitArq.* [em linha]. Disponível em: <http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4617315> [Consult. 27 ago. 2016].
- Domingues, A. (2001). A paisagem revisitada. In *Finisterra*, XXXVI, 72, p. 55-66.
- Duarte, E. (2007). Francisco de Holanda e a “Fábrica” de Lisboa. In *Arte Teoria*, N°10. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, pp. 41-66.
- Dupuis, C. (1822). *Origine de Tous les Cultes, ou Religion Universelle*. Tome 7 Paris: La Librairie Historique d’Émile Babeuf.
- Dutra, F. (1991). The Practice of Medicine in Early Modern Portugal. In Katz, I. (ed.) (1991). *Libraries, History, Diplomacy, and the Performing Arts: Essays in Honor of Carleton Sprague Smith*. Nova Iorque: Pendragon Press/New York Public Library, pp. 135-169.
- Espinha da Silveira, L. (1980). A venda dos bens nacionais (1834-43): uma primeira abordagem. In *Análise Social*, XVI (61-62) (1°-2°), pp. 87-110.
- Esteves, H. (2008). *As Tribos Calaicas. Proto-História da Galiza à Luz Dos Dados Linguísticos*. S. l.: Edições da Galiza.
- Feo, A. (1615). *Trattados das Festas e Vidas dos Santos. Segunda Parte*. Lisboa: Jorge Rodriguez. Disponível em: <http://books.google.pt/books?id=0L1TaaKiRk0C&pg=RA2-PA139&lpg=RA2-PA139&dq=tratado+das+festas+e+vidas+dos+santos&source=bl&ots=0m9IUjikUU&sig=fXSPCeg-X8t1uK3NrurA9FYmfNU&hl=pt-PT&sa=X&ei=7NgZVLeqJdfWaoDZgfgJ&ved=0CCEQ6AEwAA#v=onepage&q=tratado%20das%20festas%20e%20vidas%20dos%20santos&f=false>.
- Ferreira de Andrade, (1948a). Os Paços de Xabregas. In *Olisipo: boletim do Grupo “Amigos de Lisboa”*, Ano XI (N°41), pp. 26-30.
- Ferreira de Andrade, (1948b). Os Paços de Xabregas [cont.]. In *Olisipo: boletim do Grupo “Amigos de Lisboa”*, Ano XI (N°42), pp. 84-94.
- Ferreira de Andrade, (1948c). Os Paços de Xabregas [cont.]. In *Olisipo: boletim do Grupo “Amigos de Lisboa”*, Ano XI (N°43), pp. 146-152.
- Ferreira de Andrade, (1949). Os Paços de Xabregas [conclusão]. In *Olisipo: boletim do Grupo “Amigos de Lisboa”*, Ano XII (N°46), pp. 129-140.
- Ferreira, C. (1999). Sociedade Nacional de Sabões entra na recta final. In *Público*. [em linha], 25.01.1999. Disponível em: <https://www.publico.pt/noticias/jornal/sociedade-nacional-de-saboes-entra-na-recta-final-128747> [Consult. a 15 fev. 2016].
- Ferreira, P., Sanchez, P. e Figueiredo, S. (1995). *A Freguesia do Beato na História*. Lisboa: Junta de Freguesia do Beato.
- Figueiredo, S. D. (2010). *A Avifauna Plistocénica de Portugal. Especificidades Evolutivas, Anatómicas e o seu Contexto Paleontológico, Geológico e Arqueológico*. Tese de

Doutoramento, Facultad de Geografia e Historia Departamento de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueologia (USAL) Departamento de História (UAL), Lisboa - Salamanca. Disponível em PDF em: DPHAA_Domingues_Figuereido_SM_A_Avifauna.pdf.

- Filipe, C. (2011). Clínica privada pondera processar o Estado por uso abusivo da marca Todos-os-Santos. In *Público* [em linha], 25.11.2011. Disponível em: <https://www.publico.pt/sociedade/noticia/clinica-todos-os-santos-pede-indemnizacao-ao-estado-por-uso-indevido-do-nome-1522537> [Consult. a 15 ago. 2016]
- Folgado, D. (2004). Património Industrial. Que Memória? In Oliveira Jorge, V. (Coord.) “*Conservar para quê?*” 8ª Mesa-redonda de Primavera. Porto, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, DCTP, CEAUCP, pp. 355-366.
- Folgado, D. (2009). *A nova ordem industrial. Da fábrica ao território de Lisboa. 1933-1968*. Tese de Doutoramento em História - Especialidade em Arte, Património e Restauro. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Folgado, D. (2014). Dialap – O contributo de uma fábrica de lapidação de diamantes na modernização de Lisboa. In *Revista de História da Arte*, Nº11, Lisboa: Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/UNL, pp. 252-265.
- Folgado, D. (2015). Lisboa industrial. Um caminho da e para a modernidade. In *rossio.estudos de Lisboa*, Nº5, Lisboa: Gabinete de Estudos Olisiponenses, pp. 98-109.
- Folgado, D. e Custódio, J. (1999). *Caminho do Oriente: Guia do Património Industrial*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Fontes, C. (2016). Idade Contemporânea - (Séc. XIX). Alfabetização de Adultos. *Navegando na Educação - História da Formação Profissional e da Educação em Portugal* [em linha]. Disponível em: <http://educar.no.sapo.pt/histFormProf70.htm> [Consult. a 29 fev. 2016].
- Fradique, T (2006) Nas Margens... do rio: retóricas e performances do Rap em Portugal. In Velho, G. (2006) *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*, 3ª ed, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. Pp. 121-139.
- Fradique, T. (2009). Construir sobre o vazio: a experiência da prática urbana do rap em Portugal. In *Anais do Colóquio Internacional de Etnocologia: A voz do corpo, o corpo da voz: artes e ciências do espetáculo*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <http://etnologia.net/anaisviculoquo/pdf/15%20Painel%20III%20Dialogos%20Etnologia,%20Etnomusicologia,%20Neurociencias.pdf>
- Fundação Oscar Niemeyer (s. d.). Obra/Arquitetura: Fundação Luso-Brasileira para o Desenvolvimento do Mundo de Língua Portuguesa. [em linha]. Disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/obra/pro348> [Consult. 20 jul. 2016].
- Furtado, J. (org.); Ferreira, L. (2002). *Erário Mineral*. Vol. 1 e 2, Mineiriana Collection. Rio de Janeiro: Fiocruz.
- Gama, M. (1803). *Memória sobre a absoluta necessidade, que ha, de nitreiras nacionaes para a independência e defesa dos Estados com a descrição da origem, actual estado, e vantagens da Real Nitreira Artificial de Braço de Prata*. Lisboa: Impressão Regia.

