

1 2 9 0



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Ana Carolina Ferreira Mendes Ramos

PENSAR A CIDADE PELOS OLHARES DA POESIA
ENTRE O IMPALPÁVEL E A DIMENSÃO FÍSICA DA
ARQUITETURA

Dissertação no âmbito do Mestrado Integrado em Arquitetura orientada pelo Professor Doutor Bruno Ricardo Abrantes Gil e pela Professora Doutora Carolina da Graça Cúrdia Lourenço Coelho e apresentada ao Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra.

Setembro de 2020

PENSAR A CIDADE PELOS OLHARES DA POESIA
Entre o impalpável e a dimensão física da arquitetura



Ana Carolina Ferreira Mendes Ramos

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura
sob a orientação do Professor Doutor Bruno Gil e da Professora Doutora Carolina Coelho
Departamento de Arquitetura da FCTUC, Setembro de 2020

PENSAR A CIDADE PELOS OLHARES DA POESIA

Entre o impalpável e a dimensão física da arquitetura

AGRADECIMENTOS

Aos Professores Carolina Coelho e Bruno Gil
o meu sincero agradecimento,
pela pertinente orientação,
pelo encorajador voto de confiança
e pelas sugestões que desencadearam
o tema desta dissertação.

Aos amigos.
Os de sempre,
os que vieram com o d'Arq
e aqueles que ainda vão despontando.
Com um enorme apreço,
obrigada às Mugs, à Cláudia, à Maria e ao Nina,
por alegremente estimarem os meus devaneios.

À minha família, um agradecimento eterno.
Aos meus queridos avós.
Ao meu pai, pelos infindos debates.
À minha tia, por estar sempre presente.
À minha mãe, o meu centro.

RESUMO

Estimulada por um entendimento mais cabal da arquitetura, a presente dissertação problematiza a expressividade da cidade e o modo como a relação entre suas as dimensões corpórea e incorpórea a descodifica. Na medida em que a segunda é acedível pela experiência do espaço, estabelece-se um diálogo entre a arquitetura e a poesia, com o intuito de retirar desta última a imagem do ambiente sensível e impalpável da cidade.

Considerando o espaço temporal entre 1875 e 2020, Lisboa é analisada na forma como é experienciada, percebida e acolhida no imaginário de quem usufrui do espaço urbano, através dos poemas que refletem (objetivamente) a vivência e perspectiva do poeta-utilizador. Após um mapeamento poético e imagético, condensa-se numa imagem consubstanciada o nível impalpável da arquitetura da cidade que, acredita-se, alcança significado na coletividade. Os espaços que se enunciam desta composição são, de seguida, analisados quanto à sua componente física, através da representação rigorosa, imagética e escrita.

As ilações a retirar do confronto das dimensões permitem averiguar inúmeras possibilidades: a de desenvolver, proveitosamente, pontes interdisciplinares; a de assumir uma imagem da cidade a partir de determinados elementos; a de perspetivar o desvirtuamento da autenticidade da arquitetura; e a de perceber, ademais, que preocupações devem ser contempladas pelos arquitetos no momento de discutir e intervir na cidade.

Como última conclusão, ambiciona-se a verificação da essencialidade de uma abordagem e consciência que compreendam e conjuguem ambas as dimensões corpórea e incorpórea da arquitetura — primeiro, enquanto capacidades identitárias da cidade e, depois, de modo a perspetivar o presente e futuro desta.

PALAVRAS-CHAVE arquitetura — cidade — relação — poesia — imagem

ABSTRACT

Stimulated by a more comprehensive understanding of architecture, the present dissertation problematizes the expressiveness of the city and the way the relationship between its corporeal and incorporeal dimensions decode it. As the second is approachable through the experience of space, a dialogue is established between architecture and poetry, with the aim of obtaining from the latter the image of the sensitive and impalpable being of the city.

Considering the temporal space between 1875 and 2020, Lisbon is analyzed in the way it is experienced, perceived and accepted in the imaginary of those who inhabit the urban space, through poems that reflect (objectively) the experience and perspective of the poet-user. After a poetic and imagery mapping, the impalpable level of the architecture of the city is condensed into a substantiated image which, is believed, reaches meaning by its collectivity. The spaces that are enunciated from this composition are then analyzed in terms of their physical component, through rigorous, imagery and written representation.

The lessons to be learned from the confrontation of the dimensions allow to ascertain numerous possibilities: to develop, profitably, interdisciplinary bridges; to assume an image of the city from certain elements; to observe the distortion of the authenticity of architecture; and to realize, moreover, which concerns should be contemplated by architects when discussing and intervening in the space of the city.

As a final conclusion, it is aimed to attest the essentiality of an approach and awareness that conjugates both the corporeal and incorporeal dimensions of architecture — first, as identity capacities of the city and, then, in order to consider the present and future of the city.

KEYWORDS architecture — city — relationship — poetry — image

ÍNDICE

RESUMO	v
ABSTRACT	vii
INTRODUÇÃO	1
I. A CIDADE INCORPÓREA	
A IMATERIAL EXISTÊNCIA DO MUNDO	15
Imagem, imaginação e imaginário	19
Dicotomia material–imaterial na arquitetura	29
IMAGENS DA / PARA A CIDADE	37
II. DIÁLOGOS ENTRE A ARQUITETURA E A LITERATURA	
O ESPAÇO DA LITERATURA	47
SIMBIOSES	55
A imagem poética da cidade incorpórea	61
III. AS REPRESENTAÇÕES DE LISBOA DESDE 1875	
A IMAGEM DO IMPALPÁVEL DA ARQUITETURA A PARTIR DA POESIA	71
Mapeamento poético e imagético	79
(uma) Imagem consubstanciada	111
A DIMENSÃO FÍSICA DA ARQUITETURA DA CIDADE	123
IV. BINÓMIO CORPÓREO—INCORPÓREO NA CIDADE	
A RELAÇÃO ENTRE AS DIMENSÕES DA ARQUITETURA DE LISBOA	187
CONSIDERAÇÕES FINAIS	203
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	211
CRÉDITOS DAS IMAGENS	233

A presente dissertação segue o Novo Acordo Ortográfico de 1990. A referência é feita segundo as normas APA; as citações são traduzidas pela autora, para uma maior fluidez da leitura, e estão transcritas na língua original da consulta em nota de rodapé. Os poemas constantes das páginas pares, figurando como imagens, foram realçados intencionalmente pela autora.

INTRODUÇÃO

À arquitetura reconhece-se um sentido simultaneamente estético e comunicativo. Do imaginário do arquiteto é esboçado um projeto imbuído de forma e materialidade (entre outros), do qual desponta uma intenção espacial para a sua vivência e entendimento. Depois, enquanto objeto construído, é percebido e apropriado por quem dele frui, sendo-lhe atribuídos valores imateriais. A faculdade comunicativa da arquitetura que se evoca reside, precisamente, no seguimento entre o conceito e a sua interpretação: entre as qualidades físicas, como as enunciadas, e as qualidades imateriais decorrentes da vivência.

Igualmente, podem constatar-se premissas análogas na cidade. Tal perspetiva, em todo o caso, decorre de um entendimento particular — especificamente, da arquitetura da cidade (Rossi, 2001)¹. Esta visão contempla a cidade não apenas pela componente visual e estética da arquitetura, ou pelos conjuntos desta, mas também pelo princípio basilar da disciplina, que aqui se transcreve para a cidade como construção no tempo.

A discussão da cidade — aqui, a arquitetura da cidade — é complexa, suscita interpretações diversas, também interdisciplinares, e assume-se de difícil tangibilidade. De todo o modo, admite-se que, para problematizar ou capacitar qualquer aspeto em que a discussão se concentre, é requerida uma compreensão cabal da sua existência. Aplicando a hipótese referida da comunicação, importará então discutir o conceito — a existência física da cidade — e a sua interpretação — como a cidade é apreendida; definindo-se assim o todo, através da mensagem que arquitetura transmite, esclarece-se o efetivo *ser* desta.

Atualmente, a cidade é alvo de uma atitude que procura a sua *identidade*, o seu

¹ Edição original de 1966.

carácter e o seu valor. A reabilitação, por exemplo, é uma forma de preservar imagéticos fragmentos que a constituem, equilibrando a nova construção com outra que marca um tempo; como é argumentado, pretende defender uma *imagem* da cidade. Tudo isso é, porém, contestável. Nesse sentido, reconhece-se a necessidade de um entendimento mais inclusivo da arquitetura, que questione essas ideias; a motivação da dissertação assenta, nesses, numa problematização do que é, ou pode ser, a cidade, a sua *imagem* ou o seu *ser*, recusando alguns dos (pre)conceitos na sua génese.

Com vista a uma deambulação crítica sobre a cidade e sobre estas possibilidades, toma-se a arquitetura da cidade a matéria da dissertação; o discurso desta foca-se no já aludido pensamento que refere a existência de valores materiais e imateriais do espaço. Para o propósito do sistema que é a cidade — por sua vez, de maior escala, mais abrangente e plural — estes entendem-se como dimensões corpórea e incorpórea². Entre estas perspectiva-se uma relação simbiótica, que parte de uma mesma realidade comum — o objeto, a arquitetura, a cidade: a dimensão corpórea, ou física, corresponde ao espaço puramente material e palpável; a dimensão incorpórea, por seu turno, respeita o ambiente sensível, impalpável e até poético (de acordo com alguns autores), que decorre da vivência e percepção do espaço físico — logo, da dimensão corpórea.

Acredita-se que a pertinência da discussão do ser da cidade passa pela leitura comparativa e complementar das duas dimensões, através do binómio que se considera, para o efeito, entre ambas. Concretamente, procura-se assim perceber qual é a relação entre o corpóreo e o incorpóreo da arquitetura da cidade; objetiva-se que as ilações retiráveis desta questão de investigação descodifiquem o verdadeiro significado do entendimento que se procura da arquitetura da cidade.

Numa disciplina — como a arquitetura — as perspectivas sobre determinado tema são por vezes possíveis porque se cria um mundo de concordância onde as premissas são necessariamente válidas; contudo, também findas em si e para si, uma vez se forem retiradas do contexto, podem, eventualmente, tornar-se ambíguas. Precisamente com o sentido de contrariar essa redundância, a dissertação constrói uma ponte interdisciplinar entre a arquitetura e a literatura, com o intuito de a segunda fomentar um sentido mais crítico e flexível sobre a primeira.

O que se procura é compreender a dimensão incorpórea, porém esta requer uma vivência

² A distinção nominal será aprofundada no subcapítulo *Dicotomia material—imaterial na arquitetura*.

ARQUITETURA DA CIDADE

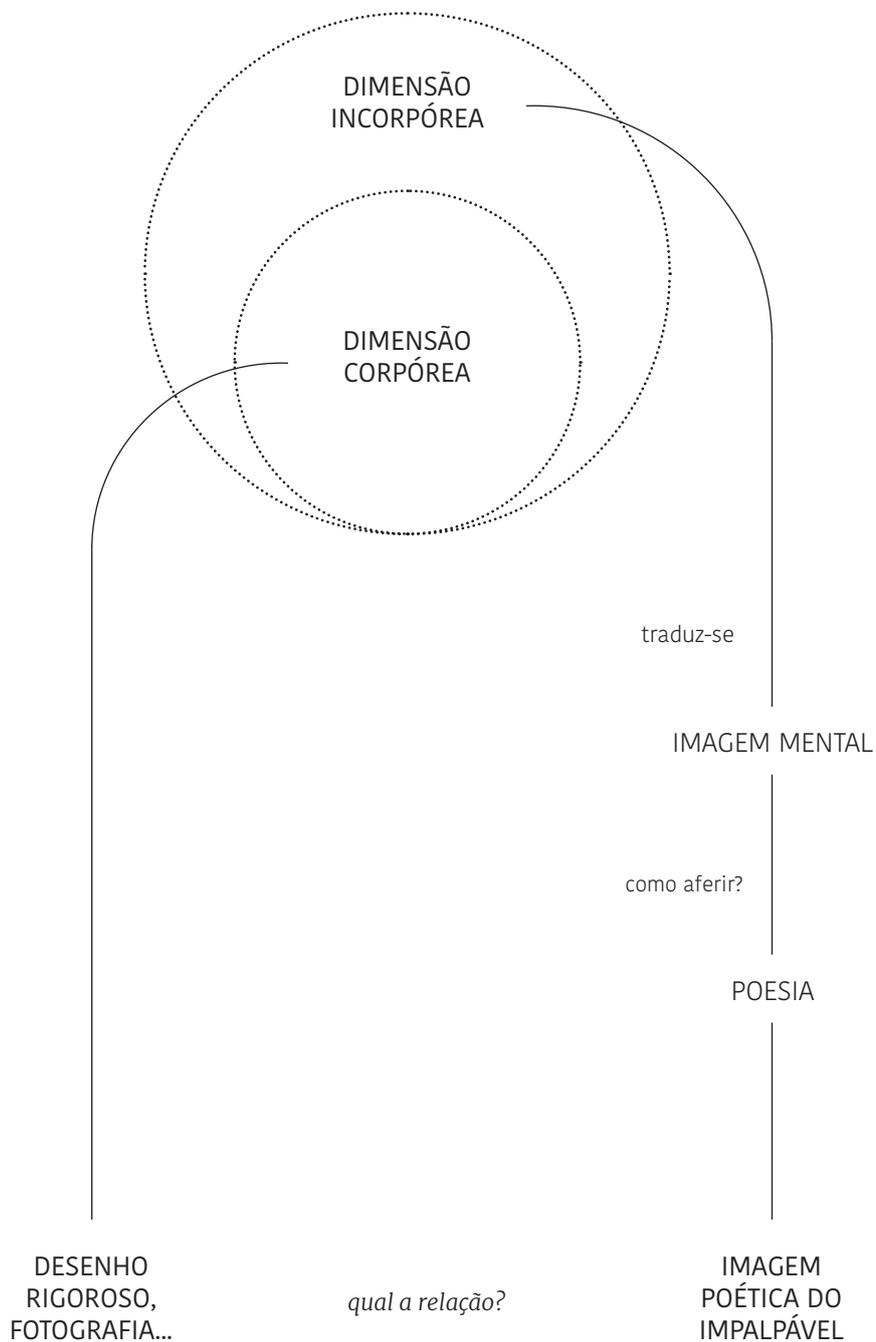


Figura 1. Esquema elucidativo do pensamento da dissertação.

do espaço — logo, carece de um indivíduo que usufrua da cidade. A literatura potencia esse conhecimento através do escritor, o utilizador/observador, que deambula pelas ruas e transcreve a sua visão — a imagem mental da cidade — em palavras. Destriçar o binómio corpóreo-incorpóreo, que a dissertação visa, delinea-se deste modo exequível e particularmente original: ao decorrer de escritores literários, o nível incorpóreo assenta numa amostra independente, desprendida de um subconsciente teórico (da arquitetura) e credível da experiência da cidade; a dimensão corpórea, por sua vez, admite as perspetivas de arquitetos e da autora da dissertação, a partir da análise do espaço e das suas representações.

De modo a concretizar e atestar estas hipóteses, reconhece-se a necessidade de definir objetivamente um caso de estudo: considera-se pertinente atentar especificamente uma cidade portuguesa, dado o contexto arquitetónico e a proximidade; dentro da literatura, importa definir um género e uma amostra de obras, tanto diversa, quanto razoável no número; quanto ao período temporal, dada a escala e evolução que as cidades condensam, entende-se que a medida de um século será adequada.

Da apreciação da dimensão incorpórea da cidade, procura-se aferir certos quesitos sobre o que transparece da imagética de Lisboa: se esta se constitui a partir de gestos repetidos na extensão da malha urbana ou a partir de ícones; quais são as arquiteturas, épocas e temas em que se foca; em que reside a relevância e valor da arquitetura; se há, ou não, uma constância temporal e autoral; por último, qual a essência da cidade. Aferir uma imagem consubstanciada do incorpóreo — a partir da síntese da análise — é notoriamente importante para a questão de investigação, pois (apenas) essa forma constitui um instrumento passível de ser comparável.

O contributo de *Pensar a cidade pelos olhares da poesia* consiste portanto, primeiro, numa reflexão sobre a relação entre as dimensões da arquitetura da cidade em análise; depois, sobre a forma de perspetivar a arquitetura, em termos gerais, segundo as novas ilações. Como objetivos específicos equacionam-se, por fim, a aceção do contributo desta interdisciplinaridade, a possibilidade de compor uma imagem da cidade a partir de um número de elementos, o desvirtuamento da autenticidade de certos aspetos arquitetónicos — em função de uma imagem patenteável da cidade — e, em consequência, certas posturas que os arquitetos deverão considerar, face ao passado, presente e futuro da cidade. O que se ambiciona, em última instância, é a verificação de que não há aceções certas para o que fundamentalmente uma cidade é, mas que isso se torna (mais) tangível quando se pondera simultaneamente sobre as suas dimensões corpórea e incorpórea; nesse sentido, qualquer abordagem relativa às idoneidades identitárias da cidade deverá contemplá-las.

Metodologia

Para responder à questão de investigação, de forma clara, sequencial e fundamentada, é primordial definir um método de análise. Como base para o discurso, é necessário um contexto teórico: primeiro, este deve suportar o entendimento das dimensões corpórea e incorpórea; depois, importa identificar e explanar, objetivamente, como os conceitos referidos são aplicados concretamente na dissertação.

A dimensão incorpórea é descodificada através da perceção e surge segundo uma imagem mental, que cabe ao indivíduo que experiencia a cidade. Necessariamente, esta não se poderá centrar numa única perspetiva — sobretudo, na da autora da dissertação —, pelo que se considera um maior número de observadores, cujo prisma seja diverso e racional; adicionalmente, para alcançar o teor dessa imagem, é preciso haver uma descodificação e representação sua.

A literatura desponta neste momento como ponte entre a arquitetura e o utilizador; dentro do espólio literário, e em função da objetividade e realidade que se pretende, a poesia assume-se como o género mais adequado para expressar a imagem do espaço urbano³. Reconhece-se, em todo o caso, uma vulnerabilidade de uma interpretação individual e muito perspetivada sobre o *eu* poeta; contudo, a “memória coletiva” da cidade faz-se a partir de uma reunião individual e versa precisamente a diversidade de existências (Halbwachs *apud* Rossi, 2001), logo uma eventual tendenciosidade acaba por ser minimizada através da amostra poética.

Para uma problematização da cidade, entende-se mais pertinente versar o contexto português; pela síntese de temas arquitetónicos e culturais que se acredita ter — dada a sua dimensão —, pela veemente reabilitação urbana de que tem sido alvo nos últimos anos e pela vasta obra poética onde é aludida, referencia-se concretamente a cidade de Lisboa — a capital — como objeto de estudo.

Entre os vários autores que abordam Lisboa, destacam-se Cesário Verde, Álvaro de Campos, António Gedeão, Sophia de Mello Breyner, Alexandre O’Neill, António Carlos Cortez ou Vasco Graça Moura, entre demais outros. Os poetas seletados, bem como as respetivas obras evocadas, materializam uma pesquisa individual apoiada pela investigação e colaboração de investigadores dos autores; a amostra destacada engloba

³ A especial pertinência da poesia será focada com maior intensidade no subcapítulo *A imagem poética da cidade incorpórea*.

escritores variáveis no tempo e no estilo, assumindo-se diversa e completa. Uma vez que a discussão da cidade se assume mais pertinente no presente — de modo a perspetivar o futuro —, estabelece-se a atualidade como limite temporal para a análise; a importância de rever o passado, por sua vez, traduz-se na circunscrição do início do período visado aos finais de século XIX. Especificamente, e em função das datas concretas dos poemas considerados, versa-se concretamente o arco temporal entre 1875 e 2020⁴.

A decomposição dos poemas pretende-se exaustiva, porém direta; centra-se em descrições detalhadas e claras da paisagem urbana lisboeta, ou na forma própria de enfatizar uma característica da arquitetura — também de acordo com a personalidade do próprio autor. Este mapeamento, poético e imagético, é alvo de um cruzamento e síntese que conflui numa *imagem consubstanciada*.

Na sequência, são mapeados os espaços, objetos e elementos arquitetónicos da cidade de Lisboa, relativamente à sua dimensão física. Consoante o formato que melhor conseguir representar certo aspeto, esta apreciação incide sobre representações rigorosas da arquitetura — como plantas, alçados ou maqueteperfistes —, sobre pensamentos de arquitetos que discutem a cidade e sobre fotografias ou imagens (visuais). O material é recolhido *in loco*, através de suportes de desenho fornecidos por arquivos da Câmara de Lisboa, entre outros, e ainda através de uma revisão bibliográfica sobre a arquitetura de Lisboa; depois, é analisado de forma comparativa, pela autora da dissertação, quanto à sua forma e princípios. O espaço narrado é, de seguida, confrontado com este espaço físico por intermédio da imagem consubstanciada; o cruzamento da matéria que as duas dimensões enunciam evidencia, por fim, as ilações que se objetiva alcançar.

Estrutura

De forma sucinta, a estrutura da dissertação define-se por três partes, circunscritas a quatro capítulos: dois teóricos, um teórico-prático e um último capítulo de considerações finais.

O momento inicial de aproximação permitirá compreender os encadeamentos entre os conceitos referidos, tendo em vista a transposição das suas relações para o contexto da poesia e da arquitetura da cidade. Será mais universal, abstrato e preambular; o seu

⁴ De forma mais completa, justificar-se-á quantitativa e qualitativamente a escolha dos poemas, dos autores e do período temporal no subcapítulo *Mapeamento poético e imagético*.

principal objetivo é estabelecer uma base de noções e premissas, não necessariamente dogmáticas, mas evidentes para o tema da dissertação.

O capítulo *A cidade incorpórea* aborda o nível imaterial no mundo, a partir das questões primordiais da presença e da percepção; a referência à *Imagem, imaginação e imaginário* pretende clarificar a aceção de cada designação e a relação que desenvolvem entre si, no contexto do espaço. Importa transpor essas premissas, depois, para a arquitetura e perceber de que modo é que a cidade lida com o tema da imagem.

O capítulo *Diálogos entre a arquitetura e a literatura* consiste na ponte que se define entre ambas as disciplinas e como é especificamente estabelecida na dissertação: primeiro, contextualiza-se a literatura e a poesia, nas suas géneses; versa-se o estado da arte, no que à relação destas com a arquitetura diz respeito; por último, elucida-se sobre a imagem poética da dimensão imaterial da cidade.

A segunda parte, que corresponde ao terceiro capítulo *As representações de Lisboa desde 1875*, compreenderá o exercício de análise propriamente dito. Primeiro, a obra poética é observada e decifrada, através de um levantamento poético e mapeamento imagético sobre Lisboa; daqui, pode já elaborar-se uma crítica mais apontada quanto à representatividade dos pontos analisados. De seguida, anatomiza-se a arquitetura da cidade nos seus contornos (meramente) físicos.

A última parte — o capítulo *Binómio corpóreo—incorpóreo na cidade* — conclui sobre os resultados do exercício prático e extrapola-os de modo a tecer considerações sobre a discussão da arquitetura da cidade. Neste momento, responde-se à questão de investigação, bem como aos objetivos específicos elencados inicialmente.

CAPÍTULO I
A CIDADE INCORPÓREA

A IMATERIAL EXISTÊNCIA DO MUNDO

A problematização enunciada pela dissertação remete para dimensões distintas, mas complementares, da arquitetura: a material e a imaterial. Justapor estas esferas no âmbito da disciplina requer, primeiramente, um afastamento teórico que visiona a exposição e compreensão dos planos a elas articulados — como o mundo, a existência, o ser, o espaço e a percepção destes; não sendo capital particularizar ontologicamente cada um, importará, sobretudo, entender como se intersectam.

Fenologicamente, o “mundo externo” não se objeta quanto à sua existência; em alternativa, propõe-se a ideia de que a sua realidade se orienta “continuamente, pelos entes intramundanos (coisas e objectos)” (Heidegger, 1995, p. 269)⁵. Partindo da proposição de Kant (2013)⁶ em que a prova da presença⁷ dos objetos no espaço fora do ser é dada pela própria consciência da presença deste, determinada empiricamente, poder-se-á validar o mundo como dado — ou acedível — ao ser através da consciência.

Com o intuito de perceber como e “até que ponto um espaço pode ser lido ou decodificado”⁸ (Lefebvre, 1995, p. 17)⁹, parte-se do pensamento que o “espaço só pode ser concebido recorrendo-se ao mundo” (Heidegger, 1995, p. 163). Atentando que a consciência determina a possibilidade da apreensão do mundo, não se poderá, igualmente, considerar um espaço que não seja confirmado, e dado, pela consciência. No seguimento, é esta que, aplicada no contexto de espaço, se revela essencial para desenvolver uma consciência da percepção (Holl, 1994b); tornando-o apreensível através da percepção, o

⁵ Edição original de 1927.

⁶ Edição original de 1781.

⁷ Kant entende “presença” como algo simplesmente dado, seja à consciência ou às coisas (Heidegger, 1995).

⁸ Citação original: “To what extent may a space be read or decoded?” (Lefebvre, 1995, p. 17).

⁹ Edição original de 1974.

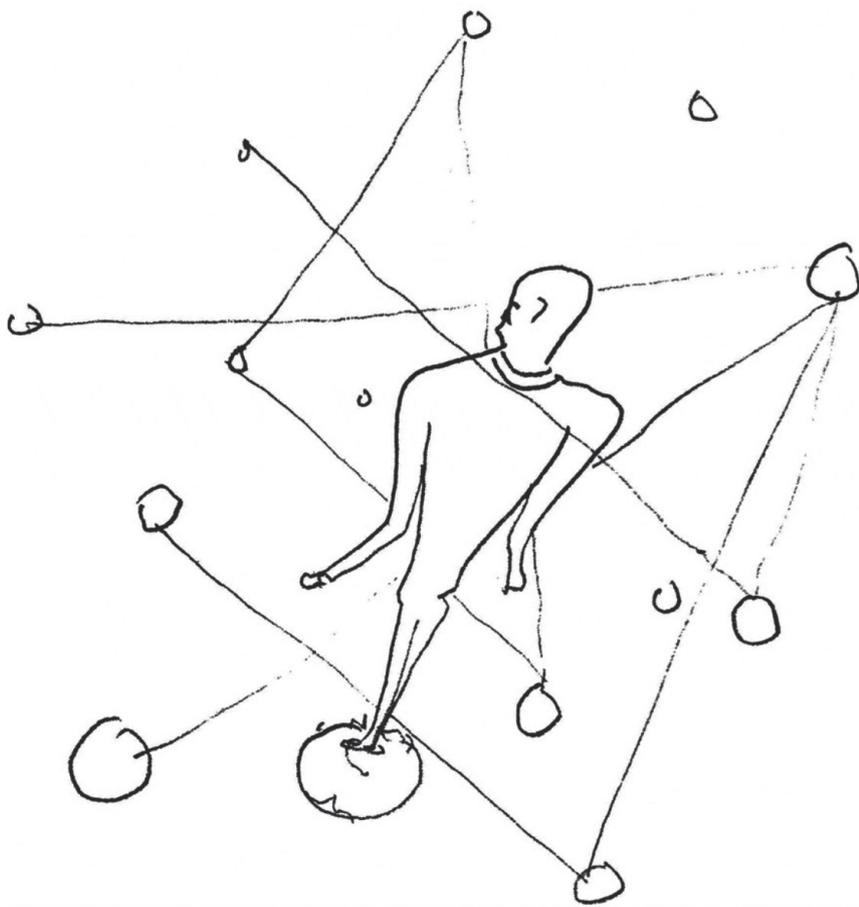


Figura 2. Espaço percebido e o ser. Desenho de Francis Bacon.

espaço não é então “mais do que a forma de todos os fenómenos dos sentidos externos, isto é, a condição subjetiva da sensibilidade, única que permite a intuição externa” (Kant, 2013, p. 67). Tendo por base que “desde sempre o conhecimento intuitivo foi considerado como o modo válido de apreensão do real” (Heidegger, 1995, p. 268), estabelece-se então uma associação entre percepção e compreensão do espaço *real*, através do ser; por conseguinte, pode deveras aferir-se que “é o ‘sujeito’, entendido ontologicamente, a presença, que é espacial em sentido originário” (Heidegger, 1995, p. 161).

Deste entendimento, decorre ainda a questão da representação do espaço. Kant (2013) aponta que “a representação originária de espaço é *intuição a priori* e não conceito” (p. 66), pelo que, tal como o próprio espaço, resulta da percepção fundada nos sentidos; por esse motivo, não pode ser desassociada a realidade do espaço da sua representação, como se entes distintos — ou conceitos — se tratassem.

As deduções anteriores confluem na reflexão de que “considerado isoladamente, o espaço mais não é que uma abstração vazia”¹⁰ (Lefebvre, 1995, p. 12); este é, de facto, “em todos os sentidos, e, sobretudo num sentido humano e integrado, uma realidade vivida” (Zevi, 1998, p. 217)¹¹. Na procura pelo espaço *real*, material ou imaterial, — pretenda-se ler o sentido deste, seja no que toca à definição, compreensão ou representação — há em última análise uma corporização que a sua existência reclama, que não se pode nem negar nem negligenciar: “onde há espaço há [sempre] ser”¹² (Lefebvre, 1995, p. 22).

Estabelecido que o espaço e o seu reconhecimento advêm de uma simbiose com o *ser*, torna-se objeto de estudo entender o primeiro situando-o na *dimensão imaterial*, que o capítulo enuncia. O espaço que nesta dissertação se persegue diz respeito ao espaço *real*, presente no mundo e passível de ser apreendido na sua vivência. Tal fenómeno resulta de um momento corpóreo entre o ser e o espaço, que, evidentemente, consiste em algo físico. Os mecanismos sensitivos e externos do indivíduo, como os sentidos da visão, tato, audição, etc. viabilizam essa apreensão corpórea e tornam legíveis os contornos materiais do espaço — a sua dimensão corpórea, no fundo.

Fundada no mesmo momento, dá-se a supracitada percepção. Para além do reconhecimento do espaço a um nível físico, há uma compreensão mental, ao nível da consciência, que desponta da vivência sensorial e corpórea. Neste ponto, importará referir

¹⁰ Citação original: “Space considered in isolation is an empty abstraction” (Lefebvre, 1995, p. 12)

¹¹ Edição original de 1951.

¹² Citação original: “Where there is space there is being” (Lefebvre, 1995, p. 22).

o que Peirce (2005)¹³ reconhece como *semiose*; segundo este processo interpretativo, há uma atribuição de um significado, segundo determinando prisma, a um objeto representado pelo signo; este “dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido” designado interpretante ou significado (Peirce, 2005, p. 46). Transpondo esta proposição para o contexto de espaço, tem-se: o espaço físico como o objeto; a percepção, ao nível mental da consciência, como o signo; por último, o significado como a dimensão imaterial do espaço.

Em síntese, entende-se que as aceções metafísicas do espaço são produzidas fenomenologicamente. A dimensão imaterial do espaço decorre de um processo interpretativo que depende da percepção e de uma vivência corpórea do espaço; para além disso, enquanto significado, pode apresentar uma realidade diferenciada da realidade física, com autonomia própria

IMAGEM, IMAGINAÇÃO E IMAGINÁRIO

“A capacidade para apreender as qualidades expressivas das coisas é espontaneamente inerente à mente humana” (Arnheim, 1988, p. 206)¹⁴, logo, pode deduzir-se que aquilo que determina o carácter identitário e a expressividade do espaço — vulgo, a sua *alma* — é francamente tangível através do domínio mental. Nesse sentido, acredita-se verosímil ler-se e assumir-se a dimensão imaterial do espaço — que abarca as qualidades referidas — recorrendo (meramente) a um mapeamento do foro intelectual.

Atendendo, então, a que a medida em que se dá a compreensão do espaço é idêntica à “descrita pela psicologia do pensamento”¹⁵ (Arnheim, 1979, p. v)¹⁶, e de acordo com a teoria de que a “percepção visual é pensamento visual”¹⁷ (Arnheim, 1979, p. 14), toma-se o momento de integrar e anatomizar as matérias da imagem, da imaginação e do imaginário no campo da percepção. Sobretudo, considera-se relevante capacitar brevemente os

¹³ Edição original é uma coletânea publicada entre 1932 e 1958.

¹⁴ Edição original de 1977.

¹⁵ Citação original: “described by the psychology of thinking” (Arnheim, 1979, p. v).

¹⁶ Edição original de 1969.

¹⁷ Citação original: “Visual perception is visual thinking” (Arnheim, 1979, p. 14).