- Garrett, A. (1846). *Viagens na minha terra*. Lisboa: Typ. Gazeta dos Tribunais. (Exemplar digitalizado pela Biblioteca Nacional Digital). [Consult. 11 set. 2014]. Disponível em <URL: http://purl.pt/55/3/1-89149-p/1-89149-p_item3/index.html#/8>.
- Gaspar, J. (1970). Os Portos Fluviais do Tejo. In *Finisterra*, N°10, Lisboa, pp. 153-204.
- Gaspar, J. (2001). O Retorno da Paisagem à Geografia. Apontamentos Místicos. In *Finisterra*, XXXVI, 72, pp. 83-99.
- Gaspar, J. (coord.). (1991). *VALIS - Valorização de Lisboa*. Lisboa: Centro de Estudos e Desenvolvimento Regional e Urbano.
- Gaspar, J. (coord.). (1993). *VALIS - Valorização de Lisboa: 1990-1992*. Lisboa: Centro de Estudos e Desenvolvimento Regional e Urbano.
- Gaspar, J., Barroso, S. e Brito Henriques, E. (2002). Lisboa: Requalificação da área ribeirinha de Santos-o-Novo a Cabo Ruivo. In *Portus*, 2 (N°3), pp.14-21.
- Gébelin, A. (1787). *Monde Primitif, Analisé et Comparé avec le Monde Moderne, Consideré dans les Origines Grecques; ou Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*. Volume 9. Paris: Durand.
- Geertz, C. (1989). *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: GEN/LTC.
- Gomes, S. (2010). Castas Donas: cónegas regantes de Santo Agostinho em Portugal no período medieval. In *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 10 (1), pp. 37-71.
- Graça, L. (2000). O Hospital Real de Todos os Santos. In *Textos sobre saúde e trabalho*. Lisboa: s/e.
- Gravano, A. (2003). *Antropología de lo Barrial*. 1ª ed. Buenos Aires: Espacio.
- Grilo, V. (2016). A caça na sociedade aristocrática dos séculos XII a XV. In *Cadernos da História* [em linha]. Disponível em: <http://cadernosdahistoria.weebly.com/a-caccedilana-sociedade-aristocraacutetica-dos-seacuteculos-xii-a-xv.html> [Consult. 10 de jul. 2016].
- Gomes, F. (c. 1580 e 1590). *Projeto de pintura do tecto da nave da Igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos*. [Desenho]. Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <http://purl.pt/14998>.
- GTH (1965). *Plano de urbanização de Chelas*. Lisboa: Câmara Municipal.
- GTH (1965). *Plano de urbanização de Chelas - Anexos*. Lisboa: Câmara Municipal.
- Gubernatis, A. (1882). *La mythologie des plantes; ou, Les légendes du règne végétal*. Tomo II. Paris: C. Reinwald, Libraire-Éditeur.
- Hall, S. (2004). *A Identidade Cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro [9ª ed.] Rio de Janeiro: DP&A.
- Harvey, D. (1993). From Space to Place and Back Again: Reflections on the condition of postmodernity. In J. Bird, B. Curtis, T. Putnam, G. Robertson and L. Tickner, (ed.). *Mapping the Futures. Local cultures, global change*, 1st ed. London: Routledge, pp. 2-29.

- Holanda, F. (1571). *Da Fabrica que falece a cidade de Lisboa*, cópia digitalizada da B. A. Cota 52-XII-24, [Fl 15 r e 15 v].
- Horta, M. T. (2011). *As Luzes de Leonor. A Marquesa de Alorna, uma sedutora de anjos, poetas e heróis*. Lisboa: D. Quixote.
- Hurtaut, P. e Magny (1779). *Dictionnaire Historique de la Ville de Paris et de ses Environs*. Volume 1. Paris: Moutard.
- Huyssen, A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Infraestrutura Hospitalaria. (2016). *Hospital Todos os Santos*. [em linha]. Disponível em: <http://www.hospitalaria.cl/portada/proyectos/182-hospital-todos-os-santos.html> [Consult. 22 de ago. 2016].
- Ivv.min-agricultura.pt (2016). *A Vinha e o Vinho em Portugal*. IVV /. [em linha]. Disponível em: <http://www.ivv.min-agricultura.pt/np4/91.html> [Consult. 15 fev. 2016].
- Jackson, J. (1980). *The Necessity for Ruins, and Other Topics*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Jornal Médico. (2016). *Profissionais de saúde com dúvidas sobre Hospital de Todos-os-Santos e fecho de unidades*. [em linha]. Disponível em: <http://www.jornalmedico.pt/2014/01/29/profissionais-de-saude-com-duvidas-sobre-hospital-de-todos-os-santos-e-fecho-de-unidades/> [Consult. 22 ago. 2016].
- Junta de Freguesia de Marvila (2016). *Património* [em linha]. Disponível em: <http://jf-marvila.pt>. [Consult. 11 set. 2014].
- Junta de Freguesia do Beato. (2016). *Património Histórico*. [em linha]. Disponível em: <http://www.jf-beato.pt/beato/patrimonio/> [Consult. 20 jul. 2016].
- Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Leão, D. (1610). *Descrição do reino de Portugal*. Lisboa: Iorge Rodriguez.
- Leite, A. (2012). Hospital Real de Todos-os-Santos. Uma Obra Moderna. In Penedo, J. (coord.) (2012). *Omnia Sanctorum – Histórias da História do Hospital Real de Todos-os-Santos e seus sucessores*. Lisboa: Centro Hospitalar de Lisboa Central/Editora By the Book, pp. 18-38.
- Leite, A. (2013). Irisalva Moita e a Arqueologia em Lisboa. In *rossio.estudos de Lisboa*. Nº 01. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Gabinete de Estudos Olisiponeses, pp. 24-31.
- Lexikon, H. (1997). *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix.
- Letria, Pedro (1998) *Avenida dos Estados Unidos da América. Freguesia de Marvila*. [fotografia]. Disponível em: <http://imagensdelisboanoespelhodafotografia.wordpress.com/2010/05/20/lisboa-anos-90-pedro-letria-2/>
- Lippard, L. (1995). Looking Around: Where we are, where we could be. In Lacy, S. (ed.) (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, pp. 114-130.

- Lopes, M. (2008). A intervenção da Coroa nas instituições de proteção social de 1750 a 1820. In *Revista de História das Ideias*, Nº 29, Coimbra, pp. 131-176.
- Lynch, K. (1960). *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70.
- Macedo, G. (2012). *Projectar com o Lugar [das Remanescências Industriais]: A Arquitectura Industrial Moderna no Contexto de Cabo Ruivo. Reconversão das Antigas Instalações Industriais Francisco Batista-Russo & Irmão, Lda*. Projecto Final de Mestrado para obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura. Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.
- Maciel, J.; Cabral, P.; Nunes, D. (2002). Os Sarcófagos tardo-romanos do Museu Nacional de Arqueologia. Novos dados para a sua interpretação. In *O Arqueólogo Português*, Série IV, 20, p. 161-176.
- MAFLS (2010). Ainda o Motivo Estátua. [Blogue] *Memórias e Arquivos da Fábrica de Loiça de Sacavém*. Disponível em: <http://mfls.blogs.sapo.pt/65879.html> [Consult. 5 out. 2016].
- Mangorrinha, J. (2010). “Habitação em Lisboa: Memória do GTH – 50 ANOS”, seguido de “O GTH e o papel do engenheiro Jorge Carvalho de Mesquita”. In *Infohabitar*, Ano VI, n.º 300 - II. Artigos de Jorge Mangorrinha. [em linha] [Infohabitar.blogspot.pt](http://infohabitar.blogspot.pt). Disponível em: <http://infohabitar.blogspot.pt/2010/06/habitacao-em-lisboa-memoria-do-gth-50.html> [Consult. 2 dez. 2013].
- Mantas, V. (2012). A Estrada Romana de Olisipo a Scallabis. Traçado e Vestígios. In Pimenta, J. (coord.) (2012). *Cira-Arqueologia I – Atas Mesa Redonda “De Olisipo a Ierabriga”*. Junho de 2012. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, Museu Municipal de Vila Franca de Xira.
- Marinho de Azevedo, L. (1753). *Fundação, antiguidades, e grandezas da mui insigne cidade de Lisboa, e seus varoens illustres em santidade, armas e letras*. Lisboa: Officina de Manoel Soares.
- Marinho, M. F. (1999). A Concepção da Natureza na Obra de Marquesa de Alorna. In *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas*, II série, Vol. 16, Porto: FLUP, pp. 47-58.
- Martins, J. O. (1908). *História de Portugal*. Tomo I, 7ª edição, Lisboa: Parceria António Maria Ribeiro - Livraria editora.
- Marvila. (1990). *Bairros Populares de Lisboa*. [vídeo] Arquivo RTP: Courinha Ramos. Disponível em: <http://www.rtp.pt/arquivo/index.php?article=2836&tm=35&visual=4>
- Matos, J. L. (1995). *Inventário do Museu Nacional de Arqueologia, Coleção de Escultura Romana*. Lisboa: Instituto Português dos Museus.
- Matos, J. S. e Paulo, J. F. (1999). *Caminho do Oriente. Guia Histórico I*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Maty, C. (1701). *Dictionnaire géographique universel contenant une description exacte des états royaumes, villes de l'univers*. Amsterdam, Utrecht: François Halma, Guillaume van de Water.

- Miguel, A. D. (1998). *Carta que Francisco de Morais enviou à Rainha de França em que lhe escreve os torneos, e festa que se fes em Xabregas era de 155...* Arquivos do Centro Cultural Português, vol. XXXVII, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 127-154.
- Mikeliveira.no.comunidades.net. (2016). *Retalhos de Marvila 1 a 6* - em actualização. [em linha]. Disponível em: <http://mikeliveira.no.comunidades.net/retalhos-de-marvila-1-a-6-em-actualizacao> [Consult. 27 ago. 2016].
- Mimoso, J. M. et al. (2002). Estudo analítico de azulejos atribuídos a produção flamenga provenientes do Paço Ducal de Vila Viçosa. In *Da Flandres. Os Azulejos Encomendados por D. Teodósio I, 5º Duque de Bragança (c. 1510-1563)* [catálogo de exposição]. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, pp. 64-74.
- Mitchell, W. (1994). *Landscape and power*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moisés, M. (2004). *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Editora Cultrix.
- Moita, I. (1992). *V Centenário do Hospital Real de Todos-os-Santos*. Lisboa: Correios de Portugal.
- Moniz Pereira, N. (2005). *A Assistência em Portugal na Idade Média*. Lisboa: Correios de Portugal.
- Museuarqueologia.pt. (2016). Tampa de sarcófago [Fotografia]. In *Museu Nacional de Arqueologia / coleções*. [em linha]. Disponível em: <http://www.museuarqueologia.pt/?a=3&x=3&i=27> [Consult. 2 dez. 2016].
- Nègre, E. (1990). *Toponymie Générale de la France*. Genebra: Librairie Droz.
- O Defensor do Povo* (1894). Coimbra, 18 de Novembro de 1894, nº244, Ano III. Disponível em: https://digitalis.uc.pt/ptpt/fundo_antigo/o_defensor_do_povo_1894_4o_trimestre [Consult. 29 fev. 2016].
- Oliveira Ramos, L. (1993). Do Hospital de Todos os Santos à História Hospitalar Portuguesa, In: *Revista da Faculdade de Letras*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. X, pp. 333-350.
- Oliveira, N. (1620). *Livro das grandezas de Lisboa*. Lisboa: Iorge Rodriguez.
- Pais, J. e Dias, R. (2006). Cartografia Geológica do Cenozóico da Área Metropolitana de Lisboa. In Costa, C. N. (ed.). (2006). *Cartografia Geológica Aplicada a Áreas Urbanas: O Caso da Área Metropolitana de Lisboa* - Conferência Regional realizada em Alcochete de 3 a 6 de maio de 2006, pp. 62-72.
- Pandey, A. (2005). *Encyclopaedic dictionary of music*. Delhi: Isha Books.
- Park-fiction.net. (2016). *Park Fiction / ...die Wünsche werden die Wohnung verlassen und auf die Strasse gehen...* [em linha] Disponível em: <http://park-fiction.net> [Consult. 2 dez. 2016].
- Parreira, J. (1998). A industrialização da cortiça no norte de Portugal: o caso das fábricas Menéres. In *A Indústria Portuense em perspectiva histórica: atas do Colóquio*, Lisboa: CLC-FLUP, pp.173-181.
- Partoune, C. (2016). La dynamique du concept de paysage. In *Revue Éducation Formation*. N° 275, septembre. Liège: Laboratoire de Méthodologie de la Géographie, Université de

Liège. Disponível em URL:
http://www.lmg.ulg.ac.be/articles/paysage/paysage_concept.html.