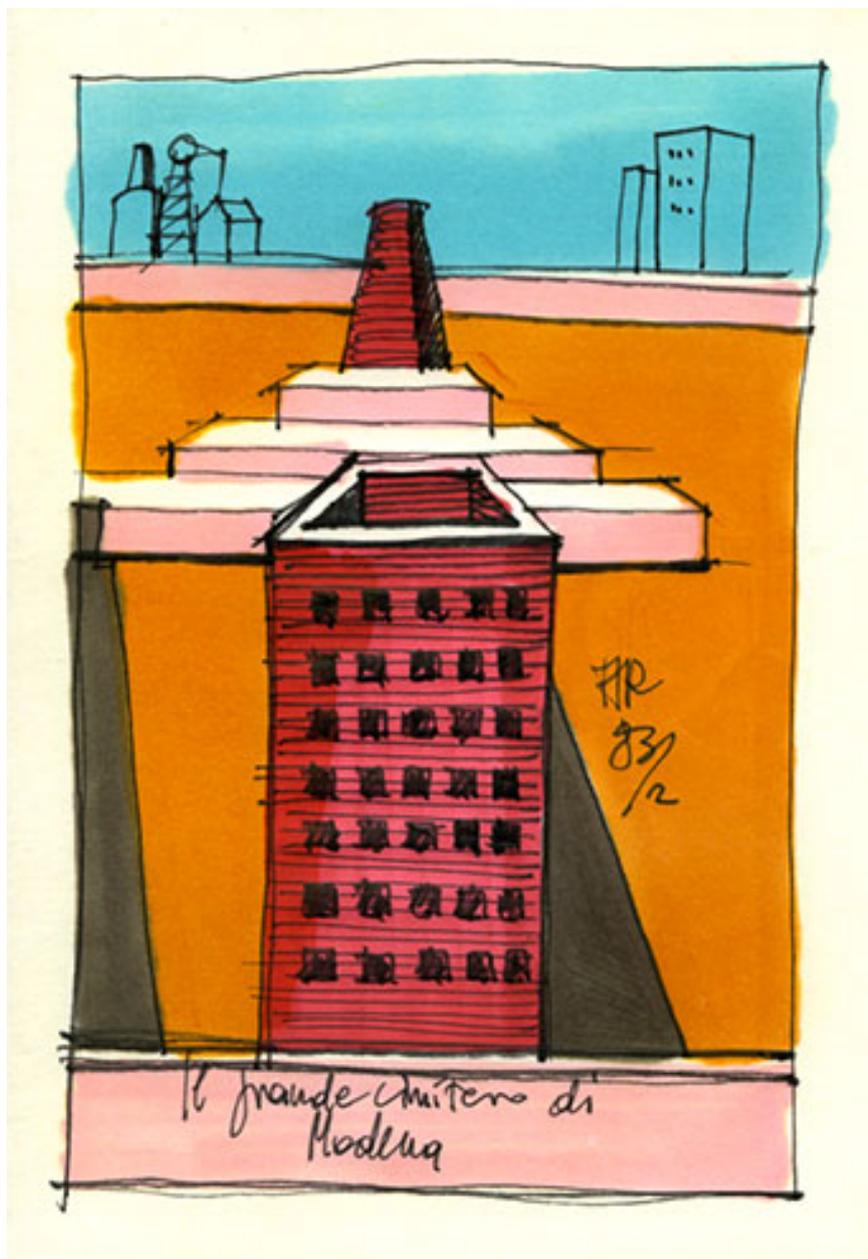


Figura 3. A imagem entre analogia e a representação. Desenho de Aldo Rossi para o cemitério de San Cataldo (1983).

ditos conceitos de uma significação própria e, de seguida, enquanto contributo para a dissertação pelas relações que estabelecem entre si.

Globalmente, a imagem assume-se como algo manifestamente sintetizado; em todo o caso, as suas propriedades e empregos são tão plurais quanto possível:

“parece que a imagem pode ser tudo e também o seu contrário — visual e imaterial, fabricada e ‘natural’, real e virtual, móvel e imóvel, sagrada e profana, antiga e contemporânea, ligada à vida e à morte, analógica, comparativa, convencional, expressiva, comunicativa, construtora e desconstrutora, benéfica e ameaçadora...

E no entanto esta ‘imagem’ proteiforme, polimorfa, não parece impedir nem a sua utilização nem a sua compreensão.” (Martine, 2012, p. 29)¹⁸

Especialmente, no que toca à sua utilidade, pode assumir-se a imagem como estruturante e capacitativa de um entendimento singular e mais amplo do mundo — “a principal faculdade da imagem é a sua capacidade mágica de mediar entre o físico e o mental, o perceptivo e o imaginário, o factual e o afetivo”¹⁹ (Pallasmaa, 2004, p. 45).

Fundamentalmente, a imagem pode conceber-se como uma representação, seja de algo real como de algo que não existe, ou seja de algo palpável como de algo metafísico. Para a discussão, importa referir a imagem como representação da realidade; nesse contexto, ela pode ser muito próxima da realidade — uma mimetização (quase) integral —, porém acredita-se que tal possibilidade não é linear, e talvez até seja algo falaciosa, na medida em que uma imagem implica (necessariamente) uma perspectiva.

Na sequência, considera-se a hipótese transversal de a imagem ser análoga, isto é, de servir como “algo que se assemelha a outra coisa” (Martine, 2012, p. 42). Sob tal conceção, a imagem pode ser qualificada como o *signo* de Peirce (2005) e o *objeto* como algo real, que existe no mundo. Esta faculdade da analogia pode, em termos práticos, servir para associar objetos a outros, imagens a outras imagens, ou, igualmente, para conotar os tais objetos com qualidades imateriais — “quão concreto tudo se torna no mundo quando um objeto, uma mera porta, pode dar imagens de hesitação, tentação, desejo, segurança, acolhimento

¹⁸ Edição original de 1994.

¹⁹ Citação original: “La principal facultad de la imagen es su capacidad mágica de mediar entre lo físico y lo mental, lo perceptivo y lo imaginario, lo factual y lo afectivo” (Pallasmaa, 2004, p. 45).



Figura 4. Momento corpóreo transcrito numa imagem visual. *Les Amants*, René Magritte (1928).

ou respeito”²⁰ (Bachelard, 1994, p. 224) ²¹. De qualquer modo, uma imagem análoga a algo é sempre uma imagem que se demarca de alguma forma daquilo que representa e, assim, ela própria constitui uma realidade em si.

Observando a questão formal da imagem, apontar-se-á apenas a distinção mais relevante. A imagem pode apresentar-se num formato físico (e visual): uma fotografia, uma pintura, uma colagem, um postal, etc.; para todos os casos há uma componente artística e premeditada, através do enquadramento pela ótica do artista, que pretende transmitir a sua ideia ou visão.

A imagem mental, em alternativa, pode assumir-se como a:

“(…) impressão que temos quando, por exemplo, lemos ou ouvimos a descrição de um lugar, a impressão de o ver quase como se lá estivéssemos. Uma representação mental é elaborada de um modo quase alucinatório e parece pedir emprestadas as suas características à visão. *Vê-se.*” (Martine, 2012, p. 20)

Partindo deste princípio de idoneidade *visual*, atribui-se à imagem mental um outro sentido, mais enquadrado na ideia para que a dissertação alude: a sua associação a um momento de apreensão corpórea de um objeto. Este pensamento aponta para o surgimento da imagem mental como consequência da perceção; sinteticamente “trata-se então de um modelo perceptivo do objecto, de uma estrutura formal que interiorizámos e associámos a um objecto e que alguns traços visuais são o bastante para evocar” (Martine, 2012, p. 20). Tal objeto, para o propósito, identifica-se como sendo o espaço *real* e a imagem mental aquilo que sintetiza a ideia que se tem desse espaço. Esta “imagem mental do mundo externo difere relevantemente das projeções da retina”²² (Arnheim, 1979, p. 14) pois é sempre “o resultado de um processo bilateral entre o observador e o meio” (Lynch, 2017, p. 14)²³. Graças a este processo corpóreo que se dá entre os dois entes, pode argumentar-se que esta imagem mental é simultaneamente uma “imagem corpórea” na medida em que é “uma experiência espacializada, materializada e multissensorial”²⁴

²⁰ Citação original: “How concrete everything becomes in the world of the spirit when an object, a mere door, can give images of hesitation, temptation, desire, security, welcome and respect” (Bachelard, 2004, p. 224).

²¹ Edição original de 1957.

²² Citação original: “The mental image of the outside world is known to differ importantly from the retinal projections” (Arnheim, 2005, p. 14).

²³ Edição original de 1960.

²⁴ Citação original: “La imagen corpórea es una experiencia vivida espacializada, materializada y multisensorial” (Pallasmaa, 2004, p. 8).

(Pallasmaa, 2004, p. 8)

Quanto ao objeto da imaginação pode dizer-se que o seu entendimento é muitas vezes erróneo e restritamente tomado. O conceito é “usualmente associado a uma capacidade criativa humana específica ou ao domínio da arte, mas a nossa capacidade da imaginação é a base da nossa existência mental e da nossa forma de lidar com o estímulo e informação”²⁵ (Pallasmaa, 2005, p. 129). Observando as premissas já enunciadas relativamente ao fenómeno da percepção, percebe-se aqui que a imaginação intervém igualmente na equação.

“Graças à nossa imaginação, somos capazes de captar a condição múltipla do mundo e do continuum da experiência através do tempo e da vida”²⁶ (Pallasmaa, 2004, p. 7). Esta hipótese é sustentada pela “capacidade [da imaginação de] organizar, estruturar, traduzir para outras formas a nossa experiência” (Fabrizi & Lucarelli, 2019); no fundo, pela inteligência de ser uma “capacidade mental estritamente conectada com a racionalidade” (Fabrizi & Lucarelli, 2019).

Da argumentação, depreende-se que a imaginação pode ser, paralelamente, o *lugar* que possibilita a interpretação (mental) do mundo e o que instiga a racional compreensão deste.

A experiência imaginativa, por sua vez, “pode ser directa ou pode ser mediada pelo encontro entre um tema e imagens” (Fabrizi & Lucarelli, 2019), no entanto convém salientar que “nada se ganhará em dizer que a imaginação é a capacidade de produzir imagens”²⁷ (Bachelard, 1994, pp. xxxiv). Esta posição sublinha que a imaginação não se restringe à competência da criação pura destas; outrossim, é-lhe completar — o que faz é “criar significados a partir de imagens ao organizá-los em constelações (Fabrizi & Lucarelli, 2019).

Por último, acrescenta-se que a imaginação tanto pode socorrer-se do mundo real, como do mundo irreal, operando do mesmo modo no que concerne ao espaço. Numa ponte para a arquitetura, ressalva-se aqui um apontamento necessário: qualquer espaço

²⁵ Citação original: “Imagination is usually attached to a specific human creative capacity or to the realm of the art, but our faculty of imagination is the foundation of our very mental existence and of our way of dealing with stimuli and information” (Pallasmaa, 2005, p. 129).

²⁶ Citação original: “Gracias a nuestra imaginación somos capaces de captar la condición múltiple del mundo y el continuum de la experiencia a través del tiempo y de la vida” (Pallasmaa, 2004, p. 7).

²⁷ Citação original: “To be sure, there is nothing to be gained by saying that the imagination is the faculty of producing images” (Bachelard, 1994, pp. xxxiv).

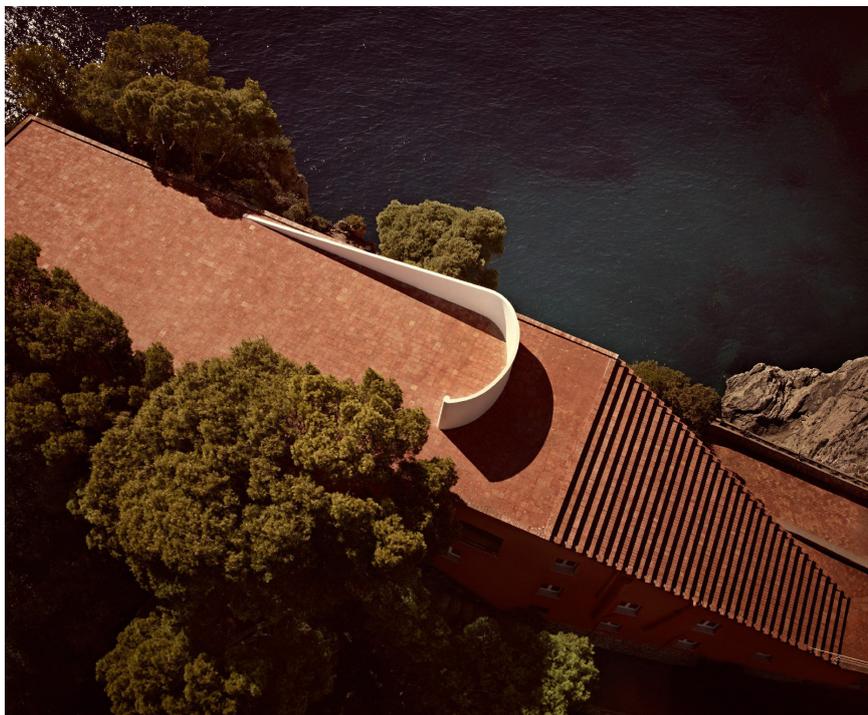


Figura 5. O imaginário da Casa Malaparte (Adalberto Libera, 1938) evocado no cinema com *O Desprezo* de Jean-Luc Godard (1963).

arquitetónico, antes da sua construção, é sempre um espaço que não existe, a não ser na mente de quem o imagina e projeta — um espaço, portanto, (apenas) da imaginação. Após a materialização desse espaço, ele será novamente vivenciado pela imaginação, porém de forma completamente distinta, dado que se baseia numa experiência; “espaço que tenha sido desfrutado pela imaginação não pode permanecer espaço indiferente sujeito às medidas e estimativas de quem o vivencia”²⁸ (Bachelard, 1994, p. xxxvi).

O imaginário é comumente enquadrado num contexto de alusão ao irreal, ou seja, supõe-se que falar de imaginário seja falar de algo que não existe — que é fabricado unicamente pela imaginação. Na dissertação, contudo, será reconhecido pela medida em que pertence à competência mental enquanto referência a algo real, independentemente de tratar propriedades materiais ou imateriais; especificamente, e por outras palavras, será entendido na sua relação com o que a imaginação interpreta do espaço real, vivível corporeamente.

Admite-se que o imaginário possa surgir “nas suas apresentações públicas enquanto observador do real, [no entanto, este] pode não sugerir ou propor algo novo, consistindo por exemplo numa constatação do observador entre a sua emoção real e a delirante” (Alves, 2016, p. 253). Isto determina a sua associação à criação de interpretações ou definições do real, propondo-se a hipótese de se definir o imaginário como sendo um conjunto de ideias sobre determinado objeto ou realidade — ideias essas que podem surgir sob a forma de imagens ou memórias.

O imaginário, de certa perspectiva, acaba por reunir, mapear e albergar esse tal novo espaço, que decorre do real e que acaba por se adaptar “ao ser individual e ao ser colectivo, ao Eu e aos Eus” (Alves, 2016, p. 253); esta evidência traduz a possibilidade de o imaginário ser, também ele, individual ou coletivo.

Ressalva-se que, em sentido biunívoco, “toda a realidade se produz unicamente pela imaginação”²⁹ (Fichte *apud* Pallasmaa, 2004, p. 7), pois o espaço, sendo material ou imaterial, decorre da imaginação; para além disso, aponta-se que estas possibilidades, que também se podem entender como física e mental, respetivamente, vivem em contínuo diálogo (Pallasmaa, 2004). Nesse sentido, pode aferir-se numa breve sinopse que o

²⁸ Citação original: “Space that has been seized upon by the imagination cannot remain indifferent space subject to the measures and estimates of the surveyor” (Bachelard, 1994, p. xxxvi).

²⁹ Citação original: “Toda realidad se produce únicamente por la imaginación” (Fichte *apud* Pallasmaa, 2004, p. 7).

entendimento do mundo e do espaço real se pode servir da imaginação para decodificar o seu sentido, do imaginário para conter essa nova realidade — ou esse conjunto de referências — e da imagem como a sua representação formal e síntese.

DICOTOMIA MATERIAL—IMATERIAL NA ARQUITETURA

Principiar o discurso atentando a questão do espaço, da percepção e da imagem tem por desígnio a transposição destes, enquanto fundamentos teóricos e entes simbióticos, para a disciplina da arquitetura. Das ilações retiradas, aponta-se a distinção primordial que cimenta o assunto da dissertação: a de que há complementares níveis de compreensão, e mesmo de definição, do espaço.

O espaço, que se pode agora apresentar como espaço arquitetónico, materializa-se em dois níveis. Envolve, primeiro, uma dimensão física, visível e incontornável; fundamentalmente, esta é a realidade construída, no seu sentido puramente material. Por complementaridade, tem-se a dimensão imaterial, pertencente ao domínio mental; como já referido, este nível do espaço arquitetónico decorre da percepção da dimensão material, não podendo por isso subsistir independente do seu par.

O entendimento da disciplina que se persegue reside na convicção da impossibilidade destas duas existências a solo; segundo Pérez-Gómez (1994), considerar o sentido imaterial da arquitetura implica reconhecer de que identificar o que este transmite não é independente de perceber aquilo que [o sentido material] é.

O aspeto cardeal da arquitetura prende-se com o seu uso e fruição pelo sujeito; por mais belo que se apresente, um espaço sem um propósito funcional tratar-se-á não de um objeto arquitetónico, mas sim de um objeto escultórico. Nesse sentido, ainda que um espaço ou um edifício possa, em termos de matéria, ser definido pelo chão, paredes e teto, etc., tal não o qualifica como arquitetura. Esta define-se, necessariamente, para além da sua realidade material — “o edifício fala através do silêncio do fenómeno perceptivo”³⁰ (Holl, 1994b, p. 41).

³⁰ Citação original: “The building speaks through the silence of perceptual phenomena” (Holl, 1994b, p. 41).



Figura 6. A coexistência de escalas, tempos e indivíduos. Londres (março, 2017).

Por conseguinte, admite-se que falar de arquitetura será abordar a sua dimensão material e, inegavelmente, o indivíduo que desta usufrui e que dessa forma incute ao espaço uma dimensão imaterial. A leitura da complementaridade entre estes agentes é, em última instância, o que permite alcançar um sentido mais cabal da arquitetura.

Para o caso, este entendimento que se confere à arquitetura abrange quer o edifício isolado, quer a cidade. Porém, salienta-se que “falar de arquitectura [no contexto de cidade] não [se refere] apenas à imagem visível da cidade e ao conjunto das suas arquitecturas, mas, de preferência, à arquitectura como construção. [Refere-se] à construção da cidade no tempo” (Rossi, 2001, p. 31).

Pela escala, pelas várias arquiteturas, pela relação que estabelecem entre si e pela variável tempo a si subjacente, a cidade envolve mais agentes que o edifício; tal aspeto implica uma complexidade acrescida ao tratar as dimensões da cidade.

Ainda que estas sejam “igualmente espaços de imaginação e de representação” (C. Gomes, 2008, p. 59), as cidades são, antes de tudo, os:

“(…) *lugares físicos* que lhe dão forma. Da sua configuração, da sua alteração, da sua dimensão. Falamos de como a perturbação da realidade física nos permite reflectir acerca das transformações sociais. A recomposição dos lugares da cidade, a sua reutilização para fins diversos daqueles que (sempre) lhes conhecemos, colocam-nos perante o peso da realidade, aqui palpável, e que se expõe aos nossos sentidos. E daí que a cidade que se nos apresenta exposta, sujeita à multiplicidade dos olhares, seja antes de mais território físico.” (Baptista, 2003, p. 35)

Por este motivo, considerando então que a própria dimensão física da arquitetura da cidade é algo naturalmente mutável — logo, não estático — não se poderá, em nenhum aspeto, entender a cidade como algo objetivo. Barata (1989) considera este argumento na medida em que parte daquilo a que determinada cidade corresponde, correlativamente, é mutilado quando há objetivação:

“o edificado, as casas, as ruas são objectiváveis, mas não são, por si, toda [uma determinada cidade]; as pessoas, os grupos, são [essa cidade] (uma [cidade]) mas não toda a realidade [dessa cidade]; a divisão administrativa é objectivável, mas não é (pobre dela!) toda a realidade [dessa cidade].” (Barata, 1989, p. 36)

Como síntese, aponta-se a complexidade, extensão e não linearidade da arquitetura da cidade; esta premissa exige que a sua análise seja feita ponderando os diversos fatores que a condicionam, bem como atendendo a várias perspectivas para cada aspeto ou realidade.

Outra ideia que se defende é a questão nominal das dimensões: pelo facto de a cidade ser um sistema *vivo* que compreende vários elementos e *arquitecturas* — cada uma dotada de um sentido material e outro imaterial —, considera-se plausível defini-la como um corpo constituído por várias partes; no seguimento, acredita-se que os termos corpóreo e incorpóreo se assumem os mais adequados para designar as dimensões material e imaterial, respetivamente, da cidade.

Por último, entende-se que as dimensões (agora) corpórea e incorpórea da cidade gozam de reciprocidade, isto é, ambas constituem agentes de transformação e definição uma da outra. Deste modo, cria-se a necessidade de perceber “como a cidade afeta a imaginação e como a cidade é imaginada”³¹ (Bridge & Watson, 2003, p. 7), uma vez que isso condiciona, e condicionará, a sua realidade física.

“As próprias obras arquitectónicas, quer em projecto, quer concluídas, transportam a sua própria comunicação, seja ela de valor simbólico ou monumental (...) onde a forma nos intui a compreender o espaço de determinada forma” (Santos, 2013, p. 35); com a cidade, o mesmo sucede. A comunicação patente no ato de edificar pode ler-se enquanto mensagem metafísica, que reflete uma perspectiva do mundo e a relação do sujeito — aqui, o arquiteto — com este (Pallasmaa, 2005). Na medida em que a interação entre o corpo do observador e a obra é uma experiência que vai espelhando as sensações corporais do arquiteto, pode inferir-se que a arquitetura é uma comunicação corpórea entre o arquiteto e o habitante (Pallasmaa, 1994). Entende-se que:

"Todas as experiências emocionantes da arquitetura são multissensoriais; qualidades de matéria, espaço e escala são medidas igualmente pelo olho, orelha, nariz, pele, língua, esqueleto e músculo. A arquitetura envolve sete domínios de experiência sensorial que interagem e infundem uns com outros."³² (Pallasmaa, 1994, p. 30)

³¹ Citação original: how the city affects the imagination and how the city is imagined” (Bridge & Watson, 2003, p. 7).

³² Citação original: “Every touching experience of architecture is multi-sensory; qualities of matter, space, and scale are measured equally by the eye, ear, nose, skin, tongue, skeleton and muscle. Architecture involves seven realms of sensory experience which interact and infuse each other” (Pallasmaa, 1994, p. 30).



Figura 7. A arquitetura do Seagram Building, de Mies van der Rohe (1954-1958), incute-lhe uma forte imaginabilidade.

Por este motivo, estabelece-se o juízo de que “a comunicação arquitetónica apenas é possível se a linguagem da arquitetura — neste caso consistindo na percepção sensorial — tiver equivalentes subscientes e de estrutura profunda na mente humana”³³ (Pallasmaa, 2005, p. 37).

Salienta-se aqui a questão da *imaginabilidade*³⁴ (Lynch, 2017), precisamente como algo que depende das qualidades físicas da arquitetura e que a esta fornece a inteligência da sua apreensão e compreensão mental, pela imagética. Esta ideia acredita-se ser relevante e de integração necessária no momento de projetar quer o objeto, quer a cidade, pelo impacto que tem na vivência e definição do espaço.

Contemplando-se o nível emocional e incorpóreo da cidade — bem como as formas que este toma — e associando-o ao corpóreo, a cidade adquirirá maior sentido e aceção: “os signos flutuam; a cidade real aproxima-se da imaginada — a cidade imagina-se e alimenta-se do real, realizando e construindo o imaginário” (Fernandes & Dias, 1989, p. 359).

O que se propõe, como desfecho, é que a cidade — na sua análise, no seu entendimento e na sua construção no tempo — seja envolvida numa discussão que releve, intercale e confronte as suas dimensões corpórea e incorpórea. Como defende Pallasmaa (2004), se “o sentido do arquiteto crítico, profundo e responsável é criar e defender o sentido do real”³⁵ (p. 23), jamais se deverá problematizar a arquitetura da cidade apenas considerando a sua componente física, como singular dado real.

³³ Citação original: “Following Chomsky, we may assume that architectural communication is only possible if the language of architecture — in this case consisting of sensory perception — has unconscious, deep-structure equivalents in the human mind” (Pallasmaa, 2005, p. 37).

³⁴ àquela qualidade de um objecto físico que lhe dá uma grande probabilidade de evocar uma imagem forte num dado observador” (Lynch, 2017, p. 17).

³⁵ Citação original: “(...) la tarea del arquitecto crítico, profundo y responsable es crear y defender el sentido de lo real” (Pallasmaa, 2004, p. 23).



Figura 8. Colagem como crítica e sugestão de uma nova forma de perspetivar e imaginar a arquitetura. SuperStudio (anos 1960).

IMAGENS DA / PARA A CIDADE

No contexto da arquitetura, a imagem pode ser assumida *per se*, “como meio e fim, radicalizando uma postura que se distancia da quase inquestionável necessidade de materializar a arquitetura” (Bandeira, 2007, p. iv). O produto da arquitetura torna-se assim a própria imagem e não o espaço real e vivível como referência.

Para o caso das imagens visuais e materiais, o argumento anterior possibilita a problematização da arquitetura a partir do ponto de vista da imagem como quimera, que através da metáfora ou da colagem fomenta a imaginação e crítica arquitetônica. Todavia, levando esta autonomização ao limite, incorre-se no risco de substituir totalmente a arquitetura pela imagem.

Em todo o caso, o entendimento que aqui se procura seguir é o que visa o vínculo entre arquitetura e imagem e a medida da segunda como algo mental³⁶. A arquitetura vive associada à imagem que de si decorre como representação, considerando-se que esta “é, neste contexto, a procura de uma realidade própria, auto-referente, que se demarca do significante para conquistar um imaginário, afirmando-se como extensão simbólica e ideológica da arquitetura” (Bandeira, 2007, pp. 3-4). Este argumento indica que o que se pretende, realmente, é captar um imaginário; a imagem acaba por surgir como a forma que este toma — a sua concretização.

A imagem referencia-se neste ponto como alegoria da realidade física da arquitetura, na medida em que não a representa de modo documental, exato ou inegável. Precisamente, estas imagens arquitetônicas, “apesar da subjectividade que possam evidenciar, ou talvez precisamente por isso, desdobram o sentido da arquitetura estimulando a sua apropriação

³⁶ Cf. subcapítulo *Imagem, imaginação e imaginário*.



Figura 9. A Torre Eiffel, de Gustave Eiffel (1889), constitui um dos principais monumentos — e ícones — de Paris, pelo que através dela se cria também uma imagem para a cidade. Paris (novembro, 2018).

e recepção” (Bandeira, 2007, p. 3).

Dado o sentido destes dois argumentos, esta imagem assume os contornos do que Pallasmaa (2004) entende como “imagem poética”³⁷. Esta é auferida enquanto sentido imaterial do espaço e pertence, como coisa ou componente, à vivência imaginária, sendo dotada de identidade, emancipação e alma coesas (Pallasmaa, 2004).

Entende-se agora o momento de transpor esta perspectiva para a assunto que o título do subcapítulo antecipa. As imagens *da* e *para* a cidade surgem pela necessidade de a compreender mais amplamente, atendendo a que “a forma como experienciamos as cidades é profundamente adaptada pela cidade imaterial da palavra, imagem e mito. É através delas que aprendemos não só a ver as cidades, mas também como a viver nelas”³⁸ (Donald, 2003, p. 47).

As *imagens para a cidade* podem assumir-se como uma forma de mediação de uma *marca* e a criação de uma narrativa para o que a cidade pretende ser — no fundo, são uma visão de futuro, em que o imaginário daí resultante é imposto à cidade. Ainda que essas imagens partam de uma pré-existência e que avaliem valores associadas à cidade, há uma razoável inversão dos papéis: a imagem antecede a arquitetura e a cidade na sua construção, sendo ela o *produto da identidade*. Como Pedro Brandão (2011) tão sucintamente afirma: “há um modo de lidar com os valores intangíveis da cidade, como a identidade, a partir do tema da imagem, que se traduz num modo de comunicar valores transaccionáveis, que, tal como outras trocas comerciais, têm um valor” (p. 62).

A ideia de *imagens da cidade*, por sua vez, reside nas imagens mentais que se retiram diretamente da vivência do espaço físico da cidade, ou seja, são imagens que *materializam* a dimensão incorpórea da cidade. Nessa apreensão *in loco* “quase todos os sentidos estão envolvidos e a imagem é o composto resultante de todos eles” (Lynch, 2017, pp. 9-10).

Esta acaba por ser “um conceito abstrato, uma forma construída imaginária”³⁹ (Boyer, 1998, p. 32) que parte da interpretação de cada urbanita. Convém notar que:

³⁷ Bachelard (1994) estipula outra definição para “imagem poética” e ao longo da dissertação seguir-se-á essa perspectiva. Contudo, importa igualmente referir este pensamento de Pallasmaa (2004).

³⁸ Citação original: “The way we experience cities is profoundly shaped by the immaterial city of word, image and myth. It is through them that we learn not only to see cities, but also how to live in them” (Donald, 2003, p. 47).

³⁹ Citação original: “for the image of the city is an abstract concept, an imaginary constructed form” (Boyer, 1998, p. 32).



Figura 10. As visões seriais da cidade a partir de um enquadramento de rua. Porto (junho, 2016).

“As cidades possuem formas com uma identidade própria, em parte porque estão estreitamente ligadas às nossas biografias, à nossa memória individual e à nossa cultura comum. Esta capacidade de determinar a identidade urbana a partir do comum e do individual, mais do que das mudanças e transformações do presente, resulta em grande parte das formas de representação.” (Díaz, 2019, p. 8)

Neste sentido — em que a cidade é uma realidade socialmente apropriável —, as imagens suscitadas, que a representam, podem ser muitas vezes concetuais ou contraditórias; por conseguinte, a cidade pode assumir uma identidade mutável e difusa (Fortuna & Peixoto, 2002). Por este motivo, Carina Gomes (2008) argumenta que as cidades não podem, “por isso, ser representadas numa só imagem ou reduzidas a uma única narrativa” (p. 60). Esta conclusão invalidaria desde logo o objeto da *imagem da cidade* que se procura na dissertação. Todavia, tal eventualidade é deslindada pelo facto de, concretamente, não se procurar definir ou circunscrever uma imagem à cidade, mas sim apreender o que esta transporta da dimensão incorpórea da arquitetura da cidade. Para além disso, revela-se importante observar que, no limite, a:

“(…) pluralidade de imagens (...), ao originar práticas e representações sempre desigualmente partilhadas por um grupo social, acaba por estipular os contornos da identidade de um objecto [ou neste caso da arquitetura da cidade], sendo que umas, por serem mais duradouras ou mediáticas, se revelam mais operantes e outras, mais fugazes ou menos abrangentes, não são tão perceptíveis enquanto referências identitárias.” (Fortuna & Peixoto, 2002, p. 58)

Em paralelo, a *imagem da cidade* surge também como forma de contornar a extensão e escala da fisionomia urbana. Ao contrário do edifício ou de uma pontual intervenção arquitetónica, a cidade estende-se largamente pelo território, pelo que o indivíduo que a experiencia não a pode apreender num só momento, mas apenas por uma sucessão de contactos. Cullen (2018)⁴⁰ interpreta esta condição e estipula que a cidade é apreensível segundo a ideia de visões seriais: primeiro, surge uma imagem existente, que está imediatamente à frente da pessoa; depois, tem-se uma imagem emergente, à *espreita*, que sucederá à primeira e é possível reconhecer na continuidade da deambulação pelo espaço físico.

⁴⁰ Edição original de 1961.

Daqui, deduz-se que a imagem não só surge espontaneamente, como também se releva necessária, em sentido amplo, para a compreensão da cidade. Por conseguinte, será correto afirmar que também é na “mediatização da imagem que a identidade é percebida na escala urbana” (Brandão, 2011, p. 65).

Para todos os efeitos, “uma cidade reconhece-se pela sua imagem, pelo seu perfil, pelo conjunto da imaginação humana com uma particular geografia” (Fernandes & Dias, 1989, p. 353). Numa sinopse, pode então entender-se que a cidade se traduz num palimpsesto imagético, que resulta quer da sobreposição das várias perspetivas de vários indivíduos que a vivenciam, quer da reunião das várias imagens sequenciais — ou seriais — do espaço físico. Assim sendo, e com o intuito de nomear e simplificar os vários entendimentos, atribuir-se-á à aceção deste conjunto a designação de *imagem do impalpável*.

Todavia, evidencia-se novamente que “não é a imagem que é primordial, mas o imaginário” (Gonçalves, 1989, p. 429), pois a imagem é (apenas) o formato de síntese. Quando se discute a cidade incorpórea, o que se torna objeto é sobretudo o seu imaginário — a forma como a cidade se aloja na mente coletiva e individual. Considera-se assim que “a cidade imaterial é uma desconcertante, contudo esperançosa lembrança da imaginação para além das imagens”⁴¹ (Donald, 2003, p. 53), pois condensa a cidade sentida, a vivida, a da memória e a imaginada, bem como as *várias cidades* que esta representa para cada urbanita ou grupo social.

Após esta deambulação, surge o momento de palpabilizar a cidade incorpórea. Na linha de pensamento que “a arquitetura, enquanto arte da construção, dá forma ao mundo exterior de acordo com as estruturas da imaginação; enquanto a literatura, como arte da linguagem escrita, dá forma simbólica a esse mesmo mundo”⁴² (Spurr, 2012, p. 3), determina-se que, por fim, se acederá à *imagem do impalpável* por intermédio da poesia. Esta ponte disciplinar que se evoca e que estrutura a dissertação será, nesses termos, versada nas próximas páginas.