- Périgord, M. e Donadieu, P. (2012). *Le Paysage: Entre natures et cultures*. 2ª edição. Collection 128 Géographie. Paris: Armand Colin.
- Pessoa, F. (1955). *Poesias Inéditas (1930-1935)*. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1955 (imp. 1990), p. 35.
- Pimentel, A. (1908). *Portugal Pittoresco e Illustrado: A Extremadura Portuguesa*. Lisboa: Guimarães & C.^a.
- Pinearq.es. (2016). *Hospital Todos os Santos / Pinearq.* [em linha]. Disponível em: <http://www.pinearq.es/p/134/node/246> [Consult. 22 de ago. 2016].
- Pinto, A. P. e Vitorino, C. (2011). A Fé, o Tejo e as gentes. O Círio de Chelas e a Procissão de Nossa Senhora da Atalaya. In *Cultura Aveira, Folha Informativa*, N°24. Disponível em PDF: <http://www.ancruzeiros.pt/Informacao2011/CulturaAveiraFI-24-2011.pdf>
- Pinto, P. R. (2013). *Lisbon rising: Urban social movements in the Portuguese Revolution, 1974-75*. Manchester, New York: Manchester University Press.
- Pires, M. (1961). A Primeira Reportagem sobre Lisboa e Arredores. In *Revista Municipal*, Ano XXII (N°89), pp.73-77. Disponível em PDF: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/RevMunicipal/N89/N89_master/N89.pdf
- Piteira Santos, F. (1981). A fundação de «A Voz do Operário» - do «abstencionismo político» à participação no «congresso possibilista» de 1889. In *Análise Social*, Vol. XVII (67-68), 3º - 4º, pp. 681-693.
- Proshansky, H. M., Fabian, A. K., e Kaminoff, R. (1983). Place-identity: Physical world socialization of the self. In *Journal of Environmental Psychology*, 3, pp. 57-83.
- Portalsnit.dgterritorio.pt. (2016). *Licenciamento Zero*. [em linha] Disponível em: <http://portalsnit.dgterritorio.pt/LicenciamentoZero/LicenciamentoZero.aspx> [Consult. 2 dez. 2016].
- Queiroz, J. (1907). *Ceramica Portuguesa*. Lisboa: Typographia do Anuario Commercial.
- Radović, S. (2013). On the Threshold: “Terrain Vague” as Living Space in Andrei Tarkovsky’s *Stalker*. In Barron, P. e Mariani, M. (eds.) (2013). *Terrain Vague: Interstices at the Edge of the Pale*. Nova Iorque: Routledge, pp. 114-129.
- Ramondetti, L. (2014). *Chelas, Lisboa. Cinque esplorazioni*. Tesi di laurea magistrale in Architettura Costruzione Città. Facoltà di Architettura Politecnico di Torino. Disponível em: https://issuu.com/leonardoramondetti/docs/leonardo_ramondetti_chelas_cinque_ [Consult 2 Dez. 2016].
- Ramos, R. (2013). O Património do Hospital de Todos os Santos na Cidade de Lisboa na Segunda Metade do Século XVI. In *rossio.estudos de Lisboa*. N° 01. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Gabinete de Estudos Olisiponeses, pp. 104-113.
- RAVE (2008). *Terceira Travessia do Tejo – Resumo Não Técnico. Estudo de Impacte Ambiental (EIA) relativo ao Estudo Prévio da Ligação Ferroviária de Alta Velocidade entre Lisboa e a Moita, incluindo a Terceira Travessia do Tejo em Lisboa (TTT), no Corredor Chelas–Barreiro*. Amb&Veritas, SENER / GLOBALVIA / Câncio Martins.

- Disponível em PDF:
http://siaia.apambiente.pt/AIADOC/AIA1939/eia1939_rnt20141212111353.pdf
- Real, M. L. (2012). Pilar Ornamentado [em linha], *Museum With No Frontiers: Discover Islamic Art – Virtual Museum*. Disponível em:
http://www.discoverislamicart.org/database_item.php?id=object;ISL;pt;Mus01_C;25;pt. [Consult. 11 set. 2014].
- Relph, E. (1976). *Place and Placeness*, London: Pion.
- Réplica de azulejo do Hospital de Todos-os-Santos. (s. d.). [Fotografia]. Casa Museu Centro Cultural João Soares, Fundação Mário Soares. Disponível em:
http://www.fmsoares.pt/casa_museu/ofertas?desde=20
- Ribeiro, A. (1998). A Cultura em Portugal no Final do Século: Entre a Abundância e a Miséria. In *OBS - Publicação periódica do Observatório das Atividades Culturais*, nº 3, Março de 1998. Pp. 4-6.
- Ribeiro, A. T. (2009). Hospital de Lisboa não pode chamar-se Todos-os-Santos. In *Diário de Notícias* [em linha], 04.07.2009. Disponível em:
<http://www.dn.pt/portugal/sul/interior/hospital-de-lisboa-nao-pode-chamarse-todosossantos-1293502.html> [Consult. 12 ago. 2016]
- Robertson, J. (1869). *The Gaelic Topography of Scotland, and what it Proves, Explained, with Much Historical, Antiquarian, and Descriptive Information, Illustrated with Map*. Edinburgh: William P. Nimmo, London: Simpkin, Marshall & Co.
- Roger, A. (1995). *La Théorie du Paysage en France, 1974-1994*. Paris: Champ Vallon.
- Roger, A. (1997). *Court Traité du Paysage*. Paris: Gallimard.
- Romero Ortiz, A. (1869). *La Literatura Portuguesa en el Siglo XIX*. Madrid: Typographia de Gregorio Estrada.
- Rosendahl, Z.; Corrêa, R. (orgs.). (2001). *Paisagem, Imaginário e Espaço*. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro.
- Rosler, M. (2011). *Culture Class: Art, Creativity, Urbanism, Part III - Journal #25 May 2011 - e-flux*. [em linha] Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/25/67898/culture-class-art-creativity-urbanism-part-iii/> [Consult. 2 jan. 2014].
- Sá, V. (1981). Problemas e perspectivas num inventário da imprensa operária portuguesa. In *Análise Social*, Vol. XVII ([67-68] 3º- 4º), pp. 839-860.
- Salgado, A. (2015). *O Hospital de Todos-os-Santos. A Assistência à Pobreza em Portugal no Século XVI. A Irradiação da Assistência Médica para o Brasil, Índia e Japão*. Lisboa: By the Book.
- Salgueiro, T. (2001). Paisagem e Geografia. In *Finisterra*, XXXVI, 72, pp. 83-99.
- Santos, S. (2011). *Espaços Urbanos Expectantes como Oportunidades para a Requalificação Entre a Cidade e o Rio (envolvente da Cordoaria)*. Dissertação para a obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura. Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa.
- Sequeira, G. M. (1908). A Guloseima Nacional. In *Ilustração Portuguesa*, publicação semanal de O Século, N° 90, 13 de Janeiro de 1908, Lisboa, pp. 3-11. Disponível em

PDF: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1908/N99/N99_master/N99.pdf

- Serpa, L. (2007). Lara Almarcegui: Trabalhos sobre Terrenos Baldios da Cidade. Dossier de Imprensa 05/05 publicado por ocasião da exposição de Lara Almarcegui na Galeria Luís Serpa Projectos, Lisboa. [em linha] In *Territórios de Transição #3*. *Museutemporario.blogspot.pt*. Disponível em: <http://museutemporario.blogspot.pt/2007/09/territorios-de-transicao-3terrenos.html> [Consult. 1 Dez. 2016].
- Serrão, V. (2013). Os percursos da Olisipografia Cristóvão Rodrigues de Oliveira, João Brandão, Damião de Góis, Francisco de Holanda. In *rossio.estudos de Lisboa*, N° 01. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, pp. 10-17. Disponível em: https://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs/revista_rossio/12
- Silva, A. (1813). *Diccionario da lingua Portuguesa. A-E*. Volume 1. Lisboa: Typographia Lacerdina.
- Silva, C. M. (2014). Bivalvia. In *Guia de identificação de fósseis para as práticas da PaleoGeoFCUL*. Volume 6. Lisboa: Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, pp. 36-45.
- Silveira, O. (1907). *Mulheres Ilustres: A Marquiza de Alorna (Sua influência na sociedade portuguesa) 1750-1839*. Lisboa: Liv. Ferreira.
- Simões, S. (2016). RAPortugal: territórios e poder no Portugal urbano pós 25 de Abril (1986 – 1994). In *Mural Sonoro* [em linha], 20.01.2016. Disponível em: <http://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-blog/2015/12/31/n6zjnuhyrcuo6ljnosm2fwei40auxx>. [Consult. 30 Jul. 2016]
- Soares, M., Nóbrega, T. e Henriques, A. (2012). Portugal tem três projectos de Niemeyer na gaveta. In: *Público* [em linha], 06.12.2012. Disponível em: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/portugal-tem-dois-projectos-de-niemeyer-na-gaveta-1576412> [Consult. 20 de jul. 2016].
- Solà-Morales, I. (2002). *Territorios*. 1ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 180-193.
- Sousa, A. C. (1744). *Agiologio Lusitano dos Sanctos, e Varões illustres em Virtude do reino de Portugal e suas Conquistas*. Tomo IV. Lisboa: Sylviana, Academia Real.
- Souza, M. (2011). *Um novo olhar sobre “Da fábrica que falece à cidade de Lisboa” (Francisco de Holanda 1571)*. Tese de Doutoramento em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Sucena, E. (2006-07). O Vale e o Convento de Chelas. In *Arqueologia e História*, Volume 58 – 59, pp. 167-176.
- Tate.org.uk. (2016). *Mark Dion: Tate Thames Dig learning resource*. [em linha] Disponível em: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/mark-dion-tate-thames-dig> [Consult. 2 dez. 2016].
- Teles Ferreira, C. (1998). *Planeamento e utopia: a cidade como utopia estética: novas tipologias de composição urbanística*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa.

- Teotónio Pereira, N. (1994). Pátios e Vilas de Lisboa, 1870-1930: a promoção privada do alojamento operário. In *Análise Social*, Vol. XXIX (127), 3º, pp. 509-524.
- The Library of Congress. (2016). *Africa nova descriptio*. [em linha] Disponível em: <https://www.loc.gov/resource/g8200.ct001455/> [Consult. 8 dez. 2016].
- The Lisbon Guide, Or, An Historical and Descriptive View of the City of Lisbon and Its Environs: With Notices of the Chief Places of Interest in Portuguese Estremadura*. (1853). Lisboa: António Joaquim de Paula.
- The Roman antiquities, P. (2016). *The Roman antiquities, t. 1, Plate III. Map of ancient Rome and Forma Urbis., 1756 - Giovanni Battista Piranesi*. [em linha] www.wikiart.org. Available at: <https://www.wikiart.org/en/giovanni-battista-piranesi/the-roman-antiquities-t-1-plate-iii-map-of-ancient-rome-and-forma-urbis-1756> [Consult. 19 dez. 2016].
- Torchet, C. (1873). *Chelles aux Temps Mérovingiens*. Meaux: J. Carro.
- Torres, C. e Macias, S. (1998). *O legado islâmico em Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Tourneux, F (1995). De l'espace vu au tableau ou les définitions du mot paysage dans les dictionnaires de langue française du XVIIe au XIXe siècle. In Roger, A. (1995). *La Théorie du Paysage en France, 1974-1994*. Paris: Champ Vallon. Pp. 194-209.
- Tuan, Y. (1979). Thought and Landscape. The eye's and the minds Eye. In Meinig, D. (ed.) (1979). *The Interpretation of ordinary landscapes. Geographical Essays*. New York: Oxford University Press, pp. 89-102.
- Tuan, Y. (1982). *Segmented Worlds and Self*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tuan, Y. (2001). *Space and Place. The Perspective of Experience*. 2ª ed. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tuan, Y. (2007). *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Barcelona: Melusina.
- Vale, T. e Comes, C. (2011). Palácio de Nisa. In *Direção Geral do Património, Sistema de Informação para o Património Arquitectónico, Forte e Sacavém* [em linha]. Disponível em: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6460 [Consult. 10 mai. 2016].
- Valpy, F. (1828). *An Etymological Dictionary of the Latin Language*. London: Baldwin & Co., Longman & co., Whittaker.
- Vangoghmuseum.nl. (2017). *O Semeador* [Pintura]. Van Gogh Museum. [em linha] Disponível em: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/d0348V1962> [Consult. 19 nov. 2016].
- Vasconcelos, L. J. (1882). Tradições Populares de Portugal. In *Bibliotheca Ethnographica Portuguesa*, Vol. 1, Porto: Livraria Portuense de Clavel & C.a
- Vasconcelos, M. (2011). *Cartografia de Susceptibilidade à Ocorrência de Movimentos de Vertente em Contexto Urbano: O Concelho de Lisboa*. Dissertação de Mestrado em Geologia do Ambiente, Riscos Geológicos e Ordenamento do Território. Lisboa: Faculdade de Ciências – Universidade de Lisboa.