⁴¹ Citação original: “The immaterial city is a disconcerting yet hopeful reminder of imagination beyond images” (Donald, 2003, p. 53)

⁴² Citação original: “Architecture, as the art of building, gives concrete form to the external world according to the structures of imagination; whereas literature, as the art of written language, gives symbolic form to the same world” (Spurr, 2012, p. 3).

CAPÍTULO II

DIÁLOGOS ENTRE A ARQUITETURA E LITERATURA



Figura 11. *Torre de Babel*, Pieter Bruegel (1563).

O ESPAÇO DA LITERATURA

Embora a literatura se enquadre num panorama artístico, reconhece-se que a sua extensão e complexidade a desprendem largamente dos limites da *pura* conceção criativa.

Discorridas por palavras e guiadas pela procura da beleza artística, histórias reais ou fictícias, enredos, indagações pessoais do *eu* enquanto autor e até mesmo críticas, transladam-se do imaginário do escritor e adquirem a sua validade no momento da sua aceitação pelo leitor. Aqui, este dá forma a imagens, uma vez que “a capacidade de produzir imagens mentais é a chave para todas as formas de produção cultural, como a poesia, literatura, teatro ou arquitetura”⁴³ (Havik, 2012, p. 37). Este fenómeno justifica-se pelo claro lado emocional que a obra literária abarca; há um apelo aos sentidos do leitor, onde se revela a conseqüente capacidade de o transportar para o mundo criado. Tal é alcançável pelas faculdades que a disciplina compreende: como a comunicação, a descrição, o lirismo, a sinestesia, a crítica, a sintetização e a exteriorização do que não é palpável.

A literatura permitiu encontrar História e presenciar em primeira mão a Rússia de *Guerra e Paz* pela mão de Tolstói (2002)⁴⁴, contemplar Barcelona pelos olhos de Miguel de Cervantes (1969)⁴⁵ inscritos em *Dom Quixote* e ainda retratar verosimilmente a sociedade na sátira *A quinta dos animais*, de Orwell (2008)⁴⁶. Deste modo, abalando emocionalmente o Homem e perpetuando estruturas e momentos determinantes do mundo, depreende-se notório o papel da literatura no progresso da humanidade e do conhecimento.

⁴³ Citação original: “The capacity to produce mental images is key to every form of cultural production, such as poetry, literature, theatre or architecture” (Havik, 2012, p. 37).

⁴⁴ Edição original de 1867.

⁴⁵ Edição original de 1605.

⁴⁶ Edição original de 1945.

Partindo da associação feita entre realidade e imaginação⁴⁷, suscita-se uma aproximação inversa: que toda a imaginação possa surgir (apenas) pela realidade. Este argumento é plenamente confirmado e invocado na literatura; a obra literária pressupõe o confronto do eu (autor) com algo que existe, implicando a sua apreensão e expressão (Kayser, 1985)⁴⁸. A realidade é aí, então, perspectivada segundo as personagens, o enredo e, por último, o espaço físico — onde a ação acontece e cuja definição credibilizará o texto em última instância:

“A descrição dos ambientes reais contribui para personalizar a ação e as personagens (...) Nada mais natural, por isso, que se o escritor realista pretende ser convincente, as peripécias da ação sucedam em locais reais, identificáveis pelo leitor, e que as próprias ‘moradas (sejam) plausíveis, (...) apresentando fisionomias arquitectónicas condicentes com o estatuto social das personagens que as habitam.” (Piedade, 2003, p.197)

Por conseguinte, e independentemente do género literário ou inclusive dos modos de expressão do autor, observa-se uma necessidade da presença da arquitetura para a construção discursiva do espaço físico. À exceção, porventura, de espaços ainda não humanizados, a realidade contém arquitetura: nas cidades, nas casas, em qualquer alinhamento ou delimitação e limitação do espaço destinado ao Homem. Se a imaginação — ou aqui, o imaginário criado pela obra literária — figura a realidade, terá então de figurar, outrossim, a arquitetura:

“(...) é difícil encontrar um romance que prescindia por completo da arquitectura; será sempre necessário propor um lugar no qual aconteça a história, e esse lugar, de um modo ou de outro, apesar de apenas pela presença de um ser humano, terá sido ou estará a ser transformado, terá sido ou estará a ser desnaturalizado, arquitecturizado.” (Bañón, 2004, p. 43)

Assim, respondendo a Sérgio Azeredo e Óscar Graça (2017), não “haverá literatura sem arquitetura” (p. 157).

Atentando o espaço físico no plano literário, considera-se necessário estabelecer um entendimento quanto ao conteúdo e forma que toma. Tanto este como, por dedução, a arquitetura, podem ser refletidos nos objetos e, inclusive, nas personagens; ou, ainda,

⁴⁷ Cf. subcapítulo *Imagem, imaginação e imaginário*.

⁴⁸ Edição original de 1933.

podem ser compostos através das técnicas literárias e do plano do cenário (Havik, 2012) — por intermédio de descrições detalhadas, apontamentos expressivos e reações do autor a determinado elemento ou aspeto arquitetónico. Isto permite que o espaço possa adquirir um carácter passivo ou ativo, onde “ele próprio é o transformador e o transformado” (Alves, 2016, p. 127).

Difícilmente, a presença do espaço será neutra ou desprovida de intenção; a literatura está carregada de simbolismos. Segundo contornos singulares, o autor literário tem a idoneidade de apreender e descodificar o mundo, bem como o espaço físico, e transmitir com clareza essa visão ao leitor.

Ora, o escritor, enquanto “artista, interpreta o mundo à sua volta produzindo imagens”⁴⁹ mentais (Arnheim, 1979, p. 274), que são materializadas nas suas palavras e no enredo. Seguidamente, “no decorrer de cada leitura, as palavras sugerem imagens que, mentalmente, se transformam em espaços com mais ou menos detalhes” (Torres, 2013, p. 9). Sucintamente, entende-se que há uma edificação espontânea e faseada de imagens mentais — a primeira dada pela perceção do autor e a segunda decorrente da leitura.

Naturalmente, a duplicidade implícita neste processo patenteia uma certa subjetividade, pois o leitor interpreta um espaço pela perspetiva do autor. Pese embora, consoante o autor e o género literário, a segunda imagem mental pode ser mais (ou menos) crível enquanto testemunho do espaço físico representado.

Neste ponto, considera-se pertinente referir a “qualidade evocativa”⁵⁰ do autor (Havik, 2012), como habilidade que potencia a lógica de correlação entre as duas imagens. Aponta-se, além disso, que esta se sedia no objeto da memória e na subsequente associação à perceção do espaço *à priori*.

Segundo a reflexão de que “até quando podemos viver sem ela, é-nos impossível recordar sem”⁵¹ a arquitetura (Ruskin, 1987, p. 168)⁵², percebe-se que, qualquer que seja a memória do(s) ente(s) em questão, o espaço arquitetónico fará parte dela. No seguimento,

⁴⁹ Citação original: “The scientist, like the artist, interprets the world around him and within him by making images” (Arnheim, 1979, p. 274).

⁵⁰ “To evoke is to ‘bring to mind a memory or feeling... to provoke a particular reaction or feeling; to make beings appear who are normally invisible” (World English Dictionary *apud* Havik, 2012, p. 45).

⁵¹ Citação original: “Y aun cuando podemos vivir sin ella, nos es imposible recordar sin ella” (Ruskin, 1987, p. 168).

⁵² Edição original de 1849.

considera-se que o entendimento do mundo — ao nível pessoal ou da sociedade — resulta sempre de uma coletividade de contactos e vivências sensoriais, que, por sua vez, se alojam na memória do indivíduo e do mundo. Por conseguinte, pode então associar-se a memória à ideia de “experiência vivida” (Havik, 2012), pois esta envolve uma percepção sensitiva, existida e interpretativa do espaço; logo, uma percepção *à priori*.

Tendo como centralidade que “a relação entre as representações simbólicas e o mundo é mediada pela experiência, com especial destaque para a experiência perceptiva” (Violi *apud* Almeida, 2013, p. 80) entende-se que a ideia da “experiência vivida” (Havik, 2012) contribui e se reflete na presença do espaço na literatura. Pela referenciação mental que imprime no leitor, o texto literário pode assim viabilizar-se como meio credível e não necessariamente subjetivo da representação do espaço, oferecendo imagens ricas, sensíveis e fiéis deste.

A conceção apresentada abarca ainda a ideia de que o autor literário, ao escrever uma narrativa ou um poema que aluda a espaços físicos reais e identificáveis, transpõe a sua própria “experiência vivida” (Havik, 2012): “um escritor (...) dando vida a imagens do seu imaginário, sintetiza percepções e convivências prévias, através da ideia de que a imagem arquitetónica relaciona a nossa experiência do mundo com a do nosso corpo”⁵³ (Pallasmaa, 2004, p. 155).

Assim, pelos argumentos anteriormente apresentados⁵⁴ e dada a capacidade da literatura de revelar o espaço para além da sua forma, pode depreender-se que esta constitui um modelo profícuo de compreensão da dimensão metafórica ou poética do espaço⁵⁵ (Santos, 2013). Para além do mais, releva-se que “a autonomia semântica do texto aponta para uma ultrapassagem da finitude do horizonte vivido pelo seu autor” (Costa, 1995, p. 24), permitindo amplificar o sentido do mundo. Ricoeur (1987)⁵⁶ alude, neste sentido, a que o mundo possa ser, para si, “o conjunto das referências desvendadas por todo o tipo de texto, descritivo ou poético” (p. 49) que leu, compreendeu e amou.

Dando por concluída, por fim, esta deambulação pela relação entre a arquitetura e literatura, salienta-se que será por intermédio da segunda que se acederá à imagem da dimensão incorporada da arquitetura cidade, que a dissertação persegue.

⁵³ Citação original: “La imagen arquitectónica relaciona nuestra experiencia del mundo con la de nuestro cuerpo” (Pallasmaa, 2004, p. 155).

⁵⁴ Cf. subcapítulo *Dicotomia material—imaterial na Arquitetura*.

⁵⁵ Na dissertação, reconhece-se esta dimensão como *imaterial*.

⁵⁶ Edição original de 1976.

SIMBIOSES

Partindo da premissa que a literatura contém e requer espaço físico e, portanto, arquitetura, sublinha-se a complexidade e a vastidão de aproximações decursivas dessa interdisciplinaridade. Os itinerários são diversos — na perspectiva, matéria, influência ou autores.

A arquitetura pode figurar na literatura segundo um pensamento arquitetónico consciente, isto é, consoante certas intenções formais relacionadas com o programa e com o ambiente pretendido; logo, do mesmo modo que o arquiteto projeta um espaço. As análises de Bañón (2004) e Torres (2013) às obras literárias de José Saramago e Valter Hugo Mãe, respetivamente, atestam esta hipótese. Evidencia-se que a forma arquitetónica tanto eleva a obra literária pelo realismo da atmosfera, como condiciona as personagens e as suas vivências no espaço — seja à escala do quarto, da sala ou até da cidade. Analogamente, a arquitetura relaciona o ser com o mundo através do espaço físico pelos significados emocionais nele impressos: para Saramago, “algumas das suas casas eram descritas como concha para o corpo, sem janelas, quase sem mobiliário, íntimas como celas, como pertencentes à terra, escavadas para abrigar” (Torres, 2013, p. 28); do mesmo modo, aponta Barreto (1989) que, através da metonímia, o *quarto* está para Fernando Pessoa como a *janela* do quarto está para a comunicação e relação que este tem com a cidade.

Susana Santos (2013), por sua vez, referencia um paralelismo entre os perfis artísticos. A intersecção dos pressupostos metodológicos antes e após a conceção do produto criativo e construtivo — sendo a obra literária para o escritor e a obra construída para o arquiteto — releva que a *linguagem* é algo comum a ambas. As duas comunicam com um “valor simbólico ou monumental” (Santos, 2013, p. 35); por conseguinte, segundo os mesmos princípios. Por esta lógica, consideram-se igualmente válidas as realidades e os espaços que emergem dos objetos de ambas, distinguindo-se essencialmente o *lugar* onde



Figura 12. Edifício Bounjour Tristesse, do arquiteto Álvaro Siza Vieira (1976-82). Berlim (março, 2016).

comunicam — “no espaço do tempo a literatura e no tempo do espaço a arquitectura” (Alves, 2016, p. 197).

Para além deste ponto, refere-se que “tanto a literatura como os edifícios são o reflexo da sociedade em que se produzem; definem-na culturalmente, representam os seus valores políticos, tanto ao nível pessoal como de identidade colectiva” (Santos, 2013, p. 50). Consequentemente, haverá que considerá-las em conjunto para a análise e entendimento crítico da disciplina da arquitectura, como aqui se manifesta:

“O graffiti ‘Bonjour Tristesse’, inscrito por um desconhecido na parte superior da fachada de um prédio projetado por Siza Vieira, em Berlim, é uma crítica à monotonia da fachada e à sua cor cinza, e que nos transporta para o romance homónimo de Françoise Sagan e para o poema de Paul Éluard, ‘À peine défigurée.’” (Azeredo & Graça, 2017, p. 163)

Posicionando-se neste ponto, David Spurr (2012) investiga o trio arquitectura-literatura-modernidade, na medida em que a primeira e a segunda constituem, em paralelo, importantes agentes de estruturação e entendimento da terceira; no seu entender, a arquitectura dá estrutura material ao mundo a partir da imaginação do arquiteto, cabendo à literatura a interpretação e a significação desse mesmo mundo para o indivíduo. Para além deste aspeto, Spurr opõe-se à ideia de que o corpo humano se adapta sempre à arquitectura, argumentando como a literatura moderna tem evidenciado que “as novas formas particulares do espaço urbano — avenidas amplas, edifícios altos, centros comerciais lotados — contribuem para a deterioração do tecido social e do bem estar da psicologia individual”⁵⁷ (Spurr, 2012, p. 38).

Uma outra perspetiva, sobre o cruzamento entre arquitectura e literatura, elabora que sem nunca se presenciar uma cidade em primeira mão é possível vê-la e conhecê-la; pelo menos, pode ter-se uma imagem sua. Italo Calvino (2016)⁵⁸ na obra *As cidades invisíveis* evoca esse sentimento de forma profunda: transversalmente à obra, nos relatos das cidades feitos por Marco Polo ao imperador Kublain e, sobretudo, no caso específico de Zobeide — erguida apenas a partir de um sonho —, há uma clara evocação à tangibilidade da *realidade* através do estímulo da imaginação e da “experiência vivida” (Havik, 2012)

⁵⁷ Citação original: “A modern tradition of social critique has noted that new forms of urban space in particular — wide boulevards, tall buildings, crowded commercial centers — contributed to the deterioration of the social fabric and to the well-being of individual psychology” (Spurr, 2012, p. 38).

⁵⁸ Edição original de 1972.

da cidade. Este aspeto viabiliza que tanto as cidades literárias imaginadas, como as reais (Reckert, 1989) — como Zobeide e Lisboa, respetivamente — possam igualmente *edificar* arquiteturas e torná-las *visíveis*.

Na sequência, contempla-se o papel da disciplina enquanto projetista e agente da cidade. Esta posição prende-se com a ideia de que a literatura “alimenta a memória e a sua imagem fixando-a e refletindo sobre ela” (Díaz, 2019, p. 11), pois oferece “os códigos que nos permitem interpretar a história e a experiência do espaço urbano” (Díaz, 2019, p. 11). Esta possibilidade decorre das descrições literárias evocativas que fornecem a parte emocional, imaginativa e sensorial da fruição do espaço arquitetónico (Havik, 2012). Outrossim, Silveira (2003) perspetiva a contribuição da literatura para a identidade da cidade, pelo entendimento de que “as [suas] memórias escritas (...) chegaram, até aos nossos dias, quase com a força de imagens míticas, que têm o poder de fundar o imaginário de um lugar” (p. 94); ora, a literatura não apenas ajuda a construir a memória da cidade, mas também o seu imaginário.

Numa linha distinta de afinidade, mas que se assume equitativamente relevante, aponta-se a apropriação conceptual da literatura pela arquitetura; concretamente, referencia-se o emprego da poesia não como estilo de escrita, mas sim como adjetivação que representa a beleza, a *alma*. Esta qualidade apela à transcendência e significação da arquitetura, no sentido em que esta “deve, pois, suscitar emoções, o efeito estético, que Etienne Louis Boullée apelidara de ‘poesia da arquitetura’, inscrevendo-se num espaço e num tempo, mas podendo também viajar para fora deles” (Azeredo & Graça, 2017, p. 159). Como consequência, aponta-se que “se a poesia não for a sua força imaginativa, a arquitetura esvai-se da sua principal função: a de transmitir uma energia” (Azeredo & Graça, 2017, p. 160). Estes princípios aludem para uma perspetiva de alocação determinante para a génese e existência da própria disciplina; sucintamente, estipula-se que a arquitetura deverá ser *poética* e atentar conscientemente na sua dimensão imaterial, que existe “numa outra esfera do real, na esfera do abstrato e do sensorial” (Torres, 2013, p.10).

Por último, considera-se relevante abordar a questão da escala. A literatura, na medida em que parte do indivíduo, traduz uma escala do utilizador — que é humana, sensorial e fracionada. A escala da arquitetura da cidade, por outro lado, é notavelmente maior (de um modo menos judicioso, a sua escala não tem limites). Por este motivo, é necessário que esta recorra constantemente a aproximações e afastamentos — para melhor compreender e definir o seu objeto — e que represente o espaço da forma mais completa possível; todavia, estes exercícios nem sempre são tangíveis ou legíveis.

“A nossa experiência da cidade apenas pode ser, contudo, perspectival, fragmentada, incompleta. Esta experiência — ao contrário de uma imagem estática — consiste em vistas parciais através de ambientes urbanos, que oferecem um tipo diferente de envolvimento ou investigação da vista aérea, que é normalmente usada por arquitetos.”⁵⁹ (Holl, 1994a, p. 48)

Por conseguinte, a complementaridade entre ambas as disciplinas entende-se profícua e necessária, atribuindo-se à literatura, então, a função de revelar a escala do ser e da sua vivência no espaço urbano.

A IMAGEM POÉTICA DA CIDADE INCORPÓREA

“Para que a arquitetura transcenda a sua condição física, a sua função como mero abrigo, então o seu significado, como o espaço interior, deve ocupar um espaço equivalente dentro da linguagem. A linguagem escrita pode, então, assumir as intensidades silenciosas da arquitetura”⁶⁰ (Holl, 1994b, p. 40).

Partindo deste pensamento, a leitura que se procura da dimensão incorpórea da arquitetura da cidade é passível de ser intermediada pela literatura, nas imagens por si originadas. Estas contribuem para a cidade porque a completam; enunciam o seu espaço sensível, o seu *signo*⁶¹ e “releva[m] [ainda] o que é visível e o que nela é invisível (...) como a tristeza ou a solidão que ocultam as suas fachadas e muros” (Díaz, 2019, p. 32).

No seguimento, torna-se necessário estipular os contornos sob os quais essa apreensão se concretiza, o género da literatura a considerar e as propriedades da imagem que se obterá.

⁵⁹ Citação original: “Our experience of a city can only be, however, perspectival, fragmented, incomplete. This experience — unlike a static image — consists of partial views through urban settings, which offer a different kind of involvement or investigation than the bird’s eye view, which is typically used by architects” (Holl, 1994a, p. 48).

⁶⁰ Citação original: “If architecture is to transcend its physical condition, its function as mere shelter, then its meaning, like interior space, must occupy an equivalent space within language. Written language might, then, assume the silent intensities of architecture” (Holl, 1994b, p. 40).

⁶¹ Cf. conceito de *semiose*, no capítulo *A imaterial existência do espaço*.

Primeiramente, aponta-se o conceito de “literacia urbana” (Landry *apud* Havik, 2012), que referencia a capacidade de ler a cidade e compreender as suas dinâmicas. Esta ideia ancora-se na consideração de outras perspetivas sobre a cidade — decorrentes de outras disciplinas — como (única) forma de compreender como o urbanismo se desenvolve (Havik, 2012). Transpondo especificamente este conceito para a literatura, equacionam-se diversas variáveis: entre outras, tem-se a intensidade do discurso, o espaço temporal, os traços de personalidade do autor e a sua posição no enredo — na forma *como* e *onde* descreve a cidade, ou parte dela. A intencionalidade inerente a cada uns destes agentes, e a maneira como constroem a imagem da cidade na literatura, manifestam a faceta incorpórea da cidade e descodificam como esta se transforma no decorrer do tempo.

Importa estipular, na sequência, qual o género literário mais adequado para a aferição da imagem; a presença de arquitetura ocorre transversalmente à literatura, porém há importantes diferenças a destacar no espólio literário.

Desde logo pela componente formal da escrita, a narrativa pressupõe descrições do espaço mais extensas, pormenorizadas e de maior carácter expositivo. A poesia, por outro lado, é essencialmente sintética, breve e de intenções críticas mais apontadas; o poeta releva apenas o âmago do que apreende e o que é verdadeiramente fulcral para transmitir a sua mensagem. De acordo com esta lógica, o espaço na narrativa assume-se mais realista e literal enquanto representação da realidade física; inclusive, poderá entender-se que funciona como uma memória descritiva do projeto arquitetónico, aproximando-se da representação rigorosa dada pelos cortes e alçados. Por oposição, a poesia retrata o lado (mais) imaterial do espaço, visando uma “realidade mais real que as aparências” (Ricoeur, 1987, p. 79).

Para além deste aspeto, a narrativa foca-se num enredo onde, à partida, participam várias personagens, enquanto a poesia, por norma, personifica o *eu* autor. Daqui decorre uma infinidade de teses que tornam a poesia particularmente relevante, enquanto material que reflete verosimilmente a perceção da arquitetura da cidade, pois:

“É comum também pensar-se como as circunstâncias de funcionamento e de circulação da obra literária, por esta altura, se determinam na conquista, entre outras, de um estatuto que confere ao escritor o poder de ser a voz elevada e reconhecida da experiência, do conhecimento e da inquietação, precisamente como cidadão privilegiado da urbe.” (Silveira, 2003, p. 93)

Partir da perspetiva individual do autor sugere uma capacidade interpretativa muito

maior, mais focada nas suas próprias percepções e interpretações. Estas são decursivas da sua “experiência vivida” (Havik, 2012) — da relação com o espaço arquitetónico onde o eu poeta deambula. Salienta-se que esta proximidade do autor com a realidade, associada à individualidade, minimiza consideravelmente a componente ficcional do espaço contemplado na obra literária.

Importa ainda notar que, se “na sua obra, os poetas conseguem então formular uma experiência espacial que por um lado é muitíssimo individual, por outro, pela reverberação, ela obtém significação coletiva”⁶² (Havik, 2012, p. 67); isto porque, no fundo, “o que os poetas fazem (...) é elaborar em moldes diversos as imagens metafóricas constantes de mapeamentos conceptuais comuns” (Gibs *apud* Almeida, 2003, p. 75).

Segundo a ótica de Havik (2012), alude-se ainda à capacidade do poeta de ver e entender antes da reflexão; de vivenciar o momento com disponibilidade intelectual, sem que interfiram referências análogas na sua percepção e sem associações cognitivas imediatas. Essa capacidade refletir-se-á na sua obra e, por esse motivo, “a descrição do poeta é tão vívida que imediatamente provoca a formação de uma imagem na mente do leitor: uma imagem, que surge, antes da reflexão”⁶³ (Havik, 2012, p. 67).

Bachelard (1994) atribui a este fenómeno a designação de “imagem poética”, como algo que surge na mente, intuitivamente, como “produto direto do coração, da alma e do ser, apreendido na sua realidade”⁶⁴ (Bachelard, 1994, p. xviii). Ademais, nesta imagem poética que emerge da poesia:

“pede-se ao leitor dos poemas que considere uma imagem não como objeto, e muito menos como seu substituto, mas para a gozar na sua realidade específica. Para tal, o ato da consciência criativa deve ser sistematicamente associado ao produto mais fugaz dessa consciência, a imagem poética.”⁶⁵
(Bachelard, 1994, p. xix)

⁶² Citação original: “In their work, poets can thus formulate a spatial experience that is on the one hand highly individual, while on the other, through reverberation, it obtains collective meaning” (Havik, 2012, p. 67).

⁶³ Citação original: “The poet’s description is so vivid that it immediately causes an image to form in the reader’s mind: an image, that is, before reflection” (Havik, 2012, p. 67).

⁶⁴ Citação original: “(...) the poetic image when it emerges into the consciousness as a direct product of the heart, soul and being of man, apprehended in his actuality” (Bachelard, 1994, p. xix).

⁶⁵ Citação original: “the reader of poems is asked to consider an image not as an object and even less as the substitute for an object, but to seize its specific reality. For this, the act of the creative consciousness must be systematically associated with the most fleeting product of that consciousness, the poetic image” (Bachelard, 1994, p. xix).

A sua significação dá-se, nesses, pelo supracitado fenômeno da reverberação, onde se encontra “a verdadeira medida do ser da imagem poética”⁶⁶ (Bachelard, 1994, p. xvi).

Como entendimento que, em última instância, constitui a síntese do que a imagem pretendida referencia, avança-se para a ideia de “poética urbana”, definida por Marta Díaz (2019). No fundo, esta é a materialização literária da dimensão incorpórea da cidade. Entende-se, assim, que a analogia proposta em “sua realidade e sua poética” (Díaz, 2019, p. 31) se transfigura, respectiva e concretamente, em sua *forma* e sua *imagem* — enquanto representações das dimensões corpórea e incorpórea da cidade.

Por fim, então, estipula-se o que caracteriza a *imagem poética da cidade incorpórea*. Esta é uma “imagem corpórea” (Pallasmaa, 2004), na medida em que decorre, antes de tudo, de uma vivência corpórea da cidade pelo poeta. É também uma imagem mental, que diz respeito à dimensão incorpórea da arquitetura da cidade; neste sentido, alude-se novamente para a ideia de *imagem do impalpável*. Aponta-se, outrossim, que a medida da poesia do mundo para o indivíduo (Spurr, 2012) será a destacada para obter esta *imagem do impalpável*; por conseguinte, será igualmente uma “imagem poética” (Bachelard, 1994).

Concluindo, a *imagem poética da cidade incorpórea* será, nada mais, que a imagem da “poética urbana” (Díaz, 2019). Por outras palavras, pode ainda referir-se a esta como a *imagem do impalpável da arquitetura a partir da poesia*, forma como se designará e analisará no capítulo seguinte.

⁶⁶ Citação original: “(...) in reverberation (...) I think we find the real measure of the being of a poetic image” (Bachelard, 1994, p. xvi).

CAPÍTULO III

AS REPRESENTAÇÕES DE LISBOA DESDE 1875

A IMAGEM DO IMPALPÁVEL DA ARQUITETURA A PARTIR DA POESIA

Elencados os argumentos que validam teoricamente o entendimento que a dissertação segue, toma-se o momento da sua verificação e concretização prática. Por intermédio da análise poética, descodifica-se a cidade incorpórea; especificamente, partindo da elucidação feita no esquema inicial⁶⁷, trata-se de aceder à *imagem mental* através da leitura da *imagem poética do impalpável*. O último objetivo prende-se, então, com a composição de uma imagem concreta e sintética, alicerçada num mapeamento completo, complexo e heterogêneo das representações da cidade na poesia.

A cidade de Lisboa apresenta-se, aqui, como o caso de estudo concreto. O espólio poético que a retrata, por sua vez, varia quer nos autores, quer na construção espaço-temporal. Como as visões da cidade são sempre do poeta, logo individuais — pois resultam da sua vivência corporal e da própria percepção —, recaem na heterogeneidade de autores esbater uma eventual parcialidade das suas imagens. Ademais, considera-se mais verosímil e cabal uma imagem que verse um período temporal amplo, na medida em que a cidade não é estática — com o tempo, ela própria “cresce sobre si mesma; adquire consciência e memória de si própria” (Rossi, 2001, p. 31).

Em última instância, propõe-se como hipótese que os pontos de significação identitário sejam sugeridos, no mapeamento imagético do incorpóreo da cidade, pelos traços que se relevem contínuos ao longo do tempo ou que sejam partilhados com mais intensidade por vários autores.

O poeta deambula pela cidade, descodifica os significados e imbui os seus versos, absolutamente imagéticos, dessa sua experiência. Considera-se que esta transposição,

⁶⁷ Cf. Introdução.



Figura 13. Fernando Pessoa na Baixa-Chiado.

para os poemas, contribui para a definição da própria cidade, coletiva e individualmente — “em todos eles [os poetas] se percebe como as imagens criadas parecem inscrever-se no leitor, transformando-o e transformando a cidade naquele que vai ser um território lido à luz do poema e, assim, uma paisagem única para cada leitor” (Queiroz, Varela & Costa, 2013, p. 10).

A “paisagem”, que aqui se versa, é entendida pelos seus autores como produto do encontro com o mundo; ela “resulta da forma como uma área é apreendida pelo sujeito, sendo por isso, através da percepção, uma representação dela” (Queiroz et al., 2013, p. 9). Tal aspeto motiva o pensamento de que a arquitetura da cidade (incorpórea) se estende também ao significado dado pelas “paisagens” que despontam.

Por este motivo, é comum falar-se de *Lisboa de Sophia de Mello Breyner* ou de *Lisboa de Fernando Pessoa*. Estas *Lisboas* não pretendem individualizar-se, nem desconectar-se da cidade; constituem, sim, fragmentos seus. Para além disso, as memórias a que se referem, bem como os espaços que enunciam, são extremamente relacionáveis, pelo que há uma referência à cidade conectada à memória:

“(…) direi que a própria cidade é a memória colectiva dos povos; e, tal como a memória está ligada a factos e a lugares, a cidade é o locus⁶⁸ da memória colectiva. Esta relação entre o locus e os cidadãos torna-se, pois, a imagem proeminente, a arquitectura, a paisagem; e como os factos estão contidos na memória, à cidade acrescem novos factos.” (Rossi, 2001, p. 192)

Em estreita sincronia, concebe-se que estas paisagens criadas pelos poetas possam ser um fator identitário da cidade, ao mesmo tempo que abarcam as memórias coletivas associadas ao espaço urbano.

No seguimento, importa ainda mencionar o entendimento de Barata (1989) sobre estas *Lisboas*, que designa de noemas⁶⁹; neste caso, será tratado o noema “do artista e do intelectual” (Barata, 1989, p. 44). A pertinência deste é especialmente relevante para a cidade, uma vez que gera políticas e ações:

⁶⁸ *Locus* pode entender-se um lugar singular onde há relações, memórias e fatos urbanos conectados; uma coexistência da arquitetura e dos acontecimentos.

⁶⁹ “O noema’ [é] (...) sim um suporte para que se possam estabelecer as relações mentais com a realidade; uma espécie de camada ou estrato ontológico, ou mesmo um certo género de realidade.” (Barata, 1989, p. 38); “Esse suporte, esse noema, é, para cada um, a real Lisboa” (Barata, 1989, p. 39).

“O reconhecimento do complexo de valores que se incluem nesta partição da esfera do Ser, ou se se quiser, da ‘realidade’ desta Lisboa (..) leva a promover acções de preservação e conservação. Uma certa evolução do gosto, associada em grande parte a uma atitude ‘post-moderna’ recuperadora do sentido da personalização, do humor, e da desvalorização do futuro em favor do passado através da sua projecção sobre o presente, conduz agora a um florescimento de redescobertas da velharia de Lisboa (ele são os quiosques, ele são quaisquer azulejos, ele são as tascas, as grades, os bancos de jardim, os coretos, (...), enfim, que não sendo fabricado ou em uso agora, adquire o estatuto de objecto de culto reverencial).” (Barata, 1989, p. 45).

Referencia-se, por conseguinte, que a correlação entre este noema e as intervenções na cidade, bem como o seu próprio entendimento, muito dependem do(s) *eu(s)* poeta(s). Atentando que “a representação das impressões que o real deixa no poeta suplanta o real objectivo, daí advindo a transformação poética” (Sequeira, 1987, p. 103), é necessária uma leitura analítica, perspicaz e relacional das imagens poéticas.

Por este motivo, o mapeamento assenta num exercício de construção e simultânea desconstrução poética. Sobretudo nos casos mais específicos e críticos, isto significa que é necessário descodificar o significado singular das propriedades arquitetónicas que o texto versa e as situações a si inerentes.

Necessariamente, cada poeta escreve de modo diferente, decorrente da sua personalidade e das suas vivências pessoais; estas influenciam a sua forma de ver o mundo e a conseqüente transcrição desta para os poéticos versos. Poder-se-ia, por isso, demarcar autores mais melancólicos ou mais entusiastas; marcados por uma existência mais focada no eu interior ou amplamente evocatórios do mundo. Referir a multiplicidade de carácter é, naturalmente, sugerir que a obra poética também se diferencia segundo contornos semelhantes, pelo que a distinção e análise poética poderia fazer-se nesse sentido. Igualmente, considerando que o espaço temporal compreende um período de quase cento e cinquenta anos, poder-se-ia diferenciar as imagens mentais consoante determinadas décadas, por exemplo.