- Veiga Ferreira, O. (1987). O que era Lisboa há milhares de anos? In *Lisboa – Revista Municipal*. Ano XLVIII, 2ª Série, Nº 22, 4º Trimestre. Lisboa: C. M. L. – D. S. C. C. – Repartição de Acção Cultural, pp. 3-11. Disponível em PDF: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/LisboaRevM/N22/N22_master/N22.pdf
- Velho, G. (1978). Observando o Familiar. In NUNES, E. O. (1978). *A Aventura Sociológica: Objetividade, Paixão, Improviso e Método na Pesquisa Social*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, pp. 36-46.
- Veloso, A. B. (2007). *O Novo Hospital de Todos os Santos*. Palestra proferida na Cerimónia de Assinatura do Protocolo do Hospital de Todos os Santos no dia 26-12-2007. Disponível em PDF: <http://cfcul.fc.ul.pt/biblioteca/online/pdf/antoniobveloso/onovohospital.pdf>
- Vidal, A. (1900). *Lisboa Antiga e Lisboa Moderna. Elementos Históricos da sua Evolução*. Lisboa: Thypographia da Gazeta das Armas.
- Vieira da Silva, A. (1944). Uma Estação Lusitano-romana no Sítio de Poço de Cortes. In *Revista Municipal*, Números 20 e 21, 1º e 2º Trimestres, pp. 37-41.
- Vieira, A. L. (1927). *Os versos de Afonso Lopes Vieira*. Lisboa: Sociedade editora Portugal-Brasil.
- Viterbo, J. S. R. (1865). *Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram e que hoje regularmente se ignoram*. Tomo II, Lisboa: A. J. Fernandes Lopes.
- Zsbyswenski, G. (1950). Une curieuse plaque de schiste ornée, de Quinta da Farinheira (Chelas). In *Bulletin de la Société préhistorique de France, Séance du 26 octobre, Année 1950*, Volume 47, Numéro 9-10 pp. 397-400. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/bspf_0249-7638_1950_num_47_9_2720

Músicas:

- Brito, F. e Trindade, F. (1964). Olha o Grilo - Marcha de Marvila de 1964. In *Marchas – Amália* (2010) [CD] Lisboa: Iplay.
- Sam The Kid (2001). Chelas. In *Sobre(tudo)* [CD] Lisboa: Edel records.
- Sam the Kid (2004). Motivação. In *Sobre(tudo)*, Reedição [CD] Lisboa: Edel records.
- Sam The Kid (2006). À Procura da Perfeita Repetição. In *Pratica(mente)* [CD] Lisboa: Edel records.
- Sam The Kid (2006). Abstenção. In *Pratica(mente)* [CD] Lisboa: Edel records.
- Sam The Kid (2006). Slides (Referências). In *Pratica(mente)* [CD] Lisboa: Edel records.
- Sam The Kid (2008). Quantidades. In *Pratica(mente)*, Reedição [CD] Lisboa: Edel records.

Filmes:

- Akerman, C. (1975). *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*.
- Varda, A. (1965). *Le Bonheur*
- Rocha, P. (1963). *Verdes Anos*

APÊNDICE A

O Hospital Real de Todos-os-Santos

O Hospital Real de Todos-os-Santos foi inaugurado em 1501, por D. Manuel I, mas já D. João II havia dado início à sua construção, depois de, em 1479, o papa Sisto IV lhe ter concedido a autorização por bula papal para edificar esta obra. Este hospital nasceu da vontade de centralizar e concentrar os serviços de saúde, assistência e caridade, em Lisboa, tal como veio a acontecer depois noutras cidades, como Coimbra, Évora e Braga.

O lendário Hospital (também conhecido como Hospital *Omnium Sanctorum*, Hospital d’ElRey, ou Hospital dos Pobres) ficou totalmente destruído no Terramoto de 1755, altura em que não estaria a funcionar a cem por cento, devido aos trabalhos de reconstrução que se efetuavam, por ter sido atingido por um enorme incêndio em 1750 (Lopes, 2008).

A intenção da criação deste hospital foi conceber uma instituição mais adaptada a uma realidade renascentista, que reunisse várias valências médicas numa única unidade hospitalar concentrando “todas as pequenas instituições medievais – albergarias, hospícios, hospedarias, leprosarias – que se encontravam espalhadas pela cidade” (Velo, 2007, p. 1).

Algumas dessas instituições medievais que foram reunidas no novo hospital, pertenciam a corporações de profissionais. Essas corporações, agrupadas em irmandades ou confrarias, tinham criado os seus hospitais, aos quais se juntaram, para auxílio dos doentes, algumas ordens religiosas; por essa razão, muitos tinham a designação das classes às quais pertenciam, por exemplo: Hospital dos Ourives, dos Pescadores ou dos Almoineiros e Hortelões (Moniz Pereira, 2005), ou tinham nomes de santos (daí este Hospital Real ter ficado a chamar-se “Todos-os-Santos”).



Figura A1. Painel de azulejos mostrando a fachada do Hospital Real de Todos-os-Santos, Mestre P.M.P., Século XVIII (1º quartel), 114 x 343 x 4 cm (CML: Museu Lisboa, 2016).

Ana Cristina Leite considera que, para além da sua utilidade cívica e social, funcionalidade e monumentalidade, este hospital desempenhou um papel importante no ordenamento do território urbano (Leite, 2012).

No século XVII, no *Capítulo V, Tratado V do Sítio de Lisboa*, do *Livro das Grandezas da Cidade de Lisboa* (1620), Frei Nicolau de Oliveira descreveu detalhadamente a configuração, funcionamento e gestão do hospital.

Este novo edifício foi pensado de raiz e teve Mateus Fernandes como projetista e Diogo Boitaca como arquiteto responsável pela sua construção, na qual trabalhou com maior relevo na conceção do portal gótico da igreja (Carmona, 1960); também se aponta como hipótese, a autoria do arquiteto Henrique Egas (Salgado, 2015).

A primeira pedra foi lançada a 15 de Maio de 1492, numa horta do antigo Convento de São Domingos (Oliveira Ramos, 1993; Leite, 2012). O edifício localizava-se entre a atual Praça da Figueira e o Rossio, estando a sua fachada principal virada para este último.



Figura A2. *O Rossio em meados do século XVIII*, desenho à pena, água-tinta assinada por Zuzarte (Fonte: Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, Estúdio Mário Novais).

Era um edifício de três andares e a fachada principal tinha um comprimento de 100 metros. O piso térreo era formado por arcadas. No centro da fachada, encontrava-se a igreja com uma enorme escadaria que dava acesso ao opulento portal de entrada em estilo manuelino (Figura A1 e A2). A sua planta em cruz era uma solução moderna que denunciava uma certa inspiração italianizante.

Em cada braço da cruz que formava a sua planta, existia um claustro. Cada um dos quatro grandes claustros, lajeados em pedra, possuía um poço para recolha de água potável que servia, não só para abastecimento, mas também para higienização do hospital. O revestimento em laje de pedra e azulejo (Figura A3) e a organização das enfermarias, deixando um corredor central livre, facilitava o trabalho de limpeza.



Figura A3. Réplica de azulejo com o símbolo do Hospital de Todos-os-Santos (em latim: *Omnium Sanctorum*), 15x15x1 cm. (Fonte: Casa-Museu Centro Cultural João Soares/Fundação Mário Soares)

A igreja formava um dos braços da cruz; os outros três eram formados pelas enfermarias de São Cosme, São Vicente, Santa Clara (destinada às mulheres e no lado oposto à igreja). No centro, fecho da planta em cruz, situava-se o altar-mor da igreja, permitindo aos enfermos assistirem à missa. Havia, para além destas, muitas mais enfermarias, nas quais os doentes eram separados por sexo e por patologia (existindo áreas exclusivas para tratamento de doenças sexualmente transmissíveis, tais como a sífilis – a “casa das boubas” - ou para doenças do foro psicológico – as “casas de doudos e doudas” – onde homens e mulheres eram colocados em enfermarias separadas).



Figura A4. Azeiteira e pote de barro cozido dos séculos XVII/XVIII, e pratos pertencentes ao refeitório e enfermaria, encontrados nas escavações realizadas em 1960 nas obras do metropolitano. (Moita, 1992, pp. 29, 41, 42)

Grande parte do pessoal de serviço habitava o hospital, incluindo o “enfermeiro mor” (Oliveira, 1620) que era o provedor da Misericórdia (entidade que, a partir de 1564, passou a administrar o hospital), estando o piso térreo destinado à habitação dos funcionários. Nesse piso localizava-se também a cozinha, o refeitório (Figura A4), a despensa, os lavadouros, a botica, a casa dos expostos (a Mesa dos Santos Innocentes, onde eram criadas crianças abandonadas), entre outras dependências. No ano de 1620

havia, ao todo, 265 pessoas ao serviço deste hospital (Oliveira, 1620, p. 129), que possuía até, um cemitério privativo.

As escavações efetuadas sob a direção da olisipógrafa Irisalva Moita em 1960, aquando da construção do metropolitano no Rossio e Praça da Figueira, são consideradas de grande relevo no seio da Arqueologia portuguesa. Ana Cristina Leite (2013) afirma que esta escavação é a primeira grande ação de salvaguarda do património arqueológico realizada em solo urbano. O desvendar das suas ruínas, que a requalificação da Baixa pombalina soterrou, foram contributos de destaque que vieram complementar o conhecimento já existente acerca do Hospital Real.

No entender de Luís de Oliveira Ramos, o maior número de fonte escritas que hoje se tem acerca deste hospital corresponde a um momento em que o seu conceito ainda era “pré-moderno”, uma vez que a perspetiva assistencialista e caritativa ainda estava presente; muitas das descrições esclarecem-nos de que a instituição não só tratava doentes carecidos, como albergava e ajudava a pobreza (Oliveira Ramos, 1993).

Frei Nicolau de Oliveira salientou que D. Manuel I dotou o Hospital “de muitas rendas e privilégios” (Oliveira, 1620, p. 119), para além das esmolas que a instituição recebia (que consistia em pão, vinho, azeite, carne, açúcar e especiarias vindos de além-mar, entre outros géneros alimentícios), beneficiava de ajudas financeiras através de doações ou isenções fiscais (Ramos, 2013). Nos primeiros tempos a gestão funcionou relativamente bem, mas a diversidade dos prédios e restantes imóveis (diversidade em termos geográficos, inclusivamente) que o hospital detinha em seu património, logo se tornou complicado de gerir, com o crescimento populacional da capital.

Inúmeros bens, que tinham pertencido a judeus expulsos ou a sinagogas extintas, foram vendidos para assim obter dinheiro para as obras de construção do Hospital. Muitas das lajes do cemitério judaico, localizado em Santa Justa, foram também utilizadas como material de construção (Andrade, 2006). Outros desses bens, imóveis e propriedades que foram doados pelo rei e que tinham pertencido a judeus e mouros, eram a maior fonte de receita; porém, como também refere Rute Ramos (2013), a população empobrecida, que constituía a grande parte dos foreiros, tinha muita dificuldade em pagar (quer fosse em dinheiro, ou em géneros - galinhas, ou trigo, por exemplo - consoante o estipulado por contrato de aforamento). Por essa razão, e também devido aos diversos surtos epidémicos

e conjunturas políticas, sociais e económicas desfavoráveis, com o passar dos anos, o Hospital foi sofrendo muitas dificuldades financeiras.

Não obstante, esta instituição tornou-se um grande centro de aprendizagem sobretudo de técnicas cirúrgicas (Carmona, 1954; Dutra, 1991; Furtado, 2002), uma arte que até aí era maioritariamente desenvolvida por cirurgiões-barbeiros.



Figura A5. Fernão Gomes, projeto de pintura do teto da nave da Igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos (entre c. 1580 e 1590), desenho a tinta bistre com contornos à pena, uso de régua e compasso (tons castanhos) e realces a aguadas (castanhos, cinzas e amarelados); 52,3x66,5 cm (Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal).

Ao longo dos anos, este edifício foi sofrendo obras de remodelação e reconstrução, sobretudo por causa dos incêndios que decorreram durante os anos em que esteve em funcionamento, em particular o de 1601 e o de 1750, do qual saíram destruídos os quadros dos reis de Portugal que existiam na igreja, bem como os tetos maneiristas da autoria de Fernão Gomes (Figura A5).

Depois do terramoto e na impossibilidade da sua reconstrução, D. José I decretou que a unidade hospitalar fosse transferida para o extinto Colégio Jesuíta de Santo Antão-o-Novo (que é hoje o Hospital de São José).

Ironicamente, o Hospital Real de Todos-os-Santos foi de vez arrasado, num dia consagrado justamente a Todos-os-Santos, o dia 1 de Novembro de 1755 e, como que amaldiçoado, ainda não foi possível reconstruí-lo.