Específica e concretamente no contexto da cidade, tais distinções permitiriam enquadrar as perspetivas sobre o espaço urbano segundo as variáveis *autor* e *tempo*. O resultado seria, hipoteticamente, identificar a imagem de *Lisboa de Cesário Verde* ou a *imagem de Lisboa da poesia dos anos 80*. Acredita-se, porém, que o foco é a imagem da cidade em si — do todo construído no tempo. Nesse sentido, deve partir-se da imagem



Figura 14. Lisboa de todas as cores. Aguarela de Mário Linhares.

poética pelo seu valor arquitetónico intrínseco e não, em primeiro plano, pelo valor do autor que a sintetiza ou pelo momento temporal a que se refere. Isto não compromete, de modo algum, que estes fatores sejam considerados. O que se entende necessário é uma capacidade de abstração *à priori*, que permita identificar, em primeiro lugar, a arquitetura da cidade; depois, sim, interpretar-se-á o tempo a que corresponde e a influência da personalidade do autor.

Atente-se em Fernando Pessoa: o poeta e os poetas da sua heteronímia condensam o conceito de heterogeneidade, na escrita e na personalidade; evidenciando percepções distintas sobre um mesmo aspeto, há, em todo o caso, ideias sobre a cidade que, pela sua transversalidade, adquirem significado identitário. Enquanto Álvaro de Campos⁷⁰, enceguecido por uma imagem, não vê mais que “Lisboa com suas casas / De várias cores” (Pessoa, 2014c, p. 295)⁷¹, Bernardo Soares^{72,73}, por outro lado, escreve “Não há para mim flores como, sob o sol, o colorido variadíssimo de Lisboa” (Pessoa, 2015, p. 65)⁷⁴; numa pequena amostra, é assim possível testemunhar como, a partir de posições distintas, há uma característica comum que se pode ler da imagem da cidade — a variada cor que pinta a casaria da cidade.

No seguimento destas reflexões, os pensamentos relativos à cidade, que os poemas transportam, são levantados de forma pragmática; o exercício de análise residirá, fundamentalmente, no cruzamento do conteúdo e na problematização da medida de relevância que, pela sua repetição, certos aspetos da arquitetura da cidade parecem suscitar. Claro que cada traço ou componente — como a luz, os passeios ou a malha — pode ter diversos significados, aos quais está inerente uma circunstância temporal e autoral específica; contudo, a consideração desta é feita, sobretudo, como exceção e não como regra. Nesse sentido, somente quando é evidente uma conotação ou transformação do espaço muito particular, ou diretamente derivada do carácter ou forma de ser do poeta, se menciona e releva o autor, optando-se por não o referir nos restantes casos.

⁷⁰ Heterónimo de Fernando Pessoa; guardador de rebanhos, sossegado pela experiência do campo em contraposição ao sufoco da cidade.

⁷¹ Data original de 1934.

⁷² Semi-heterónimo de Fernando Pessoa; ajudante de guarda-livros através do qual Pessoa “resolve todas as interrogações acerca do sentido da Vida e do sentido do Sentido” (Loureço *apud* Silva, 2013, p. 7).

⁷³ Bernardo Soares é excepcionalmente citado neste ponto: a sua referência entendeu-se aqui pertinente pela associação a um mesmo autor — Fernando Pessoa; dado que o autor escreve em prosa, a sua obra não será considerada noutros momentos.

⁷⁴ Data original *circa* 1929-1934.

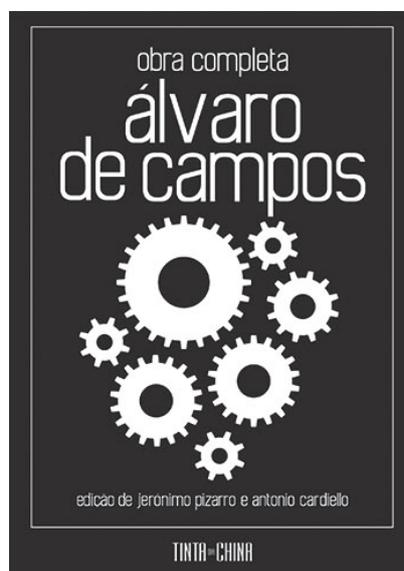
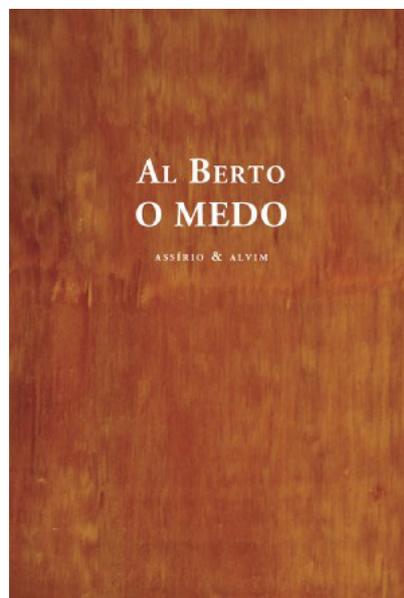
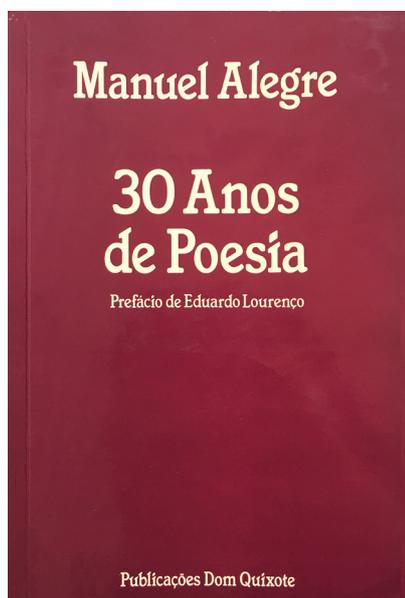


Figura 15. Capas de algumas das obras consultadas.

MAPEAMENTO POÉTICO E IMAGÉTICO

Pretende-se que a imagem lida seja menos facciosa, mais imparcial, convincente e aproximada, quiçá, de um entendimento coletivo mais concordante. Com esse intuito, a cidade versada na escrita terá de constar, forçosamente, de um rol de obra poética abrangente no estilo e no olhar satírico, mais despojada no discurso ou mais erudita, desprendida emocionalmente ou mais íntima e sensível.

Confidencia-se, todavia, que a heterogeneidade da amostra não foi, premeditadamente, consequência de um rigoroso doseamento. Na verdade, o conjunto de autores e de poemas, sobre os quais as próximas páginas discorrem, surgiu muito organicamente. Pelo interesse individual nos poetas, pelo conhecimento inerente — forma da própria cultura geral — e pelo encadeamento que qualquer pesquisa bibliográfica suscita, somou-se assim um inúmero de autores.

A bibliografia poética divide-se, claramente, em dois modelos. Numa fase inicial, o mapeamento poético focou-se em determinados autores; essa procura condensou-se, essencialmente, em compilações poéticas de um autor específico, como *Poesia* (Andresen, 2013)⁷⁵ e *O medo* (Al Berto, 2017c)⁷⁶. Estas contêm a obra de poetas que são, unanimemente, aclamados e vistos como excepcionais — como Alexandre O'Neill (1984c)⁷⁷ ou Cesário Verde (Serrão, 2003)⁷⁸ —, mas que também estão restringidos a um tempo mais distante do presente — sensivelmente, estes autores nasceram entre 1850 e 1950.

Como diversificação, considerou-se a antologia poética *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010* (Queiróz et al., 2013), de inúmeros autores, que reúne poemas que versam especificamente a cidade. Esta obra provou-se uma pertinente referência na procura de exteriorizações poéticas sobre Lisboa, enquanto arquivo (mais) atual e, poderá dizer-se, experimental e orgânico; a antologia referencia um número considerável de poetas nascidos na segunda metade do século XX.

O espaço temporal que os poemas estipulam, por sua vez, foi definido em função dos autores. Estipulou-se *à priori* que seria absolutamente necessário considerar um período

⁷⁵ Edição original de 1944.

⁷⁶ Edição original de 1998

⁷⁷ Edição original de 1982.

⁷⁸ Edição original de 1974.



Figura 16. Capas de algumas das obras consultadas.

Gomes Leal (1848 - 1921)	Lisboa (1875) Aquele sábio (1875)
Cesário Verde (1855 - 1886)	Num bairro moderno (1877) Cristalizações (1878) Noitada (1879) Sentimento de um ocidental (1880)
Alberto de Oliveira (1857 - 1940)	Lisboa (1939)
Fernando Pessoa / Álvaro de Campos (1888 - 1935)	Acordar da cidade de Lisboa, mais tarde do que as outras (1944) Lisboa com suas casas (1934) [A praça da Figueira de manhã] (1913) Tabacaria (1928)
António Gedeão (1906 - 1997)	Adeus, Lisboa (1958) Capricórnio (1958) Poema da memória (1983)
Sophia de Mello Breyner Andresen (1919 - 2004)	Nocturno da Graça (1958) 'Fernando Pessoa' ou 'Poeta em Lisboa (1972) Lisboa (1983) Tejo (1994)
Eugénio de Andrade (1923 - 2005)	Lisboa (1958) Em Lisboa com Cesário Verde (1974) Aos jacarandás de Lisboa (2001) Outra vez o Tejo (2001)
Alexandre O'Neill (1924 - 1986)	Os domingos de Lisboa (1958) Uma Lisboa remanchada (1960) Velhos de Lisboa (1960) Três carneiros no Tejo (1965) Daqui, desta Lisboa (1969) Os lagartos ao sol (1969) Rua do Ouro (1972)
Manuel Alegre (1936 —)	Lisboa perto e longe (1967) Lição do arquitecto Manuel da Maia (1981) Balada de Lisboa (1983) Sobre as colinas de Lisboa (2003) Lisboa ainda (2020)
Ary dos Santos (1937 - 1984)	Lisboa menina e moça (1976) Um homem na cidade (1977)
Armando Silva Carvalho (1938 - 2017)	A noite e o rio (2004)
Fiama Pais Brandão (1938 - 2007)	Lisboa sob névoa (1996)
Gastão Cruz (1941 —)	Na Rua do Ouro (2006)
Vasco Graça Moura (1942 - 2014)	Canção do terreiro do paço (2005)
António Ferra (1947 —)	Café e poema, por favor (2002) Nos restos da cidade (2002)
Al Berto (1948 - 1997)	Lisboa (1) (1977) Lisboa (3) (1977) Lisboa (4) (1977) Noite de Lisboa com auto-retrato e sombra de Ian Curtis (1985)
Maria Andresen (1951 —)	Lisboa, 4 de julho de 2004 (2004) Lisboa, Inverno de 2006 (2006)
Helder Moura Pereira (1949 —)	[O pássaro que passa na ponte] (2010)
Adília Lopes (1960 —)	Lisboa (2004)
Frederico Lourenço (1963 —)	Rua do Século, 79 (2010)
Vítor Nogueira (1966 —)	Contornos (2009) Grilhetas (2009)
Rui Pires Cabral (1967 —)	São Pedro de Alcântara, 45 (2003) Cidade dos desaparecidos (2005)
Tiago Gomes (1971 —)	Poema do Caos e da Trindade (2009)
José Mário Silva (1972 —)	Avenida almirante reis (2009)
Pedro Mexia (1972 —)	Lisboa, Cerca Moura (2003) Lisboa, S. Pedro de Alcântara (2003)
Margarida Vale de Gato (1973 —)	Rua do Cardal à Graça (2010)
António Carlos Cortez (1976 —)	Um Barco no Rio (2002, 2009) Bairro alto (2007) Regresso a Lisboa (2010)
Margarida Ferra (1977 —)	Arroios (2010)
Paulo Tavares (1977 —)	Cidade Magnética (2007)
Miguel-Manso (1979 —)	Balada da Rua Damasceno Monteiro (2009)

Figura 17. Tabela com os vários autores (ordenados por data de nascimento) e os poemas considerados, com indicação da data original ou, não havendo essa informação, da primeira publicação.

de, pelo menos um século, uma vez que nem a cidade, nem a sua imagem, se constroem (por hábito) numas breves décadas. No seguimento, avaliou-se que o início do século XX seria um ponto de partida adequado. Atentando nomes como Cesário Verde e Gomes Leal — incontornáveis poetas portugueses, reconhecidos pela sua crítica literária — alargou-se o período temporal a finais do século XIX — fase em que estes escreveram *Lisboa* (Leal, 1998b)⁷⁹ e *Num bairro moderno* (Verde, 2003c)⁸⁰, entre outros exemplos. A pertinência da contemporaneidade, por seu turno, compulsou a que o período se estendesse ao presente; apresenta-se, aqui, o poema *Lisboa ainda* de Manuel Alegre (2020). Ironicamente, a amostra reunida acaba, assim, por se apresentar diversificada no tempo e no espaço literário, contemplando um total de sessenta e seis poemas, da autoria de trinta poetas, escritos entre 1875 e o presente ano de 2020.

Como antecipado anteriormente⁸¹, a presença da arquitetura na literatura e, especificamente, na poesia desmultiplica-se segundo diversas possibilidades que transportam significados distintos; isto também se verifica, necessariamente, quando se trata (da arquitetura) da cidade.

A procura e mapeamento das imagens poéticas da dimensão impalpável da arquitetura de Lisboa atentam especialmente em descrições, referências ou lugares concretos, preterindo-se exemplos mais ambíguos e menos específicos na sua alusão à cidade. A arquitetura pode ser o foco do poema pelo sentimento que esta provoca no poeta, sendo assim amplamente caracterizada; pode, por outro lado, surgir para situar a ação assegurando-se, na mesma, um carácter expositivo. Na mesma linha, há a distinguir entre a mera referência e a conotação: salienta-se que a primeira contribui para a composição da imagem do espaço da cidade, sobretudo no que toca às partes que o compõem; a segunda, por seu turno, possibilita perceber não só a relevância, como o significado da matéria que é contemplada nos versos. No levantamento imagético consideram-se diversos aspetos: desde os elementos e objetos materiais propriamente ditos — como telhados ou janelas —, às qualidades desses mesmos materiais, que podem respeitar significados materiais ou imateriais⁸².

Com o intuito de apreender a dimensão incorpórea da arquitetura da cidade de Lisboa,

⁷⁹ Data original de 1875.

⁸⁰ Data original em 1877.

⁸¹ Cf. subcapítulo *O espaço da literatura*.

⁸² Um espaço pode ser maciço, e isso é uma evidência material; também pode, por exemplo, ser afável — uma qualidade que é imaterial. Em todo o caso, ambas as qualidades são atribuídas pela perceção e, nesse sentido, constituem igualmente fragmentos da cidade incorpórea.

entende-se que a composição da sua imagem poética resulta da combinação de todos estes constituintes. Por conseguinte, havendo-se depreendido que tal imagem incorporará várias fisionomias, reconhece-se a necessidade de separar, por *naturezas*, as diversas representações de Lisboa na poesia do último século.

Neste sentido, para uma análise mais clara e direta, definem-se seis circunstâncias distintas: primeiramente os “lugares”, que clarificam e delimitam a área abordada; de seguida, os “aspetos naturais”, pela base e diálogo que providenciam à arquitetura; na sequência, “o programa”, que enuncia certos pressupostos para o edificado; depois, os “elementos urbanos”, pois estes constituem, com mais relevância, a estrutura que permite reconhecer a cidade; posteriormente, os “elementos do edificado”, que sendo de menor escala são constantes ao longo do espaço urbano, para além de que admitem uma expressão individual mais livre; por último, uma “ideia geral sobre a cidade”, pois esta permite problematizar, analiticamente, o *todo*.

Lugares

Em considerável parte dos poemas levantados há uma referência indireta dos lugares, ou seja, é possível identificar vários sítios de Lisboa a que se associam certos programas ou fisionomias espaciais. Nesse sentido, é passível de ser feita uma identificação do lugar específico que o poeta aborda, sem que o nome do sítio ou do edifício seja mencionado. Cesário Verde, provavelmente mais que outro poeta do conjunto, faz esse mesmo exercício: em *Noitada* (Verde, 2003b)⁸³ ou em *Sentimento de um ocidental* (Verde, 2003d)⁸⁴ é possível situar a ação e corresponder as descrições dos locais ao Bairro Alto ou à Estrela, entre outros. Pese embora, com a pretensão de uma maior objetividade da imagem poética, tais casos serão destrinchados de forma abstrata, isto é, no contexto de cidade e não do lugar específico; serão abordados, apenas, pelas características específicas que enunciam, desde os elementos urbanos aos elementos do edificado, por exemplo.

Assim sendo, o levantamento dos lugares, na análise poética, atenta em referências concretas e diretas de vários pontos da cidade. Estes centralizam-se, sobretudo, nas zonas mais antigas de Lisboa e em espaços onde a afluência é maior, quer dos turistas, quer dos lisboetas no seu quotidiano. A este território reconhece-se uma certa perenidade, uma vez que, de modo geral, continua reconhecível e significativo ao longo do período temporal

⁸³ Data original de 1879.

⁸⁴ Data original de 1880.

A noite e o rio

Que elegância visual o rio transborda

Aos olhos de quem janta italiano.

Os grandes cargueiros deslizam

Na serenidade da noite

Com os seus perfis geométricos

No meio de luzes vagas

Entre mistérios de carga humana

Ou droga.

O senhor Cristo parece aventurar-se

A uma descida

Em esqui

Suportada pela ponte viva

E feérica.

(...)

Poema do Caos e da Trindade

(...)

E aqui saímos, cruzando o Largo da Misericórdia devagar

deixando o olhar pelo Alecrim que desce.

Mas de Misericórdia basta e seguimos poema do Bairro Alto.

Muita gente está ali a beber cerveja.

Ó Senhor, tão seguro vai, o caos onde está?

O caos está no Carmo.

(...)

Os domingos de Lisboa

*Os domingos de Lisboa são domingos
Terríveis de passar — e eu que o diga!
De manhã vais à missa a S. Domingos
E à tarde apanhamos alguns pingos
De chuva ou coçamos a barriga.*

***As palavras cruzadas, o cinema ou a apa,**
E o dia fecha-se com um último arrote.
Mais uma hora ou duas e a noite está
Passada, e agarrada a mim como uma lapa,
Tu levas-me p'ra a cama, onde chego já morto.*

*E então começam as tuas exigências, as piores!
Quer's por força que eu siga os teus caprichos!
Que diabo! Nem de nós mesmos seremos já senhores?*

***Estaremos como o ouro nas casas de penhores
Ou no Jardim Zoológico, irracionais, os bichos?***

*... ..
... ..*

*Mas serás tu a minha «querida esposa»,
Aquele que se me ofereceu menina?
Oh! Guarda os teus beijos de aranha venenosa!
Fecha-me esse olho branco que me goza
E deixa-me sonhar como um prédio em ruína!...*

Canção do terreiro do paço

*(...)
a rua do arsenal é o princípio
do meu deambular assim na baixa,
de atravessar a faixa
dos peões e **passar no município,**
olhando de caminho,
no seu mármore esgio, o pelourinho.*

***chegando à vastidão feita de arcadas**
e a rasgar para o tejo
do terreiro do paço, onde apressadas
em bando, as mais lavadas
das tágides mal vejo,
vindas dos cacilheiros, matinais,
são horas já do incêndio das buzinas
em sombras pombalinas,
no volante de quantos dão sinais
em palavrões e gesto
de quem cedo se esgota num protesto.*

*(...)
ou lembre, antes de entrar nos ministérios,
enigmas e passagens
sonâmbulas de arcadas e mistérios:
de chirico prefere-os
em silentes imagens.*

(...)

Figura 18 (página anterior, cima). *A noite e o rio*, Armando Silva Carvalho (2004).
Figura 19 (página anterior, baixo). *Poema do Caos e da Trindade*, Tiago Gomes (2009).
Figura 20 (esquerda). *Os domingos de Lisboa*, Alexandre O'Neill (1958).
Figura 21 (direita). *Canção do Terreiro do Paço*, Vasco Graça Moura (2005).

que a dissertação considera.

A coletânea visual dos locais ostenta tanto objetos arquitetônicos — edifícios e construções —, como espaços públicos urbanos — com ou sem construção — e ainda zonas da cidade. Entre os casos há, porém, dualidades: há espaços que são caracterizados em si, mais concretamente, pelo significado e importância que têm na cidade; outros, como a Rua do Ouro ou a Rua do Século, são tomados como exemplo de uma particularidade que se quer evidenciar, sendo abordados, por isso, novamente num contexto de caracterização geral da cidade.

O objeto arquitetónico entende-se como coisa em si, isto é, não se considera para além dos seus limites — a sua envolvente. Enumeram-se, assim, o Elevador da Glória, o Elevador de Santa Justa, a Igreja de S. Domingos, o Jardim Zoológico, a Câmara Municipal, a Sé de Lisboa, o Castelo de S. Jorge e o Teatro da Trindade, enquanto espaços meramente identificados. A Ponte 25 de Abril desponta enquanto objeto de maior destaque; “viva / E feérica” (Carvalho, 2013, p. 27)⁸⁵, esta surge sempre associada ao Tejo — “junto ao rio” (Cortez, 2013b, p. 21) —, pela imagem emblemática que tal conjugação cria — extensa em comprimento, suspensa e delicada, a ponte “desenhada” (Cortez, 2013b, p. 21) em si e na imagem, prende o rio, e a outra margem, à cidade.

Os espaços públicos urbanos, por sua vez, contemplam tanto o espaço em questão como a sua envolvente imediata. N’*Uma Lisboa remanchada* de O’Neill (1984f)⁸⁶, a Avenida da Liberdade ou o Parque Eduardo VII são reivindicados como pontos nevrálgicos da cidade, tal como o Jardim do Príncipe Real e a estreita Travessa do Poço da Cidade, onde “De cada vez só pode ir um” (O’Neill, 1984f, p. 155). Inúmeros pontos são alvo de menção: as Cruzes da Sé e a Avenida Almirante Reis; também as ruas Damasceno Monteiro, do Arsenal, do Cardal e do Alecrim; a Trindade, como algumas destas ruas, surge associada a uma subida, remetendo para a topografia; ainda, a praça em frente à Câmara que tem, “no seu mármore esguio, o pelourinho” (Moura, 2013, p. 75)⁸⁷; igualmente, o Largo da Misericórdia, que se cruza, mas onde não se fica; por último, o Carmo, onde está o “caos” (Gomes, 2013, p. 70) e que sempre aparece com história e nostalgia.

Como referências de características que se desenrolam ao longo da cidade, surge o

⁸⁵ Data original de 2004.

⁸⁶ Data original de 1960.

⁸⁷ Data original de 2005.

Lisboa, Inverno de 2006

(...)

*Aqui no grande Terreiro da cidade não há o
contínuo coro das cigarras, metálico, estridente
e sem monotonia, canto da terra encarnada*

*solo que do solo sobe como se eco do sol fosse
Sobe como estrídulo louvor em lugares deificados*

*Aqui não há isso, mas modulações ventosas
vindas na linha de água ao fundo da manhã*

*Por isso aqui em manhãs de sol e sob o frio
a alma sobe e **podes procurá-la – ela estará***

*colada ao sítio das cigarras, ao sol agradecida
desadornada e alvíssima como se não houvesse havido ida*

Figura 22. *Lisboa, Inverno de 2006 e o rio*, Maria Andresen (2006).

miradouro de S. Pedro de Alcântara (Mexia, 2013b)⁸⁸ — que possibilita ver toda a cidade por inteiro —, a rua do Século (Lourenço, 2013) — como exemplo de uma zona burguesa da cidade — e, por fim, a rua do Ouro (Cruz, 2013 ; O’Neill, 1984d)⁸⁹ — onde há comércio e modernas construções que vão assomando.

Com considerável relevo, surge a Praça da Figueira, associada ao sublime: mesmo reconhecendo-a como um “lugar lógico e plebeu” (Pessoa, 2014a, p. 34)⁹⁰, há para Álvaro de Campos algo de instintivo na forma como esta capta um apego à alma. Necessariamente, está implícita uma perspectiva muito particular do poeta nesta ideia, contudo, a conotação é feita, em especial, à praça durante a manhã, logo no início do dia e do bulício da rotina; por esse motivo, pode deduzir-se que a praça assume importância para a cidade como espaço estruturante e de vida, que marca o novo dia a principiar. Importa salientar, ainda, que a referência concreta à Praça, na poesia, ocorre apenas neste ponto.

Igualmente, o emblemático Terreiro do Paço (ou hoje, Praça do Comércio) consta das referências à cidade. O espaço oferece uma visão representativa da cidade, porém, no verso “No Terreiro eu passo por ti” (Santos, Pessoa & Tordo, 1976) reconhece-se também um ligeiro distanciamento. À data dos anos 1960, curiosamente, Alexandre O’Neill ambicionava uma outra identidade para a praça: revia nela um “Tejo nunca inaugurado” (O’Neill, 1984e, p. 231)⁹¹, pois a praça — que então servia de estacionamento — não dialogava com o rio, nem introduzia a cidade; o poeta reclamava, assim, por “comércio, esplanadas, mesas” (O’Neill, 1984e, p. 231). À data de hoje, tal ambição concretizou-se e a praça dos ministérios, qual “vastidão feita de arcadas” (Moura, 2013, p. 75), interminável e assertiva, assume-se como espaço de cruzamento e também de receção; de certa forma, uma montra da cidade.

O Terreiro não é, porventura, visto como um espaço espampanante, de ostentação e de sons estridentes; nem um solo quente que se assume como reverberação ardente para os deuses e dos deuses — como “se eco do sol fosse” (Andresen, 2013b, p. 56)⁹². Este espaço é, sim, de calma; dá lugar ao mar vindo da Ribeira das Naus e, por isso, a “alma nas manhãs será branca, pura e límpida” (Andresen, 2013b, p. 56) e a praça um local sublime.

⁸⁸ Data original de 2003.

⁸⁹ (O’Neill) Data original de 1972.

⁹⁰ Data original de 1913.

⁹¹ Data original de 1965.

⁹² Data original de 2006.

Lisboa menina e moça

No Castelo ponho um cotovelo

Em Alfama descanso o olhar

E assim desfaço o novelo

De azul e mar.

À Ribeira encosto a cabeça

Almofada na cama do Tejo

Com lençóis bordados à pressa

Na cambraia de um beijo.

Lisboa menina e moça, menina

Da luz que meus olhos vêem, tão pura

Teus seios são as colinas, varina

(...)

No Terreiro eu passo por ti

Mas da Graça eu vejo-te nua

Quando um pombo te olha sorri

És mulher da rua.

E na bairro mais alto do sonho

Ponho o fado que soube inventar

Aguardente de vida e medronho

Que me faz cantar.

Figura 23. *Lisboa menina e moça*, letra de José Ary dos Santos, Joaquim Pessoa e Fernando Tordo (1976).

A análise poética sugere, por fim, que o leitor é transportado para inúmeras zonas da cidade: Alfama, Ribeira, Cais do Sodré, Chiado, Príncipe Real, Baixa — onde há “poetas ou amantes do nascer do dia” (Ferra, 2013a, p. 26)⁹³ —, Avenidas Novas — associada a “operários de café e de fonemas” (Ferra, 2013a, p. 26), que lá trabalham — e Arroios — que é referido, como poderiam ser os demais outros, como exemplo do processo de reabilitação dos edifícios e da cidade.

O Bairro Alto, a Graça ou o Rossio têm particular visibilidade. Em *Lisboa menina e moça* (Santos et al., 1976) atrevidamente se afirma que da Graça se vê a cidade “nua” — Lisboa torna-se clara e transparente, a verdade (pura) da cidade não se pode, assim esconder; por ser desimpedida na vista e nos edifícios, reconhece-se ainda que a Graça é um lugar imensamente solarengo e luminoso (Gato, 2013). O Bairro Alto, por sua vez o “bairro mais alto do sonho” (Santos et al., 1976), tem ruas, becos, bares e casas pequenas. Para António Carlos Cortez (2013a) representa um aconchego, um *diário pessoal*, pois tanto o poeta deambulou e vivenciou no Bairro Alto que agora não consegue estar em mais nenhum lado, mesmo que o faça lembrar dele; este é, evidentemente um pensamento singular, mas, na verdade, evoca as histórias e vivências (e obscuridades) que apenas um espaço com estas características podia permitir. Quanto ao Rossio, quer a praça quer a gare se assumem relevantes: a primeira é o “mar largo” (Nogueira, 2013b, p. 85), onde a cidade desagua, e a segunda o coração de Lisboa, onde a rotina do quotidiano tem início (Pessoa, 2014b)⁹⁴.

Aspetos naturais

A poesia sobre Lisboa reflete também uma forte presença de algo extrínseco à arquitetura, mas com que esta tem necessariamente de lidar — os aspetos naturais. Nesse sentido, torna-se relevante identificá-los e perceber a intensidade da sua presença.

Da imagem poética despontam os jacarandás, mais do que qualquer outra vegetação e aos quais Eugénio de Andrade (2017a)⁹⁵ dedica até um poema. A acentuada, irregular e peculiar topografia é alvo de frequentes apontamentos, dados pelos percursos onde há constantes subidas e decidas (Gomes, 2013), ou pelas referências a um “amontoado de colinas” (Andresen, 2015b, p. 667)⁹⁶ — que possibilitam os referidos miradouros.

⁹³ Data original de 2002.

⁹⁴ Edição original de 1944.

⁹⁵ Data original de 2001.

⁹⁶ Data original de 1977.

Rua do Ouro

*As ourivesarias também relojoarias da
Rua do Ouro algumas uma porta e um balcão
exíguo são pequenos
templos do tempo que nelas habita
em mostradores expostos a quem vem
reparar delicados instrumentos
de coração ritmado: também eu
(...)*

*Tempos iguais no templo ateu buscando
restrita eternidade o do meu pai e o meu,
ou a sua medida; e na Rua do Ouro
ouço depois as falas de dois homens: Não
quero chegar a velho, e
Velho já tu estás, como resposta*

Tejo

*Aqui e além em Lisboa – quando vamos
Com pressa ou distraídos pelas ruas
Ao virar da esquina de súbito avistamos
Irisado o Tejo:
Então se tornam
Leve o nosso corpo e a alma alada*

Figura 24 (cima). Na rua do Ouro, Gastão Cruz (2006).

Figura 25 (baixo). Tejo, Sophia de Mello Breyner (1994).

Os jardins que pontuam a cidade também são uma constante na imagem da poesia. Há um apreço pelos que conservam em si uma certa intimidade, misticismo e um quê de espontaneidade — um “rumor de bosque no pequeno / jardim” (Andresen, 2015c, p. 349)⁹⁷, ou, por vezes, também “pequenos jardins / abandonados” (Cabral, 2013a, p. 68)⁹⁸. Comumente, são também mencionados pela sua utilização: enquanto espaços de descanso, surgem associados a utilizadores seniores (O’Neill, 1984g)⁹⁹ — que desfrutam comodamente dos seus bancos dispersos —, e a estrangeiros, que aproveitam os jardins mais expostos ao sol (O’Neill, 1984b)¹⁰⁰.

O Tejo perfila inúmeras vezes, na poesia e na cidade: sempre à espreita, “Ao virar da esquina de súbito [o] avistamos” (Andresen, 2015d, p. 800)¹⁰¹; para além disso, surge muito frequentemente associado a outros pontos como o sol, o céu e a luz. O imenso céu azul, límpido e incessante, juntamente com o “afável sol” (Leal, 1998b, p. 116), irradia a cidade de cor e de uma incansável luz natural que, ao ser refletida pelas águas do rio, ganha uma enorme intensidade. Para além da luminosidade tornar Lisboa mais clara, vívida e radiosa importa apontar que:

“Há uma distinção e valorização das coisas da realidade exterior através da luminosidade que tem assim um sentido criador. A luminosidade é talvez uma necessidade de clarificação do real, importante na apreensão, compreensão e recriação do mundo por parte do sujeito poético.” (Sequeira, 1987, p. 91)

Programa

O programa evidenciado pela poesia assume-se algo extenso; todavia, prende-se essencialmente com o quotidiano além-trabalho, por assim dizer. Os espaços culturais têm, particular relevância; são mencionados diversos teatros, museus e cinemas. O comércio referido, presente sobretudo na zona da Baixa, alude a lojas tradicionais e de pequena escala, como ourivesarias e relojarias, às quais se ressalva um certo apreço por serem “pequenos / templos do tempo que nelas habita” (Cruz, 2013, p. 39). A restauração e espaços de lazer constroem a “Lisboémia” de Tiago Gomes (2013, p. 69): a capital

⁹⁷ Data original de 1958.

⁹⁸ Data original de 2005.

⁹⁹ Data original de 1960.

¹⁰⁰ Data original de 1969.

¹⁰¹ Data original de 1994.

Lisboa perto e longe

*Lisboa chora dentro de Lisboa
Lisboa tem palácios sentinelas.
E fecham-se janelas quando voa
nas praças de Lisboa – branca e rota
a blusa de seu povo – essa gaivota.*

*Lisboa tem casernas catedrais
museus cadeias donos muito velhos
palavras de joelhos tribunais.
Parada sobre o cais olhando as águas
Lisboa é triste assim cheia de mágoas.*

(...)

*Lisboa tem o Tejo tem veleiros
e dentro das prisões tem velas rios
dentro das mãos navios prisioneiros
ai olhos marinheiros – mar aberto
– com Lisboa tão longe em Lisboa tão perto.*

(...)

Figura 26. *Lisboa perto e longe*, Manuel Alegre (1967).

preenche-se de cafés, tascas, restaurantes e esplanadas; em destaque, surgem os bares espalhados pelo Cais do Sodré ou Bairro Alto, que, associados a um “frémido alucinante” (Tavares, 2013, p. 61), simbolizam, de certa forma, um lado obscuro da cidade. Na hotelaria, curiosamente, identifica-se uma constante: se na época de Cesário Verde resplandeciam “hotéis da moda” (Verde, 2003d, p. 142) pela cidade, nos dias atuais o mesmo se pode verificar. As prisões e cadeias, também elas, fazem parte da coletânea de referências. Os edifícios religiosos, por seu turno, são bastante versados na poesia sobre Lisboa; havendo capelas e catedrais, lê-se que é deveras uma “Cidade / dourada / semeada de igrejas” (Lopes, 2004, p. 55) — algo que apela também à talha dourada, que muitas vezes reveste os seus interiores.

Essencialmente, a cidade é pautada pela habitação; da leitura feita é perceptível que este programa tem uma forte presença ao longo do território e que, para além disso, assume escalas e modos próprios. Repetidamente, a habitação é designada através da *casa*, raramente são referidos prédios ou edifícios; acredita-se que este facto possa derivar da escala e proximidade, bem como de ideias de mundanidade e modéstia, que a casa representa. As designações variam, maioritariamente, entre casa e casaria; (quase unicamente em poemas de século XIX/inícios século XX) há ainda distinções feitas consoante o nível social, surgindo casas apalaçadas e palácios ou quintalórios, barracões e casebres — que remetem para construções mais precárias de “sítios suburbanos” (Verde, 2003a, p. 125)¹⁰². A poesia mais recente foca-se sobretudo na supracitada ideia da *casa*, servindo-se de adicionais adjetivos para a conotar; contudo, são ainda esporadicamente contemplados os ditos palácios, enunciados numa perspetiva essencialmente arquitetónica e patrimonial.

Elementos urbanos

A imagem poética de Lisboa, como antecipado, desdobra-se em duas escalas de pormenorização. A escala dos elementos urbanos contempla tipos que, maioritariamente, são transversais à cidade; ainda assim, podendo reconhecer-se distinções, todos são, de uma forma ou de outra, estruturantes à cidade e eloquentes instrumentos da sua imagem.

A praça assume-se como um dos de maior destaque. Já observadas a Praça da Figueira e o Terreiro do Paço, as referências à praça, à *pracet*a ou ao largo — suas variantes —, são

¹⁰² Data original de 1878.

'Fernando Pessoa' ou 'Poeta em Lisboa'

Em sinal de sorte ou desgraça

A tua sombra cruza o ângulo da praça

(Trémula incerta impossessiva alheia

E como escrita de lápis leve e baça)

E sob o voo das gaivotas passa

Atropelada por tudo quanto passa

Em sinal de sorte ou de desgraça

Balada de Lisboa

Em cada esquina te vais

Em cada esquina te vejo

Esta é a cidade que tem

Teu nome escrito no cais

A cidade onde desenho

Teu rosto com sol e Tejo

(...)

Em cada rua me foges

Em cada rua te vejo

Tão doente da viagem

Teu rosto de sol e Tejo

Esta é a cidade onde moras

Como quem está de passagem

Às vezes pergunto se

Às vezes pergunto quem

Esta é a cidade onde estás

Com quem nunca mais vem

Tão longe de mim tão perto

Ninguém assim por ninguém

Figura 27 (esquerda). *'Fernando Pessoa' ou 'Poeta em Lisboa'*, Sophia Mello Breyner (1972).

Figura 28 (direita). *Balada de Lisboa*, Manuel Alegre (1983).

inúmeras e tomam-se objeto de indagação. São lugares nostálgicos, de passagem, caos e barafunda, onde até a sombra é “Atropelada por tudo quanto passa” (Andresen, 2015a, p. 611)¹⁰³. O seu uso é, e requer-se, variado, com comércio, esplanadas e “murmúrios” (Leal, 1998b, p. 116), que da praça fazem um recinto comum, não elitista e mais próximo; pretendem-se, e reconhecem-se, verdadeiros espaços sociais de que a cidade e os seus indivíduos comungam. Num breve instante, tem-se nas praças a “branca e rota a blusa de seu povo” (Alegre, 1997c, p. 231)¹⁰⁴: porventura servida de um misto de desabafo e de crítica, a interpretação do poeta exalta que, efetivamente, as praças *vestem* a cidade — são um certo uniforme da sua gênese; são ainda também brancas, da pedra calcária que as reveste; contudo, releva-se um certo desgaste, a sua fragilidade...

Quiçá não imediatamente associada a uma ideia geral e abstrata de cidade, a esquina é verdadeiramente repetida quando o tema é Lisboa. Associadas a ideias e formas literais de repetição — “em cada esquina (...) em cada esquina” (Alegre, 1997a, p. 508)¹⁰⁵ — sugerem uma constância e subitaneidade. Há uma malha, retangular e irregular, que se pode quase imaginar pela sua descrição, bem como quarteirões que se visualizam mentalmente ou ainda ruas inconcebíveis que são desenhadas pelas esquinas. Igualmente, há algo de inesperado e surpreendente quando é acessível ao olhar o que a esquina limita; por diversas vezes, sempre em diálogos intermitentes, é o Tejo que desponta à vista na “volta de uma esquina” (Verde, 2003b, p. 128).

O tema da rua é, provavelmente, o mais percorrido; mais equivalentes houvesse e as formas deste tipo urbano não teriam fim. Em Lisboa há ruas, ruelas, vielas, travessas, avenidas e tapadas; todas peculiares, representam a diversidade que se impõe a uma cidade construída ao longo do tempo e por diferentes *tempos*, diferenciando-se ainda no propósito, no desenho e no uso. Como nas esquinas, subsiste uma noção de repetição e de sequência — “quando de rua em rua procuro um rumor distante” (Andrade, 2017b, p. 274)¹⁰⁶; o espaço é uma sucessão de elementos iguais, a cidade é feita de ruas, umas mais largas outras apertadas, interligadas de forma muito particular.

Na medida em que “a rua é o elo de ligação com a alma, uma analogia com a vida do homem” (Sequeira, 1987, p. 145), este elemento urbano pode ter uma conotação positiva ou negativa. Para os poetas mais absortos na sua melancolia — como Álvaro de Campos

¹⁰³ Data original de 1972.

¹⁰⁴ Data original de 1967.

¹⁰⁵ Data original de 1983.

¹⁰⁶ Data original de 1974.

Outra vez o Tejo

*Um barco atravessa o Tejo.
Vem da infância, não sei para onde vai.
É branco, dessa brancura só dada
às aves. O rio,
que não via há tanto tempo,
entra agora pelas ruas de Lisboa
ao encontro da tão amada
luz dos jacarandás.*

**Volto a ter oito anos neste jardim,
vou perder-me nestas ruas,
nestas calçadas, onde o grito
das gaivotas sobe a prumo,
vou correr com o vento de esquina
em esquina, subir
com as árvores, ser
com elas poeira fina.**

Figura 29. *Outra vez o Tejo*, Eugénio de Andrade (2001).

— ou desconcertados pela noite — como Cesário Verde —, as ruas podem representar “nebulosos corredores” (Verde, 2003d, p. 148), sufocantes e desagradáveis; podem, até, figurar um espaço “inacessível a todos os pensamentos” (Pessoa, 2014c, p. 200)¹⁰⁷, tal o mar de gente que as cruza constantemente como acontece nas praças — “como um barco no rio / lançado ao mar / como nós nas ruas / de Lisboa” (Cortez, 2013c, p. 20)¹⁰⁸.

As ruas de Lisboa são densas, “avenidas da memória” (Al Berto, 2017b, p. 466)¹⁰⁹, percorridas e deambuladas; contêm as histórias da cidade decadente, mas, por vezes, nem isso — moram “sem história” (Gato, 2013, p.52), sem memória coletiva. Por outro lado, podem também ser “altas ruazinhas” (Verde, 2003b, p. 126), banais, comedidas, palpáveis e humanas na escala; ou ruas largas, que permitem que a luz incansável abrace a cidade; ou, inclusive, “ruas empedradas / onde as almas são intocáveis” (Ferra, 2013b, p. 23)¹¹⁰. Talvez se goste mais das ruas, do seu desenho e da sua poética, ao vê-las do alto da cidade, como o poeta Pedro Mexia (2013b) sugere.

Igualmente bastante versados são os passeios e a calçada, (quase) sempre de mãos dadas. Um espaço, num primeiro olhar, secundário, envolve-se na poesia de um certo apego universalizado. As ruas alcatroadas são, “de lado a lado” (Verde, 2003a, p. 122), embrandecidas por “brancuras quentes” (Verde, 2003c, p. 116) — a calçada portuguesa que reveste a cidade, assumindo um lugar de certeza estética, emocional e identitária. O passeio é espaço de estar e conserva as “memórias diluídas no calcário branco e negro / onde o passado continua em movimento” (Nogueira, 2013b, p. 85).

Por seu turno, assomam os becos e os degraus na imagética poética: os primeiros, apresentam-se como lugares incómodos e escuros, relacionados com a noite imoral; os segundos, são aludidos em associação ao destino e percurso, que a irregular e acentuada topografia implica — “descendo degraus / e degraus / e degraus até ao rio” (Andrade, 2017c, p. 100)¹¹¹. No coletivo imagético de Lisboa, figuram igualmente a marginal ininterrupta — extensa em comprimento —, a partir da qual a cidade se inaugura e ergue, e os “mil panoramas da cidade” (Oliveira, 1939, p. 42), distribuídos pelas suas sete colinas.

A cidade retratada pela poesia assume-se, no fundo, um aglomerado de bairros: desde

¹⁰⁷ Data original de 1928.

¹⁰⁸ Data original de 2002.

¹⁰⁹ Data original de 1985.

¹¹⁰ Data original de 2002.

¹¹¹ Data original de 1958.

Lisboa com suas casas

Lisboa com suas casas

De várias cores,

Lisboa com suas casas

De várias cores,

Lisboa com suas casas

De várias cores...

À força de diferente, isto é monótono.

Como à força de sentir, fico só a pensar.

Se, de noite, deitado mas desperto,

Na lucidez inútil de não poder dormir,

Quero imaginar qualquer coisa

E surge sempre outra (porque há sono,

E, porque há sono, um bocado de sonho),

Quero alongar a vista com que imagino

Por grandes palmares fantásticos.

Mas não vejo mais,

Contra uma espécie de lado de dentro de pálpebras,

Que Lisboa com suas casas

De várias cores.

Sorrio, porque, aqui, deitado, é outra coisa.

A força de monótono, é diferente.

E, à força de ser eu, durmo e esqueço que existo.

Fica só, sem mim, que esqueci porque durmo,

Lisboa com suas casas

De várias cores.

Figura 30. *Lisboa com suas casas*, Álvaro de Campos (1944).

o Bairro Alto já citado, aos “bairros imorais” (Leal, 1998b, p. 116), aos “bairros de becos e de escadas” (Andresen, 2015c, p. 349) e a outros que tantos; espaços urbanos, estes, onde as pessoas se apinham durante os dias, nas suas pequenas pracetas, e vivem pelas casas fora. Os bairros encerram fragmentos da cidade, condensam os seus temas — a rua, a casa, o largo, o beco, etc. — e são, por isso, pequenas, simultaneamente distintas e semelhantes, células do organismo vivo que é Lisboa.

No que à escala urbana toca, a cor desempenha um papel vivificante. Evocada duplamente em sentido figurado e literal, a cor releva entendimentos não unívocos da cidade. Lisboa é “loira, morena, multicôr” (Oliveira, 1939, p. 42) em sentido metafórico, isto é, plural, multifacetada e compreensiva. Num entendimento lato, porém objetivo, pode referenciar-se que a contemplação da cor na cidade, pela poesia, é maioritariamente alusiva ao seu uso nas *casas* — e, ante o raciocínio exposto, no edificado propriamente dito; sendo também considerada no que toca aos seus inúmeros elementos urbanos, o aspeto que se releva pertinente é a sua presença na mancha visual que a cidade oferece. Por esse motivo, a cor patenteia múltiplas, e por vezes discordantes, possibilidades para a paisagem Lisboaeta; facto é que a “cidade é colorido / cenário de apoteose” (Gedeão, 1987a, p. 45)¹¹².

As fachadas das casas pintam uma vista branca, de um branco “que não se cansa” (Mexia, 2013a, p. 64)¹¹³, e também “ocre, rosa e amarelo torrado” (Mexia, 2013b, p. 65). Porém, estas casas de várias cores nem sempre exprimem instintividade ou sublimidade; podem até, como Álvaro de Campos observa, incorrer numa desgastante monotonia, pela teimosia de diferente ser (Pessoa, 2014c). Para além das fachadas, surgem ainda outros tons mais estabilizados: as cores branca e preta da cal da calçada; o creme da pedra das igrejas espalhadas pela cidade; o terracota dos telhados; as cores dos caixilhos e das varandas, muitas vezes de um verde escuro; assim como algum outro verde da natureza, que salpica os interstícios entre o edificado; o azul do céu e o prateado das águas do rio — dado pela luz da cidade, que reflete. Qualquer que seja o prisma autoral e individual sobre a cor de Lisboa, esta assume-se, essencialmente, plural.

As luzes, finalmente, são também foco de atenção e caracterização de Lisboa. Na poesia são retratadas: as luzes da cidade, refletidas no rio; as luzes intermitentes dos candeeiros, que iluminam os bairros; as luzes dos anúncios luminosos; também o “bordado metálico” (Gomes, 2013, p. 69), de luzes néon “frenéticas disparando no espaço” (Tavares, 2013,

¹¹² Data original de 1958.

¹¹³ Data original de 2003.

Aquele sábio

*Naquelas altas janelas
Que deitam para o telhado,
Eu vejo-o sempre encostado,
A namorar as estrelas.*
(...)

[o pássaro que passa na ponte]

*O pássaro que passa na ponte
sobre o Tejo, mesmo defronte
da minha janela escancarada,
não tem penas, não tem nada.*
(...)

Noitada

*Lembras-te tu do sábado passado,
Do passeio que demos, devagar,
Entre um saudoso gás amarelado
E as carícias leitosas do luar?*

*Eu lembro bem as altas ruazinhas,
Que ambos nós percorremos, de mãos dadas;
Às janelas palravam as vizinhas;
Tinham lívidas luzes as fachadas.*
(...)

Figura 31 (cima) *Aquele sábio*, Gomes Leal (1875).

Figura 32 (centro). [o pássaro que passa na ponte], Helder Moura Pereira (2010).

Figura 33 (baixo). *Noitada*, Cesário Verde (1879).

p. 61) das zonas noturnas da cidade. A própria Lisboa chega, inclusive, a ser considerada fonte de luz em si — “Ó cidade da luz!” (Oliveira, 1939, p. 42) e “Cidade a ponto luz, bordada” (Santos et al., 1976), como é habitualmente enaltecida.

Elementos do edificado

Tendo sido aproximada uma das escalas identificadas, cabe agora pormenorizar a imagem poética dos elementos à escala do edifício. Deste modo, a reflexão foca-se no objeto total e nas partes que o compõem, desde a materialidade, aos elementos construtivos, às peculiaridades dos seus modos de dialogar com a cidade.

Há uma clara e especial atenção dada às janelas e aos telhados. A janela é entendida para além do seu significado arquitetónico e construtivo; esta assume um papel de relação do *eu*, interior, com o exterior, isto é, a forma como o sujeito entende e comunica com o mundo é transposta para a caracterização da janela. Há, portanto, um duplo sentido no seu desenho imagético:

“Uma das imagens frequentes da poesia de Campos traduzindo a demanda é a imagem da janela por onde se avista o exterior e onde o poeta cisma de dentro para fora. Ora se trata de janelas de palácios arruinados (‘Acordar da cidade de Lisboa’) ora de janelas do quarto da casa de infância (‘Ode Marítima’).” (Sequeira, 1987, p. 158)

Não sendo o objeto da dissertação a compreensão do eu poético propriamente dito, a atenção será dada à forma que tomam as janelas representadas e ao seu significado, tanto para o edifício, como para a vivência do espaço interior. Nessora, entende-se que as janelas são dotadas de alguma primazia na paisagem: surgem nas fachadas das casas, nas traseiras — dando muitas vezes para pequenos e pessoais quintais — e também nas águas furtadas; ademais, são um ponto social da casa, associadas a hábitos coloquiais tais como “palravam as vizinhas” (Verde, 2003b, p. 126). No que toca ao desenho, admitem alguma regularidade e são, preferencialmente, altas janelas, para a tão celestial luz natural acolher; mais, até *cobrem* as paredes tal a sua quantidade (Ferra, 2013b, p. 23).

O telhado assume uma forte componente visual, muitas vezes pela sua associação à cor da telha — “os telhados, / os telhados vermelhos / das casas baixas com varandas verdes”

Capricórnio

A luz metálica galga o empedrado da calçada

como a água da baldeação de um navio.

Intensa de mais, não deixa entender nada.

Quente de mais, faz frio.

Uma ferocidade sensual evapora-se da superfície da terra,

paira, coleante e perversa.

O dragão de escamas de ouro com as unhas desenterra

a ave negra, submersa.

Os seres e as coisas entoam o canto que não é seu,

o hino bárbaro da cavalgada sem sela.

E as cores do canto ondeiam e revolteiam na tarde que incandesceu

e crivam de flores e golpes o silêncio da paisagem amarela.

Telhas, varandas, vidraças, tudo canta e quebranta.

As portas, os degraus, a cal dos prédios e o empedrado da calçada.

Numa janela aberta ao sol um sexo canta,

e o seu canto, no ar, é uma flecha embandeirada.

Na mais fingida calma

tudo adormece,

liquefeito e mole.

Ah! se agora chovesse!

Como a minha alma

(chamemos-lhe alma)

se encheria de sol!

Figura 34. *Capricórnio*, António Gedeão (1958).

(Gedeão, 2000, p. 83)¹¹⁴. De pontos mais altos da cidade, são inclusive a primeira peça do edificado que se pode identificar; Cesário Verde assume, inclusive, que *ver* a cidade implica reconhecer os telhados como uma das quatro coisas que compõem essa vista: “Madeiras, águas, multidões, telhados!” (Verde, 2003a, p. 123). Igualmente, também são referidas as varandas com vista posta no rio Tejo e no poente, as águas furtadas e os candeeiros de bairro.

Dos elementos construtivos salientam-se as soleiras, as frontarias, a estrutura da gaiola pombalina, as alvenarias, as lajes e os vãos exteriores — de portas e inúmeras janelas —, para uma transversalidade do edificado. Associadas intensamente ao Terreiro do Paço, mas com valor próprio, surgem ainda as imponentes arcadas. Também figuram os caixilhos de ferro forjado e as grades das janelas, todavia a sua conotação é negativa; sendo rudes, hostis e austeros, dotam o espaço interior, que encerram, “de misticismo e penitência” (Lourenço, 2013, p. 65) e impedem, do mesmo modo, o diálogo do edificado com a rua.

Seguidamente, a materialidade reconhece valor na cal, no mármore e no azulejo — a joia da coroa lisboeta. Estes últimos são belos, diversos, resplandecentes, claros e “incandescente[s]” (O’Neill, 1984a, p. 274)¹¹⁵ tornando assim a cidade uma “viagem solarenga pelos azulejos das quatro estações” (Gomes, 2013, p. 69). Nas referências à materialidade surgem ainda o cimento e zinco, tendencialmente menos nobres, e associados, respetivamente, a edifícios mais modernos e ao interior dos bares.

As fachadas, como conjunto, são também objeto de reflexão, sobretudo dado que admitem propriedades distintas: à noite, os edifícios turvam-se de uma cor aborrecida e cinzenta e as fachadas adquirem luzes pálidas (Verde, 2003b); por oposição, de dia elogia-se a “dupla correnteza augusta das fachadas” (Verde, 2003d, p. 147) — os edifícios tornam-se respeitáveis e magníficos.

Na linha do edificado, por fim, surgem as casas e os palácios, os edifícios modernos e contemporâneos e, ainda, o *status quo*. Segundo uma ideia já exposta, há casas e palácios que se elevam da poesia; atualmente, porém, a dissemelhança não toma as mesmas proporções que outrora havia na cidade. As casas, que a poesia refere, flutuam por isso num fio entre três tipos gerais: as casas num bairro de malha urbana mais antiga, mais

¹¹⁴ Data original de 1983.

¹¹⁵ Data original de 1969.

Arroios

Não há passeio, é uma ponte
de metal verde que nos leva
a casa. Rente ao edifício,
arrancaram as pedras
da calçada – uma a uma.
Escavaram a terra
que ficou, depois.
Os prédios (o número dezoito
e os outros pares) *parecem*
aguardar o transplante.
Mostram os canos
descobertos: *raízes*
que os ligam,
a trama subterrânea da cidade.

O sentimento de um ocidental – IV

(...)
O tecto fundo de oxigénio, de ar,
Estende-se ao comprido, ao meio das trapeiras;
Vêm lágrimas de luz dos astros com olheiras,
Enleva-me a químera azul de transmigrar.
Por baixo, que portões! Que arruamentos!
Um parafuso cai nas lajes, às escuras:
Colocam-se taipais, ringem as fechaduras,
E os olhos dum caleche espantam-me, sangrentos.
E eu sigo, como as linhas de uma pauta
A dupla correnteza augusta das fachadas;
Pois sobem, no silêncio, infaustas e trinadas,
As notas pastoris de uma longínqua flauta.
Se eu não morresse, nunca! E eternamente
Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!
Esqueço-me a prever castíssimas esposas,
Que aninhem em mansões de vidro transparente!
Ó nossos filhos! Que de sonhos ágeis,
Pousando, vos trarão a nitidez às vidas!
Eu quero as vossas mães e irmãs estremecidas,
Numas habitações translúcidas e frágeis.
(...)

Figura 35 (esquerda). *Arroios*, Margarida Ferra (2010).

Figura 36 (direita). *O sentimento de um ocidental*, Cesário Verde (1880).

modestas, pequenas e comuns; as casas *modernas*¹¹⁶, mais clássicas, amplas e ordenadas, que existem na Baixa Pombalina e são também reproduzidas noutras zonas da cidade; por último, as casas apalaçadas, que patenteiam uma arquitetura mais eloquente, são dotadas de interiores com “papéis pintados” (Verde, 2003c, p. 116) ou “paredes revestidas a damasco” (Lourenço, 2013, p. 25) — que, muitas vezes, há décadas preservam —, e habitam essencialmente no Príncipe Real. Todo este edificado se centraliza, maioritariamente, nas zonas mais antigas, consolidadas e turísticas, e tem sido resiliente ao longo do tempo, tal como a malha urbana.

A discussão dos edifícios modernos implica, antes de mais, uma breve clarificação. Presentemente, o edificado contemporâneo não emerge na área que a imagem poética define; a nova construção encontra-se, sobretudo, em áreas por urbanizar da cidade. Nesse sentido, estando estipulados os limites territoriais que a poesia permite ler — como a Baixa, o Bairro Alto, o Príncipe Real, etc. —, a reflexão imagética focar-se-á num edificado que é tomado com moderno e de arquitetura moderna, contudo, não contemporâneo.

O tema do *moderno* é retratado pela poesia sobre Lisboa, especialmente, no princípio do século XX. As construções aludidas seriam, aí sim, contemporâneas e, dada a pré-existência das áreas retratadas e da sua envolvente, algo escassas. Cesário Verde (2003c; 2003d) é o principal evocador do espanto para com o *moderno*, a novidade e o sensacionalismo deste; pese embora, tal veemência não é perceptível no restante espaço temporal e, para além da Baixa, não são referidas concretamente mais áreas da cidade neste contexto. Em todo o caso, salienta-se que neste primeiro espaço temporal, que a poesia aborda, a perspetiva sobre o edificado moderno é de deslumbre e desejo, com um misto de incerteza para com as “mansões de vidro transparente” (Verde, 2003d, p. 147) e ao mesmo tempo “retas, iguais e crescidas” (Verde, 2003d, p. 143), com cêrceas anteriormente impossíveis; independentemente do estilo, evidencia-se estas construções simbolizavam o progresso.

Em contrapartida, o *status quo* indica que o apego ao que é moderno não se conserva: permanecem, em seu lugar, as “sombras pombalinas” (Moura, 2013, p. 75), essa memória coletiva de um novo acordar na cidade; os prédios em decaimento, ao invés de se edificarem outros novos em seu lugar, parecem apenas “aguardar transplante”¹¹⁷ (Ferra, 2013c, p. 51).

¹¹⁶ Estas referem-se à época Pombalina e subsequentes fases da arquitetura da cidade.

¹¹⁷ Esta última ideia coloca a questão do *fachadismo* na reabilitação, em que (apenas) o interior é transplantado e o exterior se mantém.

Lisboa, 4 de Julho de 2004 (Domingo)

*Há uma glória neste lugar solar
por sobre a sombra, o desabrigo,
ladeando ventos, passos, vozes,
pássaros de água*

*Há sob o sol antigo (sol alheio, de sobrançeria)
um acolhimento, como se ele apenas contigo
houvesse agora entendimento e no princípio
da praia, solitário, te esperasse*

*Para trás ficou a cidade — cidade-estuário,
cidade azul levantada pelo rio, a cidade olhada,
percorrida, no bater do coração de tanto Verão —*

*amarga e na tarde da terra o trabalho
avança, contigo para o sem-nome da distância,
solitária e azul*

Figura 37. *Lisboa, 4 de Julho de 2004 (Domingo)*, Maria Andresen (2004).

Ideia geral sobre a cidade

Para além das camadas já descritas, afluem ainda outras que não se enquadram necessariamente em nenhum dos grupos anteriores, mas que, de certa forma, contemplam ideias sobre a cidade em geral. Cabe agora, por último, apontá-las.

O primeiro ponto assenta na cidade *per se*, nos significados que lhe são atribuídos. Lisboa é vista como uma cidade bastante sensorial, desde os cheiros, à cor, às texturas; possivelmente, tal motiva a ligação tão forte ao íntimo dos poetas e do indivíduo incógnito. Na mesma linha, observa Paulo Tavares (2013) que “Lisboa por vezes é uma prisão, / mas nunca deixará de ser o paraíso / melancólico dos sonhadores” (p. 61). É, também, uma “imortal cidadezinha” (Verde, 2003b, p. 129), com o duplo sentido de não se desvanecer e, como enuncia o diminutivo, de possibilitar o apego e proximidade a um lugar que ainda é tangível, acessível; contudo, algo trivial. Num apanhado, poderia dizer-se que a cidade está num limbo entre o desejo e o seu contrário.

Um outro tema relevante, já superficialmente aludido, é o da cidade plural ou de várias facetas, que se exponencia na dicotomia cidade diurna – cidade noturna. Na poesia há uma clara tendência de evocação dessa divergência, como se duas cidades distintas houvesse; comumente se atribui conotações mais negativas à noite, mais sombria, desconcertante e decrepita; em contraste, o dia é um extraordinário farol de fulgor e de salubridade. Tal consideração pode dever-se às características da própria estrutura da cidade, na medida em que “a subitaneidade é a imagem cidadina por excelência e a luminosidade diurna ou nocturna determina um modo de ver relacionado com a percepção imediata da realidade” (Sequeira, 1987, p. 122).

Lisboa é também entendida *como e pela* memória coletiva dos poetas que a *contam*; passa pelas “vozes de Pessoa incrustadas” (Carvalho, 2013, p. 28), cujos ecos se mantêm; ou, ainda, pela saudade da cidade *desenhada* pelas palavras, que só alguns poetas tiveram a idoneidade de lograr — como se lê no poema *Lisboa, 4 de Julho de 2004* que Maria Andresen (2013a) dedica à sua mãe, Sophia de Mello Breyner.

Importantes considerações, relativas à arquitetura, ao património e à identidade da cidade, são ainda apontadas. Respeitante à arquitetura propriamente dita, Lisboa conserva ainda as suas influências, passadas e presentes: é “tão pagã, cristã, tão moira ainda...” (Oliveira, 1939, p. 42), com os edifícios modernos, as igrejas e a ainda resiliente influência

Lição do arquitecto Manuel da Maia

*Durante dois anos removeu as pedras
incansavelmente vasculhou as ruínas
durante dois anos depois do terramoto.
Ele sabia que ali sob a torre caída
em cada palavra de cada manuscrito
estava a nossa perdida perdida memória.*

*E durante dois anos incansavelmente
procurou nas ruínas removeu as pedras.*

*Tu que dizes de ti a parte mais visível
não esqueças a lição de Manuel de Maia
o arquitecto que reconstruiu a História.
Algures dentro de nós há uma torre caída
algures na perdida perdida memória.*

*Procura aí a crónica e o poema
nessa Torre do Tombo destruída*

*não apenas arquivos papéis pergaminhos
procura o sangue do teu sangue o nome do teu nome
procura a História já sem vida e a vida feita de História
procura o tempo e seu sentido
sob a torre caída da nossa perdida
perdida memória.*

Contornos

**Quantos metros de seda chegam
para fazer um nobre? E que importa
o que dizemos a respeito uns dos outros?**

*Não escolhemos este rossio nem este
Castelo. Não há amor nesta imagem,
nenhuma elevação religiosa. São pedras
que nos falam de modo profano. Por aqui
não há saída. De quem achas que é a culpa?*

*Obrigado, Lisboa, por nos guardares
os lugares. Próximo do precipício. Onde
um dia voltaremos ao que éramos,
contornos de uma beleza intocável, cinzas
que mal conseguiram ser brasas.*

Lisboa (3)

**imaginaste um país imóvel devorado pelo sol
e o arrepio do canto espalhou-se pelas ruas
onde o tempo passa lento e branco em direção
a outro tempo igual**

*ao fundo do restaurante o olhar preso em ti
da dama do charuto — café flor do mundo
encruzilhada onde se dorme frente à europa
apercebida como uma sombra que se afunda
nas veias dos arrumadores de carros*

**imaginaste que em ti permaneceria
esse barulho metálico de continentes abandonados
enfim
ontem foi o último dia
em que conseguiste calçar-te — essa guerra
que te deixou por sarar
um túnel de vel**

Figura 38 (página anterior). *Lição do arquitecto Manuel da Maia*, Manuel Alegre (1981).

Figura 39 (esquerda). *Contornos*, Vítor Nogueira (2009).

Figura 40 (direita). *Lisboa (3)*, Al Berto (1997).

árabe. Nesta linha, o poema *Lição do arquitecto Manuel da Maia* de Manuel Alegre (1997b)¹¹⁸ disserta sobre a recusa da *tabula rasa* no reerguer da cidade, na medida em que “a nossa perdida perdida memória” (p. 375) — a história — reside nos vestígios da arquitetura, sendo por isso necessário remover as “pedras / incansavelmente” para procurar o “tempo e o seu sentido” (p. 375).

Numa outra perspetiva, a poesia eleva preocupações e críticas relativas ao presente e futuro da cidade. Há uma inquietação de Cesário Verde quanto à frieza que a cidade pode ter, pelas massas de “prédios sepulcrais, com dimensões de montes” (2003d, p. 148); considerando que nelas as pessoas vivem enclausuradas e emparedadas, o poeta entende ser absolutamente primordial haver árvores, ou qualquer outro sinal da natureza, para as desafogar. Ainda que esta ideia específica seja datada do ano de 1880, ressalva-se transversal a importância de preservar certas coabitações e constituintes na paisagem da cidade.

De diferentes óticas, surge, num tom crítico generalizado, um mesmo e intenso pensamento: o de que a cidade se agarra, falaciosamente, à ideia de eternidade e de esplendor. A paisagem muda; a cidade não é, nem pode ser, continuamente a mesma, “não são os olhos é o tempo que não perdoa” (Alegre, 2013, p. 48)¹¹⁹. Não se pode, por isso também, crer apenas na cidade que foi ou que se deseja ter sido, caindo no erro de não valorizar nem o presente, nem o passado, e de desencadear uma perda de significação de ambos.

Reconhece-se hoje o desejo e a procura de uma atitude ideológica para com a cidade, contudo isto deve ser equilibrado. Glosam os poetas que Lisboa quer ser excepcional, quer ter objetos, *identidades*, ou lugares de outro *status*. Indagam-se, nesses, sobre “quantos metros de seda chegam para fazer um nobre?” (Nogueira, 2013a, p. 88) — o que precisa Lisboa de ter e preservar para ser mais digna, quicá? Talvez nessa procura não haja saída e talvez, até, Lisboa “tranquilamente / se deix[e] ficar nas colinas” (Mexia, 2013a, p. 64). “Sem ver nisto a poética transposta / de um delicado, urbano, / lirismo de que às vezes mais se gosta / e a que Lisboa encosta” (Moura, 2013, p. 77) — uma certa imagem de conforto e descanso dos ecos do passado que se deseja —, se veja que essa ideia da cidade não passa disso mesmo; talvez a sombra, as fachadas, as ruas e a brancura possam ser apenas um parêntesis (Mexia, 2013a)...

¹¹⁸ Data original de 1981.

¹¹⁹ Data original de 2003.

Lisboa ainda (20 março, 2020)

*Lisboa não tem beijos nem abraços
não tem risos nem esplanadas
não tem passos
nem raparigas e rapazes de mãos dadas
tem praças cheias de ninguém
ainda tem sol mas não tem
nem gaivota de Amália nem canoa
sem restaurantes, sem bares, nem cinemas
ainda é fado ainda é poemas
fechada dentro de si mesma ainda é Lisboa
cidade aberta
ainda é Lisboa de Pessoa alegre e triste
e em cada rua deserta
ainda resiste*

Lisboa sob névoa

*Na névoa, a cidade, ébria
oscila, tomba.
Informes, as casas
perdem o lugar e o dia.
Cravadas no nada,
As paredes são menires,
pedras antigas vagas
sem princípio, sem fim.*

Figura 41 (esquerda). *Lisboa sob névoa*, Fiama Hasse Pais Brandão (1996).

Figura 42 (direita). *Lisboa ainda (20 de março)*, Manuel Alegre (2020).

Acreditando cegamente num princípio cultural ou identitário, pode não se ter a capacidade de ler que o passado não guarda necessariamente o que se quer. Este pode ter sido apenas “cinzas / que mal conseguiram ser brasas” (Nogueira, 2013a, p. 88), ou, caso tenha sido algo extraordinário, nada impede que tal se tenha esbatido, que se tenha perdido (Al Berto, 2017a)¹²⁰. Não se deve, por isso, credulamente acreditar numa mesma cidade grandiosa e eterna, “ninguém é eterno duas vezes” (Alegre, 2013, p. 48).

Talvez Lisboa já não seja a cidade dos descobrimentos e quiçá nem seja isso, sequer, que verdadeiramente a define — ou definiu em tempo algum. Porventura, serão banalidades que a tornam sublime. Pode ler-se que a cidade vive, sim, da luz solar que a ilumina; numa *Lisboa sob Névoa*, Fiama Brandão (2013)¹²¹ observa que “a cidade, ébria / oscila, tomba. / [e] Informes, as casas / perdem o lugar e o dia” (p. 34) — sem luz, Lisboa perde o sentido.

Num último pensamento, será possível reconhecer que a cidade também se define pelas pessoas que lhe dão vida. Perturbada pelo confinamento que a pandemia dos dias atuais exigiu, a cidade deparou-se com a ausência de vida, nas ruas, praças, esplanadas e cinemas; face a essa circunstância, Manuel Alegre (2020) entende que a presença do ser no(s) espaço(s) é algo que é intrínseco a Lisboa e que, com essa presença novamente no horizonte, a cidade “ainda resiste” (Alegre, 2020).

(UMA) IMAGEM CONSUBSTANCIADA

A cidade revê-se no conjunto e nas dinâmicas das suas partes, por si distintas (Rossi, 2001). De acordo com esta ideia, admite-se a hipótese de que um movimento sagaz e alternado, entre a aproximação e o afastamento, pode ser um eficaz instrumento de apreensão da cidade; isto é, considerar as partes da cidade em paralelo, individual e coletivamente, constitui uma possibilidade de assimilar o todo.

O mapeamento residiu, fundamentalmente, em dois níveis de consideração. Todos os elementos que integram o inventário imagético gozam de uma referência direta nos poemas — a base comum ao levantamento. O subsequente nível de aproximação, por seu

¹²⁰ Data original de 1997.

¹²¹ Data original de 1996.



Figura 43. Mapa de Lisboa com identificação dos lugares distinguidos na imagem poética.

turno, decorre de uma apreciação da representação feita; esta atenta nas questões da repetição e da conotação desses elementos, enquanto indicadores do seu significado e da sua importância, para a cidade.

A imagética de Lisboa assenta num conjunto vasto e heterogéneo de elementos; são diversas as escalas, os tipos, as formas e a relevância. De modo geral, e como referido anteriormente, passa por zonas nevrálgicas, objetos arquitetónicos, edifícios específicos, espaços urbanos, por elementos construtivos do edificado, pelo programa, também pela paisagem natural e clima particular, assim como por perspetivas sobre a cidade e a sobre a expressão da sua identidade e do seu património.

Compreender a imagem do impalpável a partir da poesia não poderá recair apenas numa exposição do conteúdo poético; no âmbito da relação que se procura na dissertação é perentório lê-la, compreendê-la e sintetizá-la. Ora, dando o primeiro ponto por concluído, chega o momento de desconstruir os dados obtidos e perceber as suas implicações no entendimento da arquitetura da cidade; a partir daí, responder-se-á às questões concretas, propostas nos objetivos iniciais, sobre as imagens que a poética urbana de Lisboa deixa transparecer. A imagem consubstanciada será, por último, um epítome dessas reflexões.

Do levantamento feito, é perceptível que o interesse dos edifícios enaltecidos reside mais no seu programa do que na sua arquitetura; à Ponte 25 de Abril, porventura, é distinguido um carácter arquitetónico mais significativo, todavia, considerável parte do seu destaque é dado pelo gracioso diálogo que tem com a envolvente. As zonas da cidade mencionadas flutuam entre as margens, relativamente simétricas, que o eixo Baixa-Parque Eduardo VII define; com maior relevo e continuidade temporal, são evocados o Rossio, a Baixa, a Graça e o Bairro Alto. No que respeita aos espaços urbanos, como ruas e praças, reclamam importância aqueles que, pela implantação ou dimensão, estruturam mais intensamente as zonas referidas; o Terreiro do Paço, o Rossio e a Praça da Figueira reconhecem-se como tais, porém ressalva-se que a relevância imagética da terceira, contrariamente aos demais, se circunscreve a um curto espaço de tempo.

No que toca aos lugares, destaca-se ainda que não assomam certos pontos icónicos ou de supra importância patrimonial, tanto para o país, como para a cidade: nem a zona de Belém, nem a zona da Expo'98 são motivo de referência na imagem poética da cidade; edifícios como a Torre de Belém, o CCB, o Mosteiro dos Jerónimos ou o Padrão dos Descobrimentos, também não se reconhecem como pontos nevrálgicos da incorpórea arquitetura da cidade. É como se esta parcela da cidade não tivesse significado...



Figura 44. Colagem dos vários "elementos urbanos" e "do edificado" de Lisboa, evocados pela poesia.

Da leitura dos aspetos naturais, salienta-se que a cidade não padece de uma pré-existência extraordinariamente atípica, ainda que aprazível. Naturalmente, tanto o sol, como o céu estão em toda a parte, assim como mais cidades são delimitadas por um rio e possuem uma topografia irregular. A importância dos vários aspetos prende-se, pois, com a relação que estabelecem com a arquitetura da cidade. Na cidade do Porto, por exemplo, as condições meteorológicas não são tão amenas; talvez por esse motivo, zonas como a da Ribeira sejam tão coloridas e as janelas adquiram formas particulares. Neste sentido, considerando a topografia, a presença do Tejo e a luz natural extraordinária — elevadas pela imagem poética de Lisboa —, importará ler na arquitetura de que forma é que estes aspetos são apropriados e enaltecidos. Como ponto de destaque, surgem ainda os jardins, que instigam usos distintos, e os miradouros, na medida em que providenciam uma particular forma de ver a cidade.

Do programa, assomam a habitação — como uma constante —, os espaços culturais, religiosos e de lazer; particular enfoque ganham também as esplanadas — associadas às praças — e os bares — associados ao Bairro Alto e Cais do Sodré.

Dos elementos urbanos enunciam-se as praças como *órgãos* e as ruas como *artérias* e *veias* da cidade; o organismo vivo pulsa através destes espaços públicos, que se assumem uma extensão do espaço interior dos edifícios — dir-se-á o espaço mais social da casa, dado que a presença do urbanita nestes lugares é premissa obrigatória. A calçada adquire também relevo, pois patenteia uma imagem constante e identificável, através da cor e dos padrões da pedra calcária. Os bairros dignificam-se pela sua individualidade e a cor, por último, assume-se plural, mas também harmonizada na paisagem.

A nível do edificado, assomam as janelas, como ponto de intermediação entre o exterior e o interior, os telhados, pela representatividade nas vistas da cidade, e os azulejos, pelas suas múltiplas variações. Reconhece-se ainda vários níveis de eloquência na arquitetura do edificado — que induzem a uma certa hierarquia, associada às várias zonas. Os temas do moderno e da reabilitação são ainda alvo de consideração, porém, enquanto o primeiro é referido no princípio do século XX, o segundo circunscreve-se ao princípio do século atual.

Eleva-se, igualmente, uma necessidade de adequar, proporcionalmente, a construção e a sua ausência, considerando que Lisboa vive bastante do espaço público. A poesia permite ler, por último, que a cidade conserva em si vários tempos; todavia, as perspetivas sobre a forma como se dá essa permanência do espaço nem sempre são harmonizáveis.



Figura 45. Colagem dos vários "lugares" de Lisboa, evocados pela poesia.

Crítica e concretamente ponderando sobre estas reflexões, podem retirar-se ilações gerais imediatas, que permitem responder aos quesitos apontados na *Introdução*.

Não existe tanto uma cultura do ícone ou do objeto único e escultórico. Os constituintes da imagética remetem essencialmente para gestos repetidos na extensão da malha urbana, seja nos edifícios, ou no espaço público. Alguns objetos arquitetónicos — como a Ponte 25 de Abril — constam igualmente da poética urbana, porém são mais esporádicos e não podem ser isolados da sua envolvente. Por conseguinte, lê-se que a presença dos elementos arquitetónicos como regra, e não como exceção, é o modelo mais determinante para a constituição de uma representação de Lisboa.

Em termos de arquitetura, não se poderá necessariamente dizer que há uma fixação num certo estilo ou num tema; estes são suscitados sobretudo pela área em que estão inseridos, como é o caso da arquitetura pombalina que define os quarteirões da Baixa. Podem, contudo, enunciar-se certos aspetos que são mais relevantes: as janelas, os telhados e os azulejos, numa escala menor; as praças, as ruas, os passeios e os bairros, numa escala maior.

Tanto destes temas, como de outros referenciados pela poesia, se infere que o valor arquitetónico não se dá *per se*. À cidade é inerente a ideia de conjunto, dada pelos seus vários elementos; todavia, as relações estabelecidas dentro desse conjunto não são, de modo algum, análogas e matemáticas. No caso de Lisboa, pode depreender-se que a relevância e valor da arquitetura advêm de um diálogo simbiótico entre a ideia e a apropriação; entre o conceito de cada elemento — como o de telhado — e a forma como este reage à cultura, à topografia, aos indivíduos e aos restantes temas arquitetónicos.

Por conseguinte, o distanciamento de uma memória patrimonial e monumental, na imagem poética, é fundamentável: o monumento tem valor próprio e, eventualmente, a sua lógica não se perderia por completo se este fosse individualizado da cidade; por oposição, se se individualizasse os telhados, estes perdiam totalmente a sua lógica — enquanto elementos absolutamente triviais, não é o seu desenho que os torna relevantes, mas sim a ideia de conjunto. É nestas pontes que se depreende que o valor atribuído aos elementos não passa apenas pelo seu valor físico e material, mas também pelo seu valor imaterial.

Considerando o espaço temporal, haverá alguns pontos que se reconhecem padecer de evolução ou alteração na imagem poética: a utilização de certos espaços urbanos, como as praças da Figueira e do Comércio, e alguns jardins; as mudanças no edificado, no que



Figura 46. *The Mirror Suitcase Man* (Lisbon series). Fotografia de Rui Calçada Bastos (2005).

concerne à sua linguagem; ou ainda algumas alterações que o turismo, sobretudo nos últimos anos, veio implicar na postura perante o espaço, entre e fora de paredes. Em todo o caso, a imagem poética do impalpável de Lisboa revela uma constância geral ao longo do tempo; a margem de divergência é consideravelmente pequena e não é legível uma descontinuidade das principais feições que a imagem toma.

Entende-se que “a cidade não é, por natureza, uma criação que possa ser reportada a uma única ideia-base. Isto é verdadeiro para a metrópole moderna como também para o próprio conceito de cidade” (Rossi, 2001, p. 85).

Evidentemente, a ideia de poder compor uma imagem da cidade fechada em si é falaciosa e profundamente incompleta. Porém, tendo presente o objetivo de relacionar a dimensão corpórea com a dimensão incorpórea da arquitetura da cidade, toma-se necessário tornar exequível essa aproximação. No seguimento, surge a *imagem consubstanciada* como instrumento desse exercício, no que à dimensão incorpórea toca. O título do capítulo sugere inclusive que essa imagem é *uma* imagem; uma possível porque advém da poesia, como poderia advir do cinema ou de qualquer outro meio, contudo é sempre uma perspectiva que se sintetiza numa imagem, que por sua vez é unificada e que é da cidade.

A imagética da cidade considera, como enunciado, inúmeros elementos. Pela sua relevância no contexto, a rua assume-se como plausível integrante da imagem consubstanciada, “mas poderá pretender-se que ela diz a cidade na sua tonalidade própria? Será ela verdadeiramente a voz da cidade, ou melhor, a força da cidade? A imagem que melhor pode reflectir o sujeito?” (Sequeira, 1987, p. 143). Estas questões colocadas por Sequeira são algo redutoras e entendem a imagem pela imagem em si, não pelo seu propósito na equação.

O intuito da imagem consubstanciada, opostamente, é o de resumir e consolidar os aspetos comuns identificados pela imagem poética. Mais fortemente se atribui à estrutura, à centralidade, ao uso, aos encadeamentos entre os vários elementos ou ao bulício da cidade a poética urbana de Lisboa; os modos de expressão da cidade passam, posteriormente, pela forma como a arquitetura, o desenho urbano, os pontos ou objetos arquitetónicos são utilizados e apropriados. Nesse sentido, a rua não se entenderá como um fragmento disperso e individualizado, mas pela forma como as qualidades gerais da imagem poética em si se verificam — portanto, pela forma como a rua é apropriada e enquadrada na cidade; e como da rua, se poderá dizer o mesmo da Praça da Figueira, da Graça, dos telhados, das praças e da cor, enquanto outros temas que se identificam relevantes.

Normalmente, para fazer (re)conhecer uma cidade fala-se do que é particular e intrínseco nela. Ora, considerando que, com particular destaque, o que desponta da imagem de Lisboa são elementos arquitetónicos absolutamente triviais — que os há em toda as cidades e sem particular relevância muitas das vezes —, coloca-se a necessidade de os contemplar de forma não convencional; de pensar no seu desenho também segundo o valor que lhe é impresso.

No seguimento deste pensamento, estipula-se que o propósito final será o de contrapor os valores identificados pela poesia com os que são inteligíveis da dimensão física da arquitetura; concretamente, será confrontada a imagem consubstanciada com o que se infere das qualidades e contornos físicos da arquitetura da cidade.

A DIMENSÃO FÍSICA DA ARQUITETURA DA CIDADE

Compreender a dimensão física da arquitetura de Lisboa delineia-se uma tarefa intrincada e de ampla matéria. Logicamente, analisar plenamente a totalidade da cidade é de difícil tangibilidade, pelo que a perspetiva será de um tom mais global, contudo não generalista.

Como último objetivo da dissertação, pretende-se perceber qual a relação entre o corpóreo e o incorpóreo da arquitetura da cidade; por conseguinte, evidencia-se perentório materializar as inferências da dimensão física em moldes comparáveis com a *imagem consubstanciada*. Para o efeito, dada a sequência e algum pragmatismo que estas em si conservam, considera-se as mesmas *naturezas* do capítulo anterior, com umas pequenas modificações: entende-se pertinente que o contexto dos “lugares” inclua um certo enquadramento da cidade, que explique a sua organização — formal e temporal; na medida em que é revelante considerar as influências da sociedade e a construção da cidade no decurso do tempo, a “ideia geral sobre a cidade” é agora a “forma de fazer cidade”; por último, os “elementos do edificado” designar-se-ão apenas “edificado”, pois a leitura física incide numa compreensão do todo, mais do que nas suas partes.

A análise recai, de forma mais atenta e particularizada, nos pontos mais relevantes enunciados pela imagem poética; de todo o modo, entende-se absolutamente essencial abordar e compreender igualmente os demais constituintes de Lisboa — como as zonas de Belém ou Alvalade, que a poesia de certa forma *ignora*.

O entendimento de Lisboa esboçado *a priori* sugere uma visão clara da cidade, tanto da estrutura, como dos inúmeros elementos que importa considerar. Expressa-se um manifesto encadeamento de escalas: há uma mimetização dos elementos que compõem o edifício na extensão do espaço físico; depois, noutra nível, dos elementos de escala urbana; prolonga-se esta sequência, sucessivamente, até se aproximar à escala universal

da cidade, por fim. Por este motivo, há pontos que se intersectam nas várias *naturezas* distinguidas, podendo inclusive sobrepor-se. Tendo em conta esta aceção, a leitura da dimensão física desenrola-se de forma muito linear e apontada em cada contexto; isto significa, concretamente, que a Baixa é revista de forma geral nos “lugares” e os edifícios que a compõem são analisados no “edificado” — e, depois, comparados como outros que tais. Com isto, pretende-se que um cruzamento, das várias formas de cada aspeto arquitetónico, permita inferir sobre a influência dos pequenos elementos no edificado e consequentemente na urbe.

O entendimento da dimensão física de Lisboa foca-se, necessariamente, no mesmo espaço temporal que a poesia considera; a leitura que se pretende é, por isso, mais dinâmica, abordando o passado e presente (e futuro) segundo desígnios distintos. Dado que “as cidades não são espaços imutáveis, estão em constante alteração, vão sofrendo transformações ao longo dos tempos, quer na sua morfologia, quer na sua estrutura” (CIUL, 2001, p. 7), importa rever a arquitetura para além da sua forma, observando eventuais e pertinentes mudanças que tenha sofrido no decorrer dos anos.

Ademais, entende-se inevitável problematizar o entendimento atual do que é a cidade e a sua imagem e, sobretudo, a forma como se está a lidar com o património nesses termos; com isso em vista, perspetiva-se a contemporaneidade, através de iniciativas e de projetos (essencialmente urbanos). Atendendo a que é “do reatar uma relação afectiva estragada que hoje muitas vezes trata a intervenção no universo urbano existente” (Fernandes, 1989, p. 93), entende-se estes projetos — desde logo pelo programa ou pelo objetivo da intervenção — como uma corporização mais apontada e particular dos modos de pensar a arquitetura da cidade; espera-se, assim, interpretar o que se enaltece ou oculta da cidade e da sua imagem.

A dimensão corpórea abrange inúmeros componentes, como espaços, objetos ou elementos arquitetónicos; há uma variedade de escalas, formas e contextos implícita. Por conseguinte, não se pode ou deve, naturalmente, atentar num único método de análise ou tipo de representação, contrariamente ao caso da leitura da imagem poética do impalpável através da poesia. No seguimento, elege-se a mais adequada, clara e linear forma de representação para cada aspeto; a cidade define-se, especificamente, através do desenho rigoroso de plantas, perfis ou alçados, esquemas, fotografias, maquetes, imagens e, ainda, por intermédio do entendimento de vários arquitetos. Considerando a contemporaneidade referida, a arquitetura da cidade é ainda enquadrada e lida através da legislação. O levantamento de alguma legislação atual, sobre os elementos mencionados, permite ler e interpretar os limites, bem como as normas que se impõem; sobretudo,

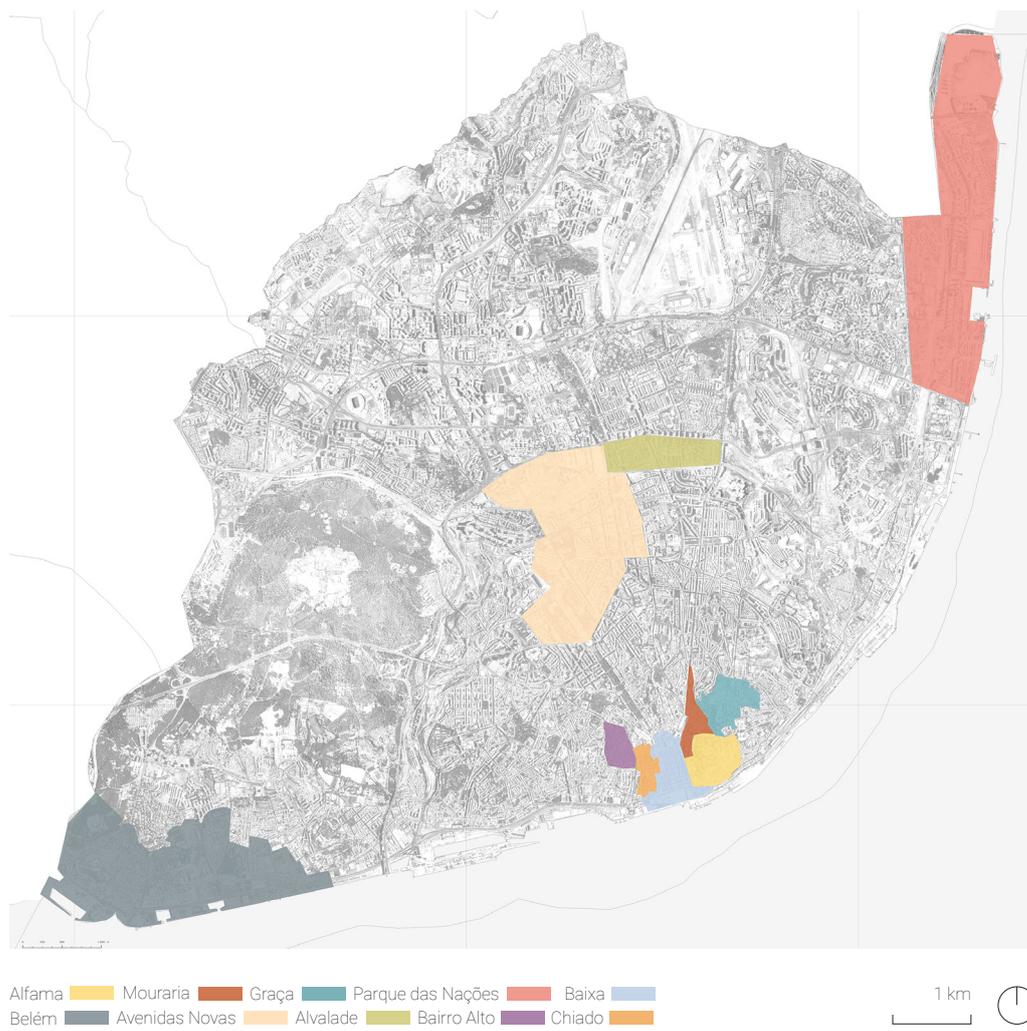


Figura 47. Mapa de localização das áreas/bairros mais significativos de Lisboa, a analisar.

evidencia uma lógica de conjunto no planeamento, aplicada à cidade através das suas partes.

Lugares

A cidade de Lisboa apresenta-se, de forma bastante evidente e peculiar, uma amálgama de várias e distintas individualidades espaciais. As inúmeras zonas, que se podem identificar, advêm de uma construção associada a um tempo e a uma circunstância. Em todo o caso, a compreensão de cada uma não se forma segundo uma distinção temporal, que delimite uma cidade histórica e uma cidade contemporânea. Tal nem faria sentido pois, primeiro, “numa mesma cidade, não existem partes com história e partes sem história. O que há são partes mais antigas do que outras” (Gonçalves, 2018, p. 48); depois, reconhece-se que há, em Lisboa, intervenções constantes e contínuas em cada fragmento da cidade, pelo que nenhuma permaneceu intacta ou circunscrita ao seu tempo.

Importa, no seguimento, refletir sobre as zonas mais singulares e significativas da cidade, identificando a conjuntura inerente à sua construção, a sua implantação, os aspetos arquitetónicos mais relevantes para a sua caracterização e a passagem do tempo como agente da sua transformação. Contrapor-se-á depois, no último capítulo, as que são referidas pela poesia com as demais, com o intuito de perceber se a distinção reside na dimensão física da arquitetura.

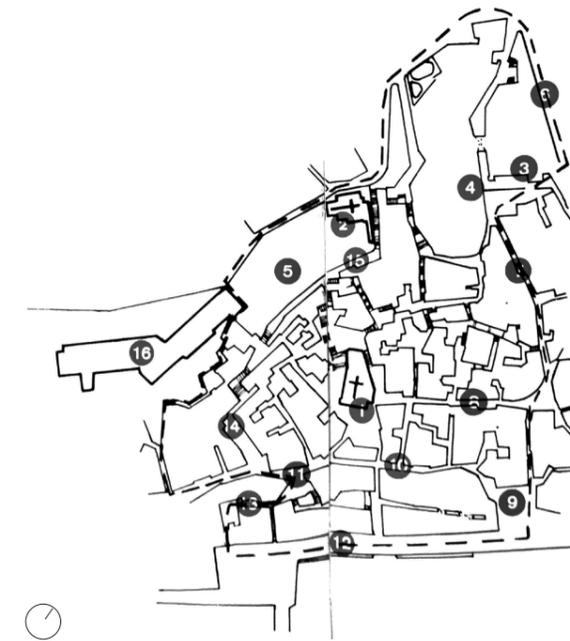
O Bairro Alto, a Baixa e a Graça despontam, na poesia, como as zonas mais relevantes. Implantadas numa área contígua à marginal do rio Tejo, definem-se por um vale ladeado por duas colinas¹²²; neste enquadramento, inserem-se ainda Alfama, a Ribeira, o Chiado e a Mouraria. Desenhando, posteriormente, círculos de raio sucessivamente superior, ao que este centro da circunferência delimita¹²³, encontrar-se-ão as demais zonas significativas¹²⁴ da cidade; as Avenidas Novas, Alvalade e o Príncipe Real surgem, então, num primeiro momento, e Belém ou o Parque das Nações, depois, num dos últimos círculos (figura 47).

Alfama e a Mouraria constituem o fragmento mais antigo da cidade, evidenciando uma organicidade na sua malha e conservando a sua estrutura medieval, romana e ainda

¹²² A cidade tem, para além destas, cinco outras colinas.

¹²³ Emprestando a ideia proposta por Pedro Campos Costa e Eduardo Costa Pinto na obra *Sete círculos* (2015).

¹²⁴ A sua aceção neste sentido parte da identificação da sua individualidade, subjacente aos planos que lhes deram origem. Outras poderiam ser alvo de referência, no entanto pretende-se um termo comparativo com a *imagem consubstanciada* e não necessariamente rever todas as zonas da cidade.



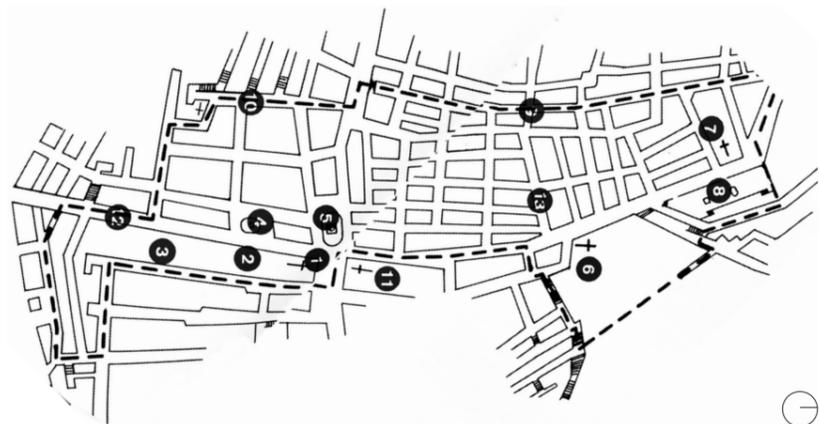


Figura 48 (página anterior, cima). Planta da freguesia de S. Miguel em Alfama.
 Figura 49 (página anterior, baixo). Rua de Alfama.
 Figura 50 (esquerda, cima). Planta da freguesia da Encarnação no Bairro Alto.
 Figura 51 (esquerda, baixo). Rua no Bairro Alto.

Figura 52 (direita, cima). Luvaria Ulisses, uma das lojas centenárias do Chiado.
 Figura 53 (direita, centro). Largo do Chiado.
 Figura 54 (direita, baixo). A intervenção nos terraços do Chiado de Álvaro Siza e Carlos Castanheira.

islâmica (Fernandes, 1989 ; Fadigas, 2001). Alfama conseguiu manter “a tradicional ambiência, ajustando-se à vida da nova cidade mas conseguindo preservar a sua imagem em termos culturais e urbanos” (Calado & Ferreira, 1992c, p. 42); acabou por ser apenas intervencionada a partir dos anos 1960, para travar a crescente degradação do edificado e do bairro em geral (Calado & Ferreira, 1992c). Pese embora, o mesmo não se pode dizer da Mouraria, onde um *continuum* de operações desordenadas de demolição, no século XX, culminou numa devastação e desenraizamento do bairro (Dias, 1990), até hoje irreparável.

A estas segue-se o Bairro Alto, a principal materialização urbana do período manuelino, onde se visava uma cidade concordante com a burguesia emergente (Ferreira, 2003). O espaço reconhece-se pela sua arquitetura em série, de igual morfologia (Carita, 2001), onde a malha se assume geométrica e racional (Fadigas, 2001 ; Calado & Ferreira, 1992b). O protagonismo arquitetónico passa, neste caso, pelos edifícios singulares, que revelam uma implantação estratégica (Calado & Ferreira, 1992b, 1992a). Ainda que apresente evidências de transformações ao longo do tempo, no que toca ao aumento das cérceas ou acrescentos em termos de parcelas (Calado & Ferreira, 1992a), o Bairro Alto conserva a sua herança manuelina. O que se releva em epílogo, por um lado, é que a introdução dessa diversidade de formas pereniza as marcas a evolução da cidade, enriquecendo o lugar (Calado & Ferreira, 1992a); por outro lado, também:

“O valor patrimonial do território e do conjunto edificado (...) ultrapassa largamente a identidade de cada um dos elementos singulares que o compõem e tem de ser visto no seu conjunto, tanto a nível da malha urbana, como das referências materiais evocadas.” (Calado & Ferreira, 1992a, p. 46)

Ademais, o interesse do Bairro Alto, no contexto de cidade, passa pelas formas de habitar o espaço, proporcionadas pelas suas peculiaridades, bem como pela sua “directa relação com os outros bairros mais urbanos e cosmopolitas da cidade, como o Chiado” (Calado & Ferreira, 1992a, p. 21).

Este último, no seguimento, considera-se um espaço cosmopolita, cultural e intelectual da cidade, onde se privilegia a individualidade dos edifícios culturais e, sobretudo, dos pequenos espaços de comércio, em detrimento dos prédios “vulgares, sem grandeza, sem qualidade arquitetónica” (Amaral, 1969, p. 63). A arquitetura diferencia-se então pelo valor artístico como esses ambientes são qualificados, sendo-lhe associado um valor social decorrente do uso (Calado & Ferreira, 1991c, p. 41).

O Chiado acaba, de certa forma, por ser também um espaço de transição entre a Baixa e

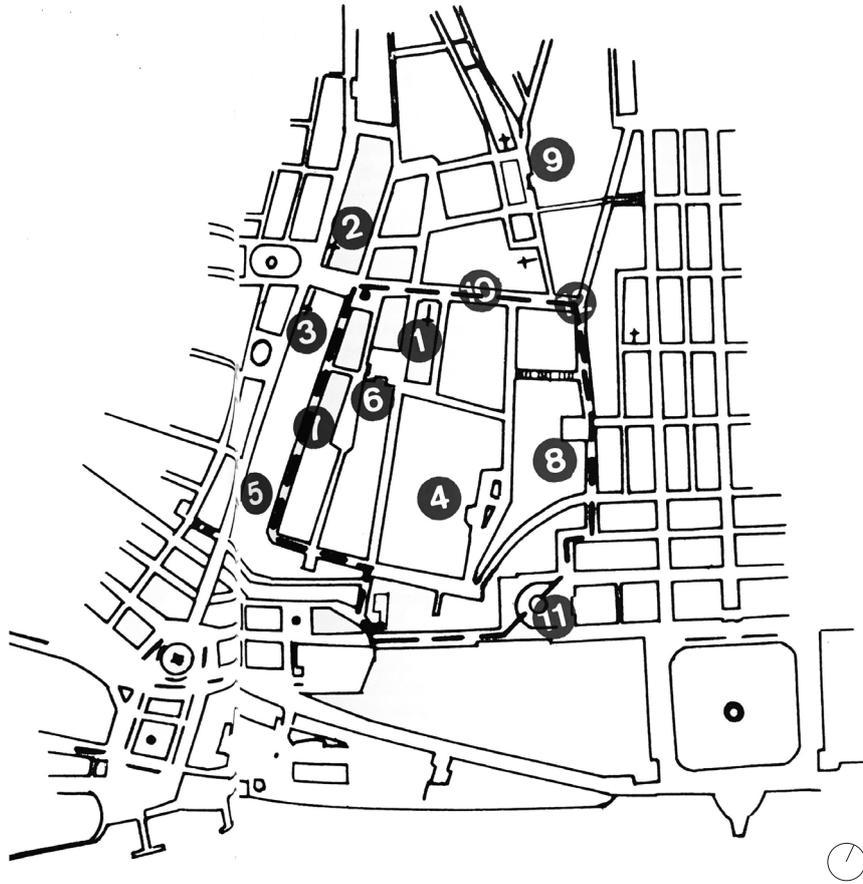


Figura 55 (cima). Planta da freguesia de Mártires na Baixa.

Figura 56 (baixo). Vista da Baixa a partir do arco da Rua Augusta.

o Bairro Alto, quer no que respeita à sua vivência, quer no que respeita à arquitetura. Não tendo esta relação sido sempre graciosa, o projeto de Álvaro Siza Vieira para a reconstrução do Chiado, após o incêndio, capacitou a zona de voltar à sua glória, cultural e poética, e dignificou a sua integração na cidade (Calado & Ferreira, 1991c).

A Baixa, por seu turno, revela-se um dos espaços mais importantes da cidade. Reflexo da reforma pombalina, o Plano da Baixa pretendia reformular, a partir do centro, a cidade destruída pelo terramoto (Ferreira, 2003). O seu carácter evidencia uma forte, rígida e geométrica matriz urbana (Fadigas, 2001), onde a delimitação do espaço público se assume como foco. A arquitetura admite, conjuntamente, esta formalidade, através dos princípios compositivos da fachada e do espaço interior que seguem uma padronização.

Todavia, decorrente da evolução temporal e da necessidade de adaptação funcional para outros programas, o edificado admitiu variações de detalhe e acréscimos (Rossa, 2004) — por vezes ténues, por outras contrastantes — e ainda a introdução de edifícios singulares, como o elevador de Santa Justa ou a Estação do Rossio. Em todo o caso, pode dizer-se que a Baixa é, analiticamente, uma elástica “obra de arte total” (Rossa, 2004, p. 35); porventura uma ideia algo paradoxal, considera-se, dadas as intervenções que sofreu, que a índole da Baixa não foi fragilizada e houve, apenas, uma assimilação “como novo património” (Salgado, 2008, p. 243). Isto justifica-se pelo facto do seu plano ter contemplado, “desde logo, o que deveria ser irreversível: os alinhamentos das ruas e praças que dão forma à arquitectura a céu aberto, designadamente as praças do Rossio, do Município e do Comércio, esta última desenhada segundo o modelo da Praça Real, e as grandes peças de arquitectura urbana, como as igrejas” (Salgado, 2008, p. 234).

Aponta-se, ainda assim, que o seu batimento cardíaco tem pulsado a diferentes ritmos. Em 2008 “a Baixa [era] um coração envelhecido, (...) e o seu antigo protagonismo [era] disputado por novas centralidades que despontaram na cidade e nos concelhos limítrofes” (Salgado, 2008, p. 238). Nos últimos anos, por oposição, tem sido alvo de uma forte intervenção e requalificação, através do impulso do turismo; face a este exponencial estímulo, reconhece-se que a classificação da Baixa como património urbano foi o que permitiu o seu desígnio e salvaguarda mais rigorosa e inflexível (Leal, 2004), assente nas normas estipuladas pelos Planos de Pormenor. Quanto ao futuro, deseja-se que o seu programa original — a habitação permanente — volte a ocupar o edificado. Até lá (e sempre), a Baixa manter-se-á resiliente.

O círculo da cidade alarga-se, nesses, às Avenidas Novas. Pela mão de Ressano Garcia, a cidade expandiu-se para norte da Baixa, nos finais de século XIX; daqui emergiu uma

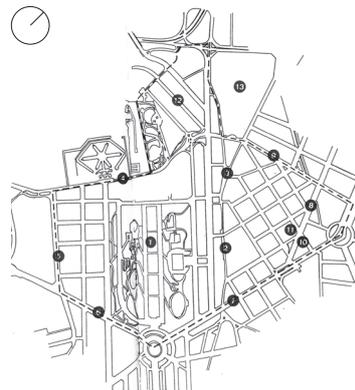


Figura 57 (esquerda, cima). Planta da freguesia da Graça.

Figura 58 (direita, cima). Planta da freguesia de S. Sebastião da Pedreira nas Avenidas Novas.

Figura 59 (centro). Vista da Graça.

Figura 60 (baixo). Vista das Avenidas Novas.

“urbanização burguesa, generosa e anti-ribeirinha, planáltica nas avenidas nobres e novas (Campo Pequeno, C. Ourique, Estefânia) ou acidentada em ruas e bairros (Azul, Colónias, Calvário, Bélgica)” (Fernandes, 1989, p. 57). Esta nova cidade, mais moderna que a anterior Baixa, apresentava um “rigor e eclectismo urbanístico e arquitectónico” (Fadigas, 2001, p. 86), que promovia uma necessidade de seguir a tendência europeia — “cosmopolita, funcional, higiénica, burguesa e civilizada” (Calado & Ferreira, 1991b, p. 21).

O seu ecletismo, todavia, pecava na idoneidade que atribuía às Avenidas Novas de se perenizarem enquanto conjunto urbano. A disparidade arquitectónica e a inexistência de uniformização no edificado — logo desde as *cérceas* — enfraquecia as notabilidades do desenho urbano, incutindo ao conjunto geral um tom de efemeridade (Silva, 2001). Potenciado pela inadequação arquitectónica e agravado, depois, pela terceirização, o edificado das Avenidas Novas deparou-se com a sua desarticulação, a partir da primeira metade do século XX (Silva, 2001); ainda assim, “em termos urbanísticos, a qualidade do projecto de Ressano Garcia pôde resistir, a imediatas e posteriores distorções” (Silva, 2001, p. 61).

Reconhece-se, para todos os efeitos, que houve um desvanecimento da já frágil e pouco expressiva imagem das Avenidas. Estas patenteiam, agora, “terrenos rapados, ruínas vivendas em desalinho com edifícios de *cérceas* variadas, sobreviventes de épocas mais ou menos infelizes, um comércio de mercearias e drogarias anacrónico no meio dos escritórios, as placas centrais com árvores incertas e carros por todos os lados” (Dias, 1992, p. 37). Graça Dias (1992) entende identicamente, contudo, que tal não é chocante ou necessariamente fatal; a cidade ocorre na impermanência do tempo e, por conseguinte, pode agora considerar-se apenas, por exemplo, “a avenida [5 de Outubro como] um corredor (os edifícios são as paredes) com uma fiada de árvores grandes e sombrias a meio. Esse corredor é mais ou menos contínuo e vai tendo bons e maus momentos ao longo dele” (Dias, 1992, p. 38). Não obstante, o argumento não invalida que as Avenidas já não correspondam ao seu propósito original, pelo que se pode inferir, globalmente, que a zona “nunca adquiriu o valor patrimonialista que hoje se reconhece à Baixa e ao Chiado da reconstrução pombalina, com uma determinante articulação entre urbanismo e arquitectura” (Silva, 2008, p. 157).

A Graça, por sua vez, apresenta-se menos delineada *a priori* — diga-se, definida a partir de um plano; no entanto, acaba por se revelar um dos mais genuínos bairros da cidade. Há um certo sentido histórico que se lhe pode atribuir, pois decorreu de um crescimento coerente de um “ponto de vista construtivo, urbanístico e monumental”



Figura 61 (cima). Vista de rua de Alvalade.

Figura 62 (baixo). Vista de Belém a partir do rio.

(Calado & Ferreira, 1991a, p. 17). Não sendo dotada de uma eloquência arquitetónica de conjunto, a sua singularidade dá-se pela ambiência que resulta da fusão entre os vários elementos que a caracterizam: o sítio, a envolvente, os edifícios simples de habitação — cujas fachadas patenteiam pormenores individuais e atrativos — e, ainda, o património cultural de uma escala distinta (Calado & Ferreira, 1991a). Tudo isto, em simultâneo, se articula numa imagem referencial de um espaço onde se vive “o bairro e [se vive] a cidade com uma dimensão simultaneamente popular e cosmopolita” (Calado & Ferreira, 1991a, p. 35). Como noutros lugares — como a Mouraria ou a Ribeira — o que se vê na Graça “é o acumular de milhares de situações somadas; alegrias, felicidades, individualismos” (Dias, 1992, p. 222).

Alvalade despontou na cidade de Lisboa com significativo peso, introduzindo novos modos de urbanizar que desseguiram a comum arquitetura do Regime, então vigente (Ferreira, 2003). O bairro atentava o tema dos edifícios coletivos — as unidades de habitação — associados a diversos equipamentos; previa também uma coexistência de várias classes sociais e uma continuidade temporal e espacial, quer no contexto lisboeta, quer no do próprio bairro. Esta urbe, “dos anos 40, [exibia-se] autoritária, moderna, mas respeita[va] a cidade existente, integrando-se nela” (Fernandes, 1989, p. 57); graças à adaptabilidade do seu plano, Alvalade patenteava, ainda, um certo experimentalismo arquitetónico, visível nas várias propostas de habitação. Sendo reconhecível como o “primeiro plano integrado para Lisboa, a importância de Alvalade reside sobretudo na imagem significativa da modernidade e da urbanidade definitiva da capital que acabou por construir (...). [que ainda hoje,] “mais de 50 anos depois, constitui um modelo de centralidade no quadro do desenvolvimento urbano de Lisboa” (Tostões, 2001, p. 71).

O bairro de Belém, no seguimento, inscreve-se no território enquanto expansão da cidade a ocidente e os seus edifícios datam da época do primeiro desenvolvimento industrial (Dias, 1999). Belém assoma como “uma das freguesias com maior número de edifícios classificados como monumentos nacionais, imóveis de interesse público e valores concelhios” (Calado & Ferreira, 1993, p. 47); já a sua expressão urbana, por oposição, não evidencia especial unicidade.

Implantado a oriente na margem do rio Tejo, o Parque das Nações pode sintetizar-se, segundo Carrilho da Graça, como “uma área da cidade com uma série de qualidades que deriva, [do] acontecimento particular que lhe está na origem, a Expo, e que justifica uma série de investimentos” (Dias, 1999, p.122). O estabelecimento desta área urbana reside,





Figura 63 (página anterior, cima). Vista do Parque das Nações a partir do rio.
Figura 64 (página anterior, esquerda). Os monumentos de Belém.
Figura 65 (página anterior, direita). Os monumentos do Parque das Nações.
Figura 66 (esquerda, cima). Vista aérea do Praça do Comércio.



Figura 67 (esquerda, baixo). Alçado da Praça do Comércio a partir do rio Tejo.
Figura 68 (direita, cima). Praça do Comércio vista a partir do rio.
Figura 69 (direita, baixo). A Praça do Comércio quando ocupada por estacionamento nos anos 1960.

primeiro, nos vários equipamentos da exposição — como a Gare do Oriente¹²⁵, o Pavilhão de Portugal¹²⁶ ou o Pavilhão do Conhecimento dos Mares¹²⁷ — e, a partir destes, nas várias novas construções de diversos programas que, pouco a pouco, foram consolidando o espaço.

Pode estabelecer-se, aqui, um paralelismo entre o Parque das Nações e Belém, na medida em que o primeiro surge como uma versão contemporânea do segundo. Considerando que Belém ostenta monumentos do período dos Descobrimentos (a que se juntaram as intervenções que perduraram da Exposição do Mundo Português de 1940), que lhe incutem grande parte do valor que tem no contexto da cidade, o mesmo se poderá dizer do Parque das Nações e dos vários edifícios simbólicos que a Expo'98 conferiu à sua imagem. De certa forma, poderá até dizer-se que cada zona tem efetivamente os seus *monumentos*, já que, identicamente, todos decorrem de um importante acontecimento; se em Belém os *monumentos* são históricos ou pretensamente históricos, na zona da Expo podem apenas ainda não o ser. Para além disso, releva-se que todos estes edifícios surgiram em primeiro lugar na área urbanizável, havendo uma adaptação do restante edificado em função do espaço definido. Igualmente, e por último, aponta-se que a implantação relativamente à Baixa assume uma simetria, apresentando-se cada uma das zonas como expansões dos limites este-oeste.

Concreta e especialmente, a imagem consubstanciada realça os espaços urbanos do Terreiro do Paço, da Praça da Figueira e do Rossio, concentrados na zona da Baixa; destaca ainda, neste contexto, a Avenida da Liberdade e, sobretudo, o Miradouro de São Pedro de Alcântara. As praças aqui referidas decorrem do plano pombalino e são os espaços que dão consistência ao projeto (Salgado, 2008); embora se orientem por um mesmo princípio estrutural, apresentam-se consideravelmente distintas na fisionomia e propósito.

O Terreiro do Paço, ou Praça do Comércio, é um lugar emblemático da cidade, que “no imaginário colectivo, (...) continua a ser o centro desta grande cidade” (Salgado, 2008, p. 238); um dos aspetos mais determinantes para este reconhecimento prende-se com a sua relação com a cidade, dada pela sua arquitetura. O Terreiro desenha um grande vazio, onde cidade consolidada se rarefaz e dá lugar ao rio Tejo (Byrne, 2015); o gesto que o define é uma simples reflexão virtual, numa espécie de espelho de água reinventado (Fernandes, 1989). De desenho referencial, racional e desprezioso — à exceção do

¹²⁵ Projeto do arquiteto Santiago Calatrava, 1998.

¹²⁶ Projeto do arquiteto Álvaro Siza Vieira, 1998.

¹²⁷ Projeto do arquiteto João Carrilho da Graça, 1998.



Figura 70 (cima). A praça da Figueira hoje.

Figura 71 (baixo). O mercado que existiu na praça da Figueira entre 1883 e 1949.

Arco da Rua Augusta, mais magnificente —, os limites edificados da praça traduzem uma linguagem comum, onde as arcadas contínuas conferem ideias de coesão e longitude ao espaço. Em todo o caso, elogia-se que a espaçosa praça¹²⁸, que apenas goza de uma estátua equestre no centro, não se manifesta desconchegada: a escala, dada pela articulação entre o vazio e a horizontalidade do edificado, resulta numa aproximação da volumetria à escala humana, em termos de perspectiva. A Praça do Comércio cria alinhamentos com a envolvente: está desimpedida no limite a sul, em contacto com o Tejo, e a norte sucede às importantes artérias da Baixa, apontando-se uma centralidade definida pelo eixo da Rua Augusta. Igualmente, proporciona um simultâneo diálogo com o Tejo e com Lisboa, elevando-se como um ponto de contemplação da cidade. Entende-se que a praça oferece deveras, assim, uma entrada digna na cidade.

Pese embora, a sua utilização nem sempre foi a ideal: houve tempos (até aos anos 1990) em que esteve “tão tristemente à margem da vida de Lisboa” (Amaral, 1969, p. 68), ocupado por um excessivo estacionamento; felizmente, o “Terreiro do Paço [foi] recriado e ‘devolvido à cidade’” (Fernandes, 1989, p. 93), cumprindo de novo o seu papel de praça real.

A Praça da Figueira, por seu turno, é hoje um lugar notavelmente simplório, em quase todos os aspetos. Ostenta uma forma quadrada e o espaço é o epítome do despojamento arquitetónico, com um pavimento em calçada de desenho básico e geométrico; de certa forma, resume-se num “largo aberto em redor duma deplorável estátua equestre” (Dias, 1990, p. 42). A sua envolvente edificada não tem particular relevância: está bastante descurada atualmente e as intervenções (polémicas) que tem sofrido são de carácter meramente estético¹²⁹. O que se evidencia mais relevante acaba por ser a implantação da Praça, pois denuncia uma proximidade e uma interseção de várias áreas e artérias importantes — a Avenida da Liberdade, seguida do Rossio, e a Avenida Almirante Reis, seguida da praça do Martim Moniz confluem ambas neste espaço, o que o torna um importante ponto de ligação e encontro da cidade.

A Praça sofreu inúmeras mutações (Dias, 1990), mas salienta-se que o resultado nem sempre foi melhor relativamente à pré-existência. A mais importante configuração existiu entre 1883 a 1949, quando um mercado ocupava a praça; este definia-se por uma estrutura metálica, com topo envidraçado, e preenchia toda a área da praça; o programa

¹²⁸ A Praça do Comércio, com mais de 30 mil metros quadrados, é uma das maiores da Europa.

¹²⁹ O projeto de Daciano da Costa (1999) previa o revestimento dos edifícios envolventes segundo uma composição azulejar, variada no grafismo, nas cores e na sua combinação; a pré-existência, contudo, gozava apenas de fachadas caiadas.

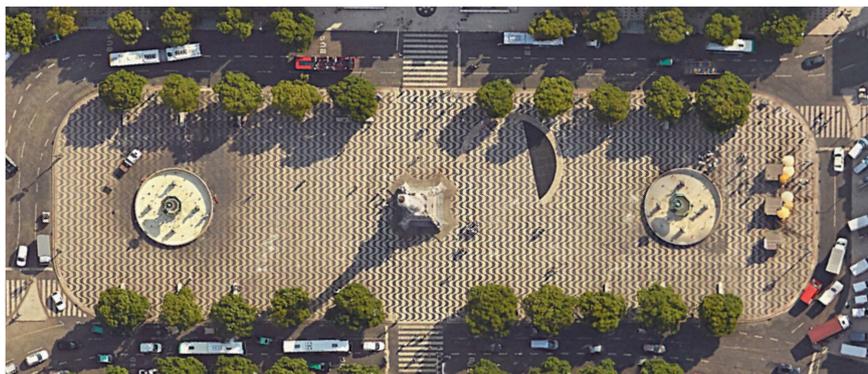


Figura 72 (cima). O Rossio no século XIX.

Figura 73 (centro). O tabuleiro do Rossio hoje. Vista aérea da praça.

Figura 74 (baixo). O eixo central arborizado da Avenida da Liberdade.

dotava o espaço de uma enorme interesse e utilidade para a cidade. O desmantelamento do mercado, em 1949, veio distanciar a praça da envolvente e da vivência lisboeta; já a falta de um plano pós-demolição (Dias, 1990) veio evidenciar fragilidades na forma de fazer da cidade, não tendo a Praça sido novamente significativa.

O Rossio (ou a Praça D. Pedro IV), na sequência, demarca-se pela sua essencial centralidade na estrutura da cidade: aparece à esquerda da Praça da Figueira e no enfiamento da Avenida da Liberdade; a norte é limitado pelo emblemático Teatro D. Maria II e a sul principia as importantes ruas Áurea e Augusta; igualmente, está bastante próximo da Estação do Rossio, ainda que o inúmero de vias automóveis nessa ligação dificulte o diálogo entre os dois pontos.

A caracterização do espaço flutuou por fases distintas, sendo a atual fisionomia um evidente restauro da primeira versão da praça. Aqui, “no início do século XX, já com “a estátua de D. Pedro IV e os dois lagos, cheio de árvores e quiosques, o Rossio era o local mais animado de Lisboa” (Dias, 1990, p. 159) — uma ideia que, ainda hoje, se conserva. Os limites laterais do Rossio pontuam-se por dois elementos: alguma vegetação, que ajuda a equilibrar as proporções entre a área e o espaço construído que envolve a praça; uns quantos bancos de jardim, que permitem que a praça seja também um espaço de *estar*. O aspeto mais relevante e peculiar, por último, é precisamente o singular desenho da calçada, que evoca, no ondulado da pedra calcária branca e negra, as ondas do mar. Este tabuleiro chegou a ser retirado no século XIX (Dias, 1990), pese embora, a descaracterização que tal instigou à praça foi de tal ordem que se entendeu imprescindível restabelecê-lo.

A Avenida da Liberdade, também evocada pela poesia, apresenta-se “generosa nos seus 90 metros de largura, cheia de ameno arvoredo sombreando esplanadas, com uma série de prédios antigos mas bonitos com cinemas, restaurantes e folias, que tem exactamente ‘a medida’ — está perto, mas não demasiado, do ‘núcleo histórico” (Fernandes, 1997, p. 96). Em termos urbanos, a sua presença na cidade é nevrálgica e de intuitiva assimilação, pois decorreu do pré-existente Passeio Urbano (Dias, 1990), que seguia um propósito algo análogo; curiosamente, o projeto ZER¹³⁰ que a Câmara de Lisboa pretende aqui instituir, aproximará a Avenida do seu precedente — através do aumento do espaço público pedonal e da vegetação.

¹³⁰ Projeto Zona de Emissões Reduzidas Avenida Baixa Chiado, apresentado pela Câmara Municipal de Lisboa a 31 de janeiro de 2020, que visa, essencialmente, a redução da circulação automóvel nestas áreas e o aumento do espaço pedonal.

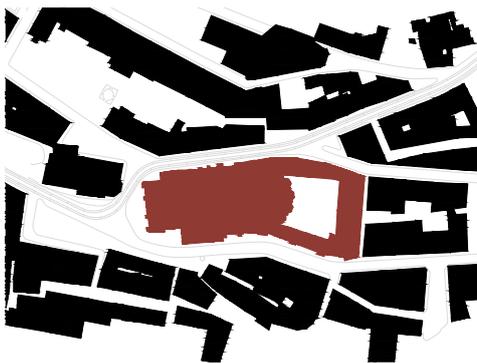


Figura 75 (cima). A ponte 25 de Abril vista de Almada. Rossio no século XIX.

Figura 76 (centro). O miradouro e jardim de S. Pedro de Alcântara.

Figura 77 (baixo, esquerda). Implantação da Sé de Lisboa na malha medieval de Alfama.

Figura 78 (baixo, direita). A Sé de Lisboa e o seu enquadramento.

Dos espaços urbanos têm-se ainda os vários miradouros. O Miradouro de S. Pedro de Alcântara, juntamente com o jardim, forma “um conjunto paisagístico e cenográfico donde se domina o panorama das colinas fronteiriças e do vale e encosta da Av. da Liberdade. O miradouro é contíguo à rua com uma espécie de terreiro lateral arborizado” (Calado & Ferreira, 1992a, p. 59).

Dos objetos arquitetónicos, aponta-se especifica e unicamente a Ponte 25 de Abril. Amarrando e aproximando as duas margens desde 1966, esta surge imponente sobre o rio e “prolonga o desejar de Lisboa estendida” (Dias, 1992, p. 49); o objeto assume-se como um ícone para a cidade e é possível vê-lo de quase todos os pontos. Há uma inegável associação visual à Ponte Golden Gate¹³¹, no entanto, a apropriação, mais humana e individual, e o diálogo, que tem com a cidade de Lisboa, autonomizam-na enquanto referência. Construída em ferro, é “muito coerente; olha-se para ela e compreende-se rapidamente como é constituída” (Dias, 1999, p.127). Tem na sua cor o motivo de maior impacto imagético: o vermelho é absorvido pela cidade, prolongando-se na continuidade dos telhados, e adquire especial *venustas* quando o pôr-do-sol doura e matiza a sua cor, em relação ao rio e aos tons claros das fachadas. Quiçá tal ponte pintada a azul ou verde apagaria o contraste que a distingue do resto (imaginá-la de amarelo, então, seria só desconcertante!).

No que toca a edifícios específicos, a imagem poética eleva lugares como o Castelo de São Jorge ou a Sé de Lisboa. Da leitura dos seus contornos físicos percebe-se que há uma dimensão urbana muito forte: os edifícios estão incorporados intrinsecamente no seu local de implantação, na medida em que, na sua génese, a malha, o edifício e a envolvente se influenciaram mutuamente. Tal premissa não se verifica, por exemplo, na Torre de Belém ou no Mosteiro dos Jerónimos; nestes casos, o edifício — ou monumento — antecedeu a malha e a envolvente, pelo que não houve uma construção conjunta.

Em todo o caso, e como sùmula, poderá dizer-se que foram sobretudo:

“(…) os lugares como o Chiado, a praça do Rossio ou o Terreiro do Paço (…) que passaram a salvaguardar a memória da capital. Monumentos como o mosteiro dos Jerónimos, a torre de Belém, a Sé Catedral ou o castelo de São Jorge têm uma vocação essencialmente nacional, pois estão associados a acontecimentos ou a personalidades que determinaram a história de todo o país (…)” (Rodrigues, 2005, pp. 103-104).

¹³¹ Ponte Golden Gate, em São Francisco na Califórnia, construída *circa* 1933-1937.



Figura 79 (cima). Os monumentos a despontar por entre o casario e a mimetização das cotas pelas cérceas.
Figura 80 (baixo). As casas espalhadas pelas colinas, por diversas alturas.

Aspetos naturais

Manifestamente, alguns dos elementos naturais que a poesia releve — como a luz — não têm como ser analisados na sua dimensão física; por conseguinte, prestar-se-á atenção, em alternativa, aos modos como a arquitetura trabalha e evidencia tais aspetos, através de uma apreciação da relação que ambos estabelecem.

A topografia é o primeiro ponto a destacar da imagem consubstanciada. A cidade de Lisboa é conhecida como a cidade das sete colinas, podendo definir-se como um grande vale central — onde se implanta a Baixa — murado por montes — onde os bairros mais antigos se consolidaram; tal demonstra, imediatamente, uma forte acentuação e irregularidade de cotas. Há, no entanto, uma extensão da cidade que não é caracterizada por esta amplitude: os planaltos das Avenidas Novas, de Belém, Parque das Nações, Alvalade, entre outros. Em todo o caso, são as colinas vertiginosas que se reconhecem quando se alude à topografia definidora, ou *típica*, de Lisboa; “pode dizer-se mesmo que a cidade ‘resistiu’ e resiste ainda a esse modelo redutor e funcional que trocava (e troca) o rio pelos planaltos... e a sua carga tradicional ainda tem muita força” (Fernandes, 1989, p. 11).

Esta topografia condiciona evidentemente a malha urbana, sobretudo quando é especialmente declivosa — como ocorre em Alfama ou no Bairro Alto; o terreno é, assim, “mais propício à implantação de núcleos conventuais que se vão apropriando dos terrenos extra-muros e no tempo, gerando à sua volta núcleos de urbanização mais ou menos espontâneos, tortuosamente intercomunicáveis” (Byrne, 2015, p. 46).

Para além da estrutura, há uma clara adaptação da malha e do edificado à pré-existência natural. As colinas “espalham as casas e as ruas a pique ou serpenteantes, por diversas alturas, por diversas horas do dia, por diversos dramas” (Dias, 1992, p. 102), mas fazem-no com a preocupação de preservar o carácter do espaço físico. Lendo esquematicamente o perfil desenhado pelas cotas mais altas do edificado, percebe-se que este mimetiza o do terreno; como resultado, torna-se possível uma leitura clara do terreno, mesmo estando o território construído. Para que isto seja praticável, não apenas o número de pisos do edificado nestas malhas varia muito pouco, como também não ultrapassa os oito pisos — sendo a média da Baixa de seis pisos (CML, 2010b); o edificado identifica-se, nessoro, como um conjunto mais ou menos contínuo e unificado, do qual apenas despontam, mais elevados e em destaque, edifícios singulares como a Sé de Lisboa ou a Igreja de São Vicente de Fora.

Uma perspetiva sobre a luz natural não será necessariamente muito tangível e, para o caso, apenas poderá ser lida no desenho da arquitetura. Essa revisão será feita *a posteriori*,

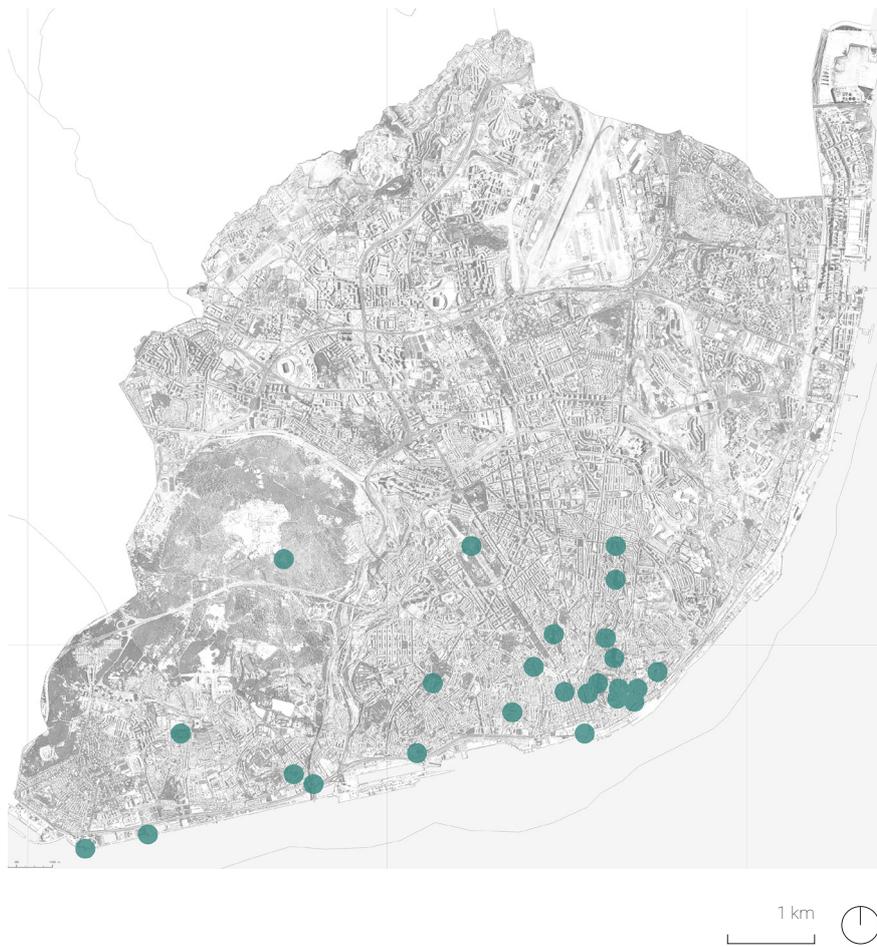


Figura 81. Localização dos miradouros de Lisboa.

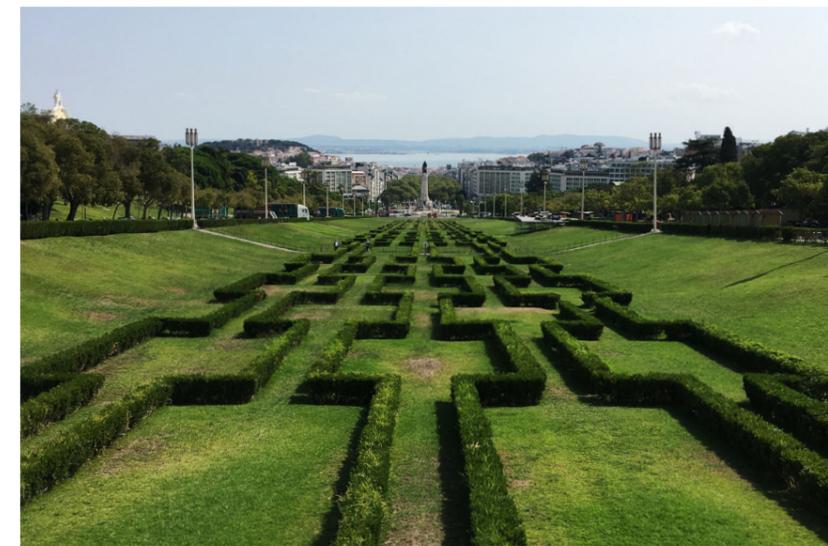
atentando os elementos urbanos — como a largura das ruas — e o edificado — desde a forma das janelas às portadas, dado que “a luz do sol que se recorta quadrada numa folha da parede: avança ao longo da tarde, as portadas moldam-na” (Dias, 1992, p. 140).

Como premissa estipula-se que “só conseguimos ver os objetos porque estes refletem a luz. Caso contrário, seriam invisíveis aos nossos olhos. Como esta se propaga em linha reta, dá origem às sombras. Assim, sendo a luz imaterial, apercebemo-nos dela através dessas mesmas sombras” (Bastos, 2015, p. 17). A importância da cor e da dicotomia luz/sombra entendem-se aqui determinantes: a capacidade de refletir a luz prende-se com os tons cromáticos da cidade e do seu edificado — quanto mais claros forem, maior a reflexão; as diferenças entre luz e sombra, por seu turno, são dadas pela malha urbana, que molda a paisagem e a luminosidade do espaço público nos recortes das ruas e das praças.

A variação dos traçados urbanos, nas áreas já analisadas, permite aferir que se criam locais de distinta, mas aprazível, luminosidade, envolvendo-se a cidade, por isso, de uma certa cenografia. Ademais, hipoteticamente, com algumas destas malhas tão apertadas, nunca seria possível um diálogo como o que existe — entre luz, ruas, praças e interior do edificado —, se emergissem arranha-céus na área poética¹³². Para já, neste aspeto, pode concluir-se que a arquitetura da cidade tem, e possibilita, uma ativa afinidade com a luz natural.

Na sequência, surgem os miradouros e os jardins. Coabitando muitas vezes um mesmo espaço físico, aponta-se que a perspetiva sobre ambos é muito distinta. Inequivocamente, os miradouros são dos sítios mais qualificados da cidade, pois possibilitam notáveis cenários paisagísticos (Calado & Ferreira, 1992b), de relação com o rio e com a cidade; localizam-se em concordância com a topografia, perfilhando *cada miradouro em cada monte* — um conjunto que, coincidentemente, se intersecta com a área poética.

Os jardins, por sua vez, evidenciam uma dualidade formal e temporal — que se associa, aqui, ao uso. Por um lado, tem-se jardins recônditos, espontâneos e “encaixados, recriações locais de um mundo urbano antigo, com o seu quê de oriental, carregado de discretos pudores” (Fernandes, 1997, p. 77); estes são enquadrados pela malha, adaptando-se às possibilidades desta. Numa evolução de escala deste tipo de espaço, assomam jardins que, sendo desenhados e muito intencionais, preservam o seu carácter



¹³² Área da cidade de Lisboa que é evocada pela poesia; cf. subcapítulo *Imagem consubstanciada*.

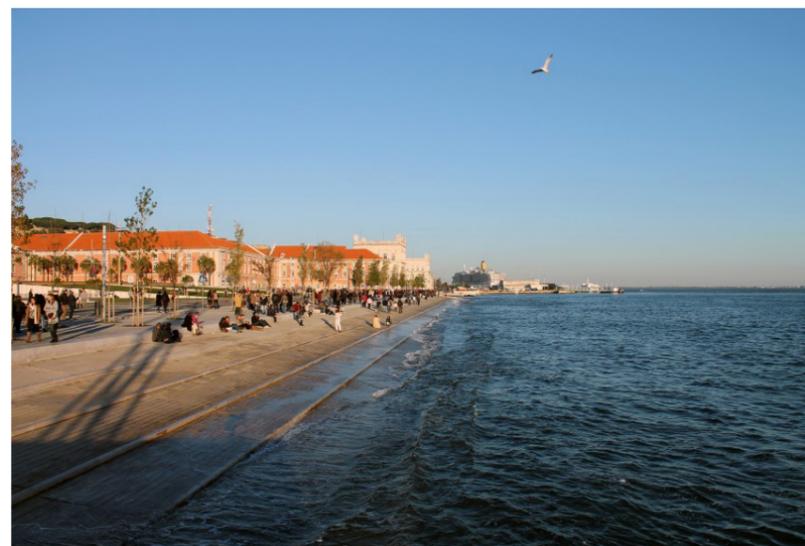
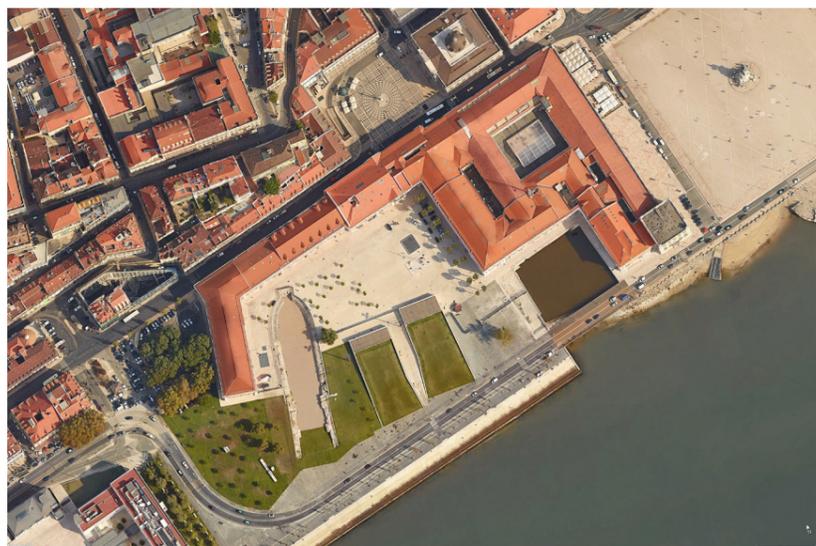


Figura 82 (página anterior, cima). Jardim do Príncipe Real.

Figura 83 (página anterior, baixo). O parque Eduardo VII.

Figura 84 (esquerda, cima). Implantação da Ribeira das Naus, projeto do atelier PROAP.

Figura 85 (esquerda, baixo). A Ribeira das Naus com vista para o rio.

Figura 86 (direita, cima). A Ribeira das Naus vista a partir do rio.

Figura 87 (direita, baixo). O Campo das Cebolas, projeto do arquiteto Carrilho da Graça.

intimista e tradicional: tem-se, como exemplo, o jardim do Príncipe Real, cerceado pela cota das densas árvores; o jardim da Estrela, que Carlos Duarte figura como “delicioso (...) [e] foi feito há cerca de cento e cinquenta anos, numa altura em que se fizeram (...) os jardins de Lisboa” (Dias, 1999, p. 27); ou ainda o jardim de São Pedro de Alcântara, mais formal e retilíneo — nas alamedas arborizadas e desenhadas em buxo —, que se abre na encosta da cidade, dialogando com a plataforma do miradouro (Calado & Ferreira, 1992a).

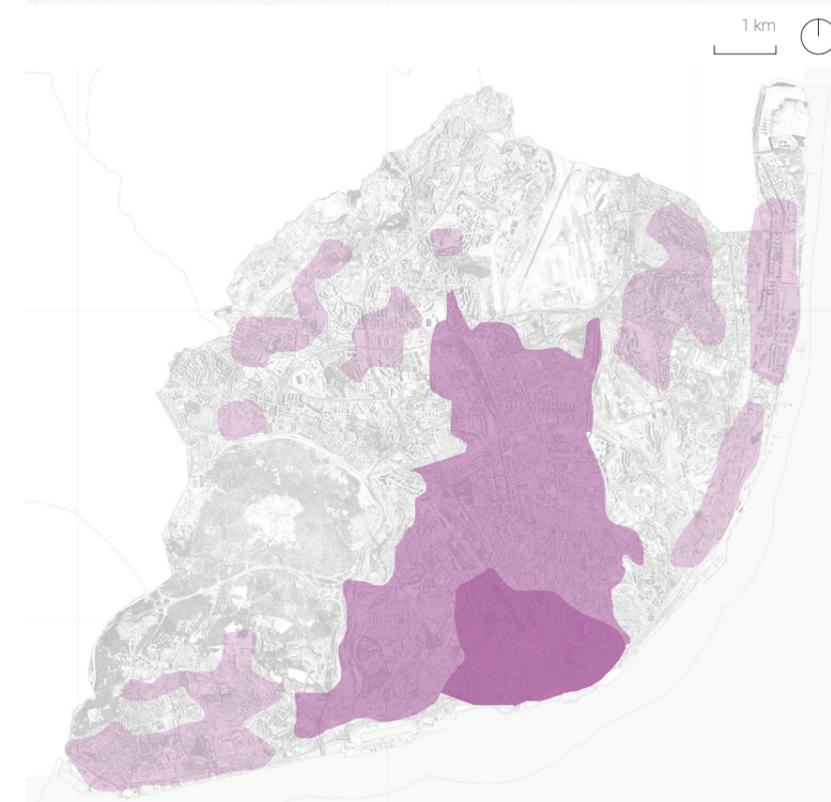
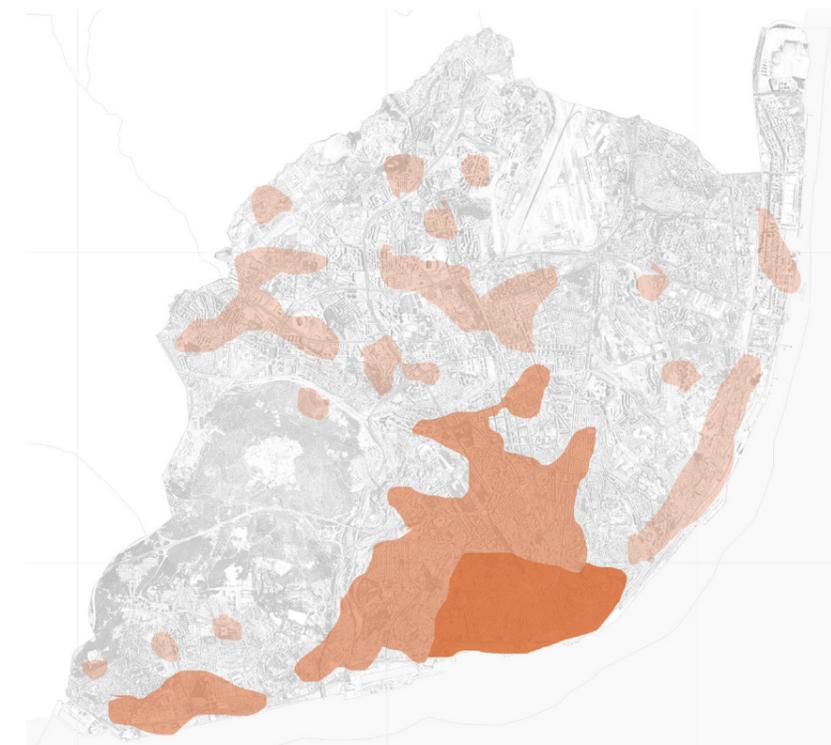
Por outro lado, tem-se os amplos jardins a céu aberto, com bastante menos vegetação e um largo espaço ajardinado; porventura, a designação de parque será aqui mais correta. Estes parques, porém, nem sempre foram apropriados da forma que lhes foi destinada; uma reflexão de Graça Dias (1999) aponta que este *conceito de jardim* foi introduzido, inicialmente, fora do seu tempo, de acordo com um “imaginário, de outros sítios e de outros climas, que acaba por se tentar sobrepor à nossa própria maneira de ser...” (p. 17); por este motivo, espaços como o Parque Eduardo VII não tiveram a capacidade de se relevarem, em termos de uso, da mesma forma que os jardins primeiramente descritos. Em todo o caso, com as correntes da globalização que contagia(ra)m a cultura nacional e trouxeram novos entendimentos e formas de habitar, tem havido, recentemente, uma procura por espaços com características comuns.

A relação com o Tejo, o último ponto a versar, enquadra-se bastante neste último pensamento. Num contacto direto com o rio, surge a frente ribeirinha: a densidade da cidade dissolve-se, a marginal é livre, infinda e define-se como uma ténue ponte entre o natural e o construído. Impulsionados pelo turismo, “os espaços públicos de Lisboa e Porto beneficiam agora de ambiciosos projectos públicos, como a reestruturação das frentes ribeirinhas do Tejo e do Douro” (Melâneo & Moreira, 2017, p. 9); estas intervenções convergem numa ideia comum de diálogo entre cidade, rio e permanência, suportadas pelas tais formas contemporâneas de viver o espaço. A Ribeira das Naus¹³³ e o novo Campo das Cebolas¹³⁴ condensam precisamente isso. No primeiro projeto, criam-se dois espaços de estar: num momento, com os largos degraus em pedra, que se mesclam na água esbatendo o limite físico (e emocional) da cidade; depois, com os relvados inclinados, em memória das naus, onde hoje é comum ver-se pessoas estendidas ao sol. No segundo projeto, verifica-se a mesma apropriação — onde os bancos, de preferível uso noutra época, dão lugar ao chão ajardinado.

Sobre a relação com o rio, aponta-se ainda que é inteligível um direcionamento das

¹³³ Projeto do atelier PROAP, 2009.

¹³⁴ Projeto do arquiteto João Carrilho da Graça, 2018.



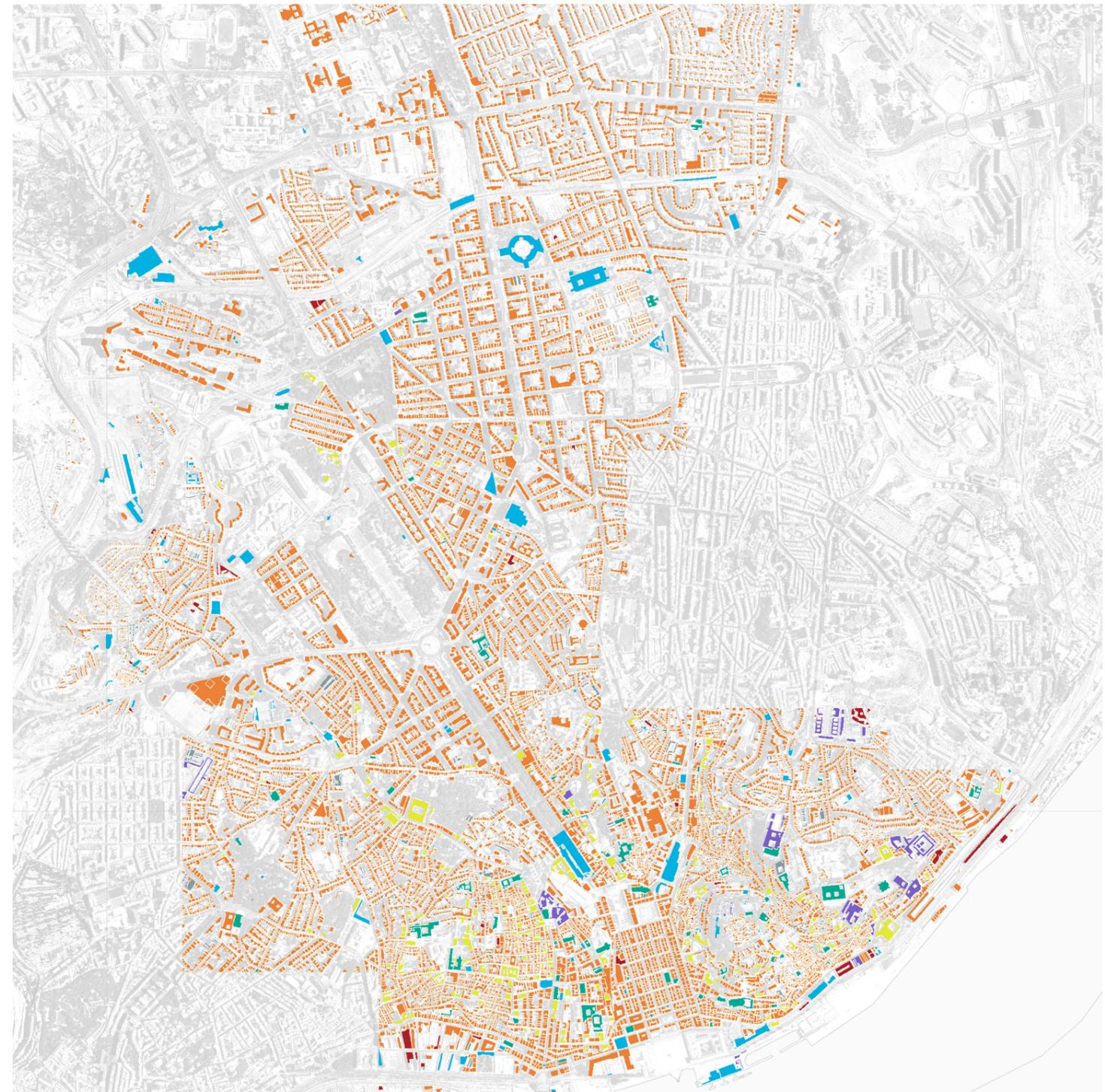
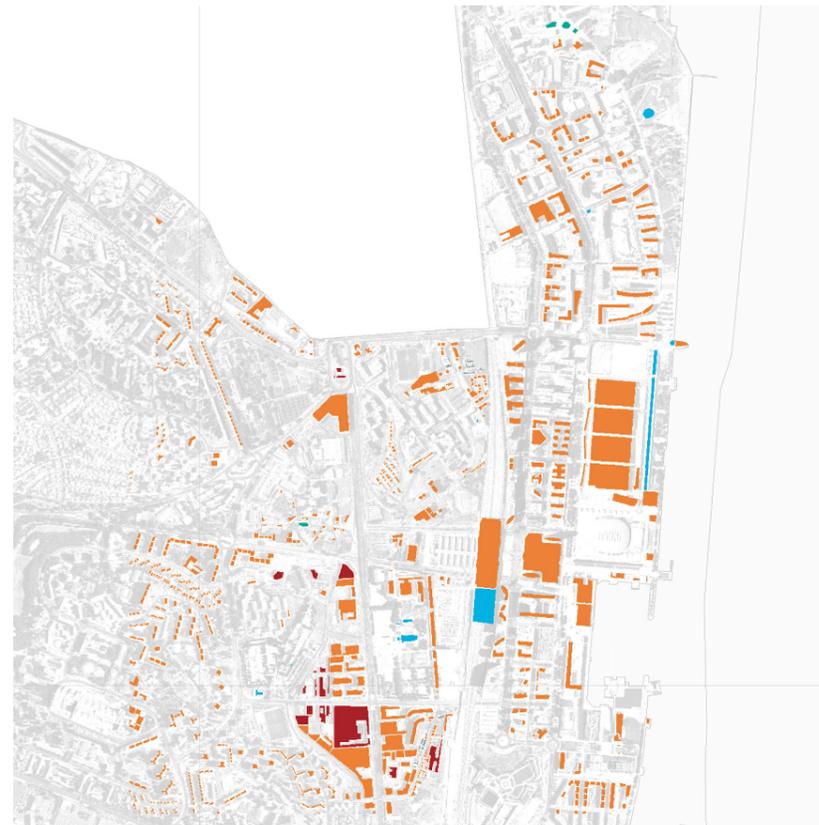


Figura 88 (página anterior, cima). Mapa de intensidade dos espaços culturais.

Figura 89 (página anterior, baixo). Mapa de intensidade do edificado com maior valor arquitetônico.

Figura 90. Mapas de distribuição do programa.

ruas para o Tejo. A topografia permite, desde logo, perspetivas com maiores ângulos sobre a cidade e os seus limites. Para além disso, numa ligeira e abreviada observação, repara-se que a malha evolui e se distribui paralelamente ao rio, havendo longas ruas que a este são perpendiculares, mantendo aí uma relação muito visual; esta “transição entre a longitudinalidade das plataformas e a ortogonalidade das edificações acaba por definir a matriz do assentamento construído, mas também dos espaços vazios entre as construções que constituem os sucessivos entrepostos” (Byrne, 2015, p. 48).

Programa

O programa, por sua vez, poderá ser lido de forma bastante direta e analítica; a ideia não será, por conseguinte, identificar o uso de cada edifício na extensão do espaço urbano, mas sim, através de cruzamentos, perceber como o programa se articula em cada uma das áreas da cidade enunciadas.

Um mapeamento do uso do edificado¹³⁵, e da sua qualificação qualitativa, permite aferir que determinados programas, ainda que dispersos pela marginal, Alvalade, Belém e pelo Parque das Nações, se concentram essencialmente na área poética — assomando com maior intensidade na Baixa, no Bairro Alto e no Príncipe Real. Esta situação verifica-se, primeiro, em termos de património, atentando especificamente as lojas com história, os edifícios com o prémio Valmor e os conjuntos arquitetónicos relevantes (figura 89); observa-se, ainda, no que toca a edifícios dedicados à cultura, onde se distinguem museus, teatros, cinemas, centros culturais e galerias de arte (figura 88).

De forma global, percebe-se que na distribuição do programa há uma predominância na cidade de edifícios destinados à habitação; tal não impede, em todo o caso, que estes possam albergar igualmente outro tipo de uso. A principal ilação que se pode retirar prende-se precisamente com o resto do programa: evidencia-se uma certa diversidade de usos inerente à cidade; todavia, torna-se claro que são, essencialmente, as zonas da Baixa, Alfama, Graça e Bairro Alto que a expressam com maior intensidade e onde a heterogeneidade é uma constante ao longo do espaço físico.

Evidentemente, o programa de cada área varia no decorrer do tempo: o Bairro Alto, originalmente, era uma zona fundamentalmente residencial (Calado & Ferreira, 1991c);

¹³⁵ Fundamentado em dados obtidos na plataforma “Lisboa Interativa”, da CML.



Figura 91 (cima). Praça do Marquês de Pombal vista de cima.
Figura 92 (baixo). Praça da Alegria vista de cima.

as Avenidas Novas ostentavam (apenas) “palacetes, vivendas, chalés, residências, prédios de rendimento” (Calado & Ferreira, 1991b, p. 21), até a terciarização dos anos 1940 os substituir por comércio e serviços; também a Baixa perdeu grande parte da sua “patente vocação residencial” (Fernandes, 1997, p. 95), para dar lugar ao comércio, aos poderes económico e político, à restauração, aos hotéis e ao *très en vogue* alojamento local (Cisneiros, 2016). Não obstante, reconhece-se que o interesse e a diversidade do programa se sobrepõem às mutações, assumindo-se que estes fatores traduzem uma maior ou menor influência de cada zona, para o contexto de cidade.

Elementos urbanos

A decomposição dos elementos urbanos implica uma observação sobre as praças, ruas, passeios, bairros e cor de Lisboa; primeiro, de forma global e, depois, identificando as particularidades arquitetónicas de cada tipo. As praças, praças e largos são infindos, surgindo no *continuum* do espaço físico da cidade com significativo impacto; adotam aí a função de *respiros* da malha, pois um conjunto edificado, qualquer que seja a sua dimensão, surge sempre articulado algures com um espaço público com tais características.

Dependendo do local onde se encontram, da envolvente e das necessidades que cada zona requer, pressupõem espacialidades distintas: uma praça num bairro habitacional pede um espaço de descanso e de convívio, com esplanadas e mobiliário de jardim; praças como a do Marquês de Pombal, por outro lado, solicitam um traçado de maior clareza e funcionalidade. As premissas referidas inicialmente poderão ainda condicionar a utilização das praças: a afluência poderá ser significativa, tanto para a permanência como para a passagem — possibilidade que o Rossio personifica; poderão, também, ser lugares algo desérticos, quando o seu espaço não é qualificado e a relação com os seus limites se desvanece — surge aqui a praça da Figueira.

No que concerne ao desenho, as praças, que se reconhecem na área poética, definem-se segundo moldes mais convencionais: possuem uma forma pura — retangular, triangular ou circular; são enquadradas pelo edificado; permitem uma leitura global do seu espaço, quer desde o seu interior, quer fora dos seus limites. Entende-se, ainda, que compreendem uma certa medida de razoabilidade na escala, uma vez que a sua superfície é proporcional à sua envolvente; não imprimem, portanto, uma sensação de megalomania. Esta ideia verifica-se tanto nos largos que se inserem em bairros mais antigos, sobretudo, e conservam “uma certa interioridade e uma grande privacidade” (Calado & Ferreira, 1992c, p. 25); como também em praças maiores — como o Terreiro do Paço —, onde a



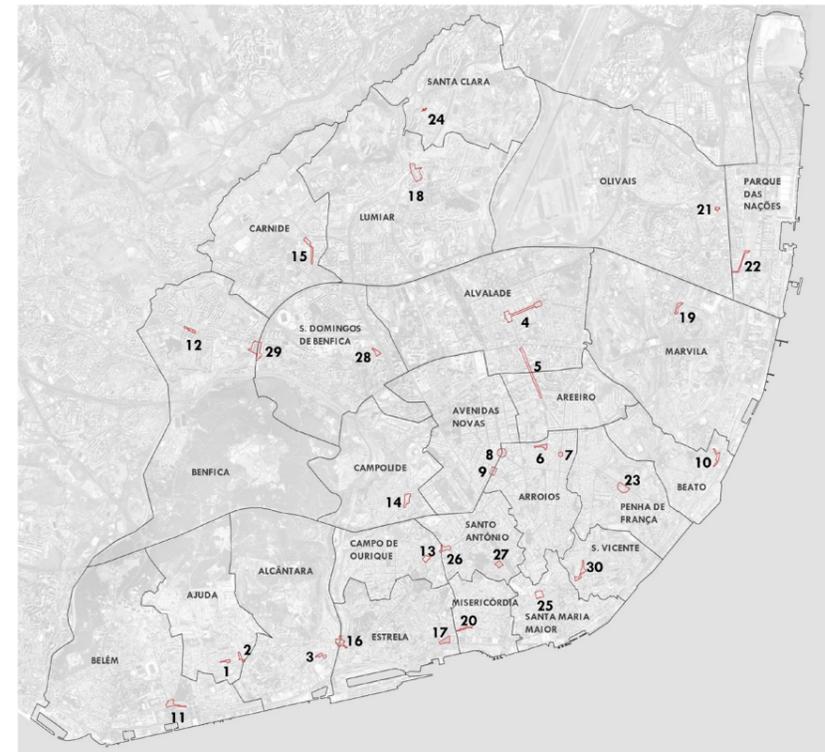


Figura 93 (página anterior, cima). Um largo na Graça com a calçada minimal
 Figura 94 (página anterior, baixo). A praça do Município e uma calçada mais elaborada.
 Figura 95 (esquerda, cima). A praça-jardim do Arco do Cego.
 Figura 96 (esquerda, baixo). O cruzamento entre as Avenidas de Roma e Estados Unidos.
 Figura 97 (direita, cima). Ocupação dos Restauradores com estacionamento nos anos 1960

Figura 98 (direita, baixo). Mapa das praças a intervir pela iniciativa *Uma Praça em Cada Bairro*.

perceção do espaço é enquadrada pelas medidas horizontais e verticais. A simplicidade que o desenho das praças evidencia prende-se com o facto da importância destas residir, essencialmente, no uso e na estruturação que dão à malha urbana; a sua arquitetura, propriamente dita, compreende-se assim algo secundária.

Em todo o caso, há uma série de apontamentos a enunciar, que contribuem para a individualização de cada espaço. A calçada é o material predileto: praças e largos mais discretos, sediados no meio de pequenos bairros com Alfama ou a Graça, ostentam apenas pedra branca; praças de maior escala, por outro lado, singularizam o seu pavimento com um desenho alternado entre a pedra calcária branca e a preta. Em certos espaços mais antigos, e icónicos, é comum a presença de estátuas no centro ou de espelhos de água; já as praças mais recentes privilegiam uma maior liberdade central, pontuando os limites exteriores com mobiliário ou eventuais árvores.

Uma evolução deste modelo conflui no conceito de jardim-praça aludido anteriormente¹³⁶: esta acaba por ser uma praça relvada, que se assume como vazio estruturante e também como “campo relacional de encontro e exercício da cidadania, de que o Jardim do Arco do Cego é exemplo” (Byrne, 2015, p. 47). Outro modelo de praça menos convencional pode ser lido, por exemplo, no espaço definido pelos blocos edificados do cruzamento entre a Avenida de Roma e a Avenida Estados Unidos da América (Dias, 1999) — ainda que fisicamente não esteja desenhada, cria-se aqui uma praça emocional.

No arco temporal contemplado, observam-se movimentos distintos na consideração e ocupação deste espaço público, em função da sociedade e da sua forma de habitar. Um dos momentos marcantes prende-se com a tendência de utilização das praças para estacionamento, entre os anos 1960 e 1990, dada pela falta de resposta urbana ao *boom* automóvel do país (Amaral, 1969). Nos últimos tempos, por oposição, a praça tem vindo cada vez mais a ocupar maior expressão na cidade e importância relativamente à rede viária; isto é perceptível tanto no confronto de registos da pré-existência com a atualidade, como, por exemplo, pela iniciativa de requalificação *Uma Praça em Cada Bairro*¹³⁷.

A rua, o passeio e a calçada, dada a sua inata associação, serão analisados em conjunto. O carácter das ruas, naturalmente múltiplo, altera-se consoante a zona da cidade onde

¹³⁶ Cf. ideia de “espaço ajardinado”, na seção *Aspetos naturais*, no subcapítulo *A dimensão física da arquitetura da cidade*.

¹³⁷ Programa de reabilitação, do Departamento De Planeamento E Reabilitação Urbana da Câmara de Lisboa, que visa melhorar e diferenciar as praças de Lisboa, considerando uma forte articulação entre elas e entre o espaço construído que estruturam.

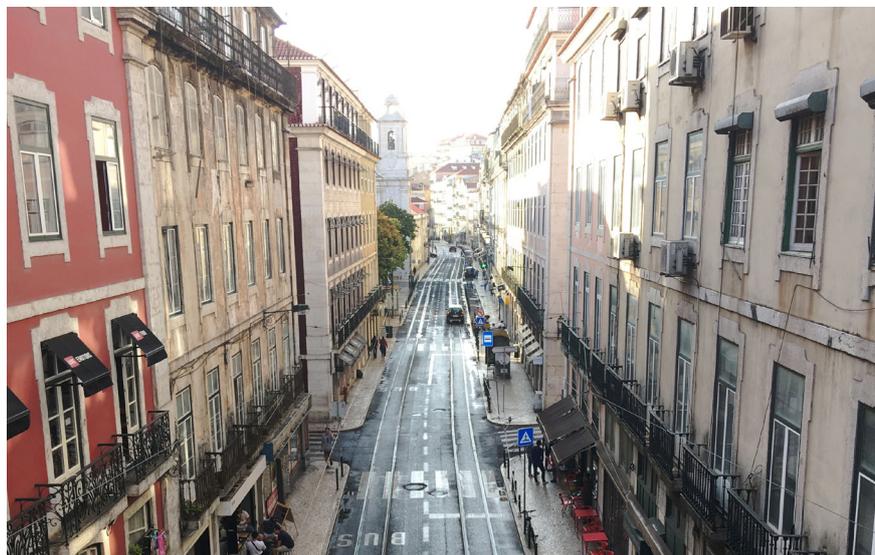
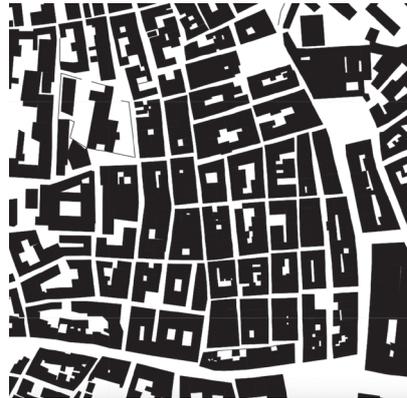


Figura 99 (cima, no sentido dos ponteiros). Malha definida pelas ruas em Alfama, Bairro Alto, Avenidas Novas e Baixa.

Figura 100 (baixo). Perspetiva a partir da rua do Alecrim.

estas se inserem. A malha organizada pelas ruas de Lisboa apresenta, nesses, um desenho variado: retilíneo nas Avenidas Novas; ortogonal e regular na Baixa; angular e regular no Bairro Alto; algo curvilíneo na Graça; ou, ainda, notoriamente irregular em Alfama. A largura das ruas varia de acordo com a hierarquia organizacional da cidade: há largas avenidas a articular vários núcleos urbanos, que são, depois, suportados por ruas mais estreitas e semelhantes entre si. Simultaneamente, há uma variação proporcional da largura da rua em associação à altura dos prédios que a circunscrevem; embora tal nem sempre seja possível, ou se tenha alterado com o tempo, as ruas mais estreitas, como as de Alfama, coabitam com prédios de dois ou três pisos; deste modo, conserva-se um espaço satisfatório para a imensa luz natural irradiar.

Em termos de materialidade, eleva-se que a pedra calcária é premissa essencial. A calçada é uma constante imagética, usando-se o tom escuro para a parte viária e o tom claro para a pedonal; já o lancil, na sua textura polida, demarca os limites entre as duas áreas. O passeio acaba por ser onde se verifica uma maior individualidade, seja pelo desenho da sua superfície, seja pela sua largura em relação à rua; ainda assim, por vezes, esta sofre estreitamentos tão grandes que a sua função acaba por se perder.

As perspetivas que as ruas de Lisboa oferecem são sempre distintas, confluindo num identificável e único ponto de fuga — dado pela singularidade de cada espaço do território; este reconhece-se como o aspeto que singulariza cada rua, aparentemente banal. Os enquadramentos e vistas definidos pelas ruas em zonas de maior exigência topográfica acabam por ser os mais privilegiados: “são cenários urbanos interiores de grande riqueza visual e estética onde a inclinação das ruas e os percursos em escadinhas são elementos valorativos” (Calado & Ferreira, 1992b, p. 51). O ambiente potenciado pela reunião destas características permite que certas ruas sejam mais abertas, modernas e higienistas; outras, por sua vez, são mais recônditas, medievais e até mesmo rurais — no caso de Alfama, a “estrutura labiríntica e a organização de ruelas estreitas, becos, escadinhas e largos, (...) é o resultado simultâneo de uma herança cultural do modelo de cidade muçulmana e de uma sabedoria empírica” (Calado & Ferreira, 1992c, p. 25).

Fernandes (1989) afirma, no seguimento, que um entendimento ponderado e correto sobre a cidade deverá assentar na ideia de que “o Monumento é capaz de estar para Paris como a Rua está para Lisboa” (p. 93). Considerando os argumentos apresentados, esta leitura não é dada pela majestosidade das ruas, mas sim pela essencialidade da sua vivência; “os sistemas vazios são estruturantes genéticos da cidade e observando a sua evolução, vemos, até à cidade burguesa decimonónica, uma precisa e claramente hierarquizada matriz dos espaços vazios coincidente com os sistemas da mobilidade e



Figura 101 (cima). Largo do Chiado atualmente.

Figura 102 (baixo). Proposta do projeto ZER para o Largo do Chiado.

infraestruturas” (Byrne, 2015, pp. 46-47).

Nas ruas de Lisboa, nas últimas décadas, “alargam-se passeios, plantam-se novas árvores, transformando a paisagem nas zonas da Avenida Fontes Pereira de Melo, da Praça Duque de Saldanha e da Avenida da República” (Braga & Guterres, 2017, p. 16). Recentemente, ainda, algumas ruas da cidade têm sido completamente *pedonalizadas*: nuns casos, a rua converte-se apenas num passeio; noutros, numa espécie de interpretação de praça, enquanto espaço que permite um uso para além da passagem. Como exemplos desta redefinida apropriação tem-se: “na Baixa, a Rua da Vitória [que] foi coberta por um lajedo em Lioz amaciado, sinalizando a sua relevância actual na malha pombalina como atravessamento entre a estação de metropolitano e o novo elevador do Castelo” (Braga & Guterres, 2017, p. 16); o projeto ZER, já aludido, que também assenta nesses princípios; ou, ainda, a Rua Nova do Carvalho, no Cais do Sodré, que