APÊNDICE B

Cronologia do Parque Hospitalar Oriental de Lisboa

- 2007.12.26 – Anúncio oficial da construção do Hospital de Todos-os-Santos.
- 2008.02.13 - Nomeação da comissão de acompanhamento de supervisão da preparação do lançamento de uma parceria público-privada para construção do futuro Hospital de Todos os Santos. (Despacho n.º 3547/2008)
- 2008.04.11 – É publicada em Diário da República a resolução do Conselho de Ministros que autoriza a aquisição do terreno onde ficará situado o Hospital de Todos-os-Santos.
- 2008.04.14 - Aprovação do lançamento do procedimento prévio para a celebração de uma parceria público-privada relativa ao contrato de gestão do Edifício Hospitalar do Hospital de Todos os Santos. (Despacho n.º 10926-A/2008)
- 2008.04.14 - Projeto de parceria do novo Hospital de Todos os Santos: nomeação da Comissão de Avaliação das Propostas. (Despacho n.º 10926-B/2008)
- 2008.04.22 – É publicado, em Diário da República o anúncio de concurso, relativo ao contrato de gestão do Edifício Hospitalar do Hospital de Todos-os-Santos.
- 2009.04.07 - Nomeação de Teresa Sustelo para substituir Pedro Dias Alves na coordenação da comissão de avaliação de propostas do concurso de parceria público-privada relativo ao Hospital de Todos os Santos. (Despacho n.º 9622/2009)

2009.06.15 - Alteração da composição da comissão de avaliação das propostas do concurso de parceria público-privada relativo ao Hospital de Todos os Santos. (Despacho n.º 13672/2009)

2009.11.05 – Por decisão do Tribunal da Relação de Lisboa, o Estado fica definitivamente impedido de utilizar a designação “Todos os Santos” no novo hospital público em qualquer documento ou comunicado oficial do Ministério da saúde, ou de quaisquer outros organismos estatais.

2013.12.07 - Criação de um grupo de trabalho ao qual competia apresentar conclusão sobre a viabilidade da prossecução do projeto de construção do Hospital Oriental de Lisboa. (Despacho n.º 188/2013)

2014.01.27 - Designação da equipa de projeto para a preparação do processo de estudo e lançamento do projeto do Hospital de Lisboa Oriental. (Despacho n.º 1317-A/2014)

APÊNDICE C

Participação na construção de uma identidade de bairro

A necessidade de estabelecer relação com a comunidade na tentativa de investigar acerca da identidade em formação nos bairros de Marvila, levou-me, em 2013, através da UITOR (Unidade de Intervenção Territorial Oriental da Câmara Municipal de Lisboa) e do Projeto *Viver Marvila*, à integração num dos grupos mais dinâmicos da freguesia, o Grupo Comunitário da Flamenga (GCF).

Este é um grupo que está em atividade desde há cerca de dez anos e a minha inclusão no grupo faz parte de uma estratégia de observação participada – na qual estou simultaneamente como moradora e investigadora.

Por meio de uma observação participada tenho participado nas reuniões mensais e nos eventos promovidos pelo grupo, dando inclusivamente sugestões que fizeram criar novas atividades.

O GCF foi um grupo formado pelas instituições que trabalhavam no Bairro da Flamenga, ao qual mais tarde se foram juntando diversos moradores.

Estão presentes representantes das seguintes instituições: CERCI, PSP, AMI, Gebalis, Centro Social Comunitário da Flamenga – Santa Casa da Misericórdia, Espaço Municipal da Flamenga, atual Casa dos Direitos Sociais (que alberga o Auditório Fernando Pessa e onde, em tempos, funcionou um gabinete da CPCJ – Comissão de Proteção de Crianças e Jovens), UITOR-CML, Igreja de Santa Clara, Congregação Irmãs de Jesus, Junta de Freguesia de Marvila, Programa Intervir e Projeto Espiral (CLDS - Contrato Local de Desenvolvimento Social promovido pelo CESIS – Centro de Estudos para a Intervenção Social e extinto no bairro em 2013).

Para além do trabalho individual e distinto que cada instituição/entidade faz no Bairro da Flamenga, estas criaram aliança com os moradores reunindo esforços para em parceria, contribuir para um bairro mais dinâmico e para uma comunidade mais interessada e participativa.

Este grupo começou a adquirir alguma visibilidade junto da população a partir de 2010/11, quando decidiu lançar uma série de tertúlias, convidando a população a reunir-se para falar sobre o bairro e sobre as coisas que nele gostariam de ver melhoradas.

Destas sessões surgiu o interesse por parte de alguns moradores e moradoras de também se envolverem na promoção de um bairro melhor: que reconhecesse o que de positivo o Bairro da Flamenga tem para oferecer, que valorizasse os seus habitantes, que abrisse caminho a um novo espírito de união entre a sua população para, deste modo, se fomentar a construção de uma nova comunidade, que promova e incentive a participação, o interesse e o empenho de cada um.

O GCF é um grupo informal, sem ligações ou conotações políticas e que não tem nenhum poder de decisão, político ou outro.

O trabalho de parceria entre instituições e os residentes tem dado frutos, tendo o grupo estado envolvido na promoção de iniciativas e atividades de cariz social e cultural no Bairro da Flamenga, nas quais se incluem:

- 1 - a realização de duas festas comunitárias (em 2011 e 2012);
- 2 - o apoio na realização de um Mercadinho de Natal no âmbito do programa Bip-Zip (2011);
- 3 - a realização de uma festa de Natal comunitária (2012);
- 4 - uma consulta pública junto da população sobre um terreno expectante do bairro (2012);
- 5 - a devolução do resultado dessa consulta à população (2013);
- 6 - um programa de formação de dança para grupos locais e da freguesia, tanto a utentes de instituições como a residentes, com aulas ao ar livre ou em espaços cedidos (2013);
- 7 - a colaboração na iniciativa “Marvila Nossa História”, promovida pela Junta de Freguesia de Marvila, relativa ao Bairro da Flamenga (2013).
- 8 - o apoio na resolução de conflitos entre moradores resultantes da má utilização de espaços públicos, ao nível da higiene e segurança.

Nara Miranda é a moradora mais ativa do grupo, sendo conhecida em todo o bairro e bairros vizinhos.

Filha de cabo-verdiana e nascida na Guiné, chegou ao Bairro da Flamenga já na adolescência. Em março de 2013, nas suas *Notas NM*, esta luso-guineense escreveu:

Muitos desafios estão pela frente e o GCF mostra-se aberto a acolhê-los e a continuar o trabalho comunitário que tem realizado neste local.

E, com passos gentis mas firmes, o Bairro da Flamenga vai se revelando um bairro que tem muito a oferecer à sua população, à freguesia de Marvila e à cidade de Lisboa. Um bairro que pretende estar no mapa de Lisboa por todos os bons motivos! (Miranda, 2013)

A identidade do bairro está ainda em processo de constituição. Por um lado, a sua formação tem acontecido espontaneamente através da união dos moradores que, durante estes últimos 30 anos de existência do bairro, se tem tornado mais coesa. Por outro, o apoio dos técnicos e das instituições tem tido um papel primordial na construção desta identidade, por meio de estratégias que têm como objetivo fortalecer a autoestima e autoimagem da população, capacitando-a e dando-lhe (ainda que de uma forma bastante programada) o poder de decisão.



Figura C1. Imagens da atividade com o Grupo Comunitário da Flamenga (fotografias cedidas por Nara Miranda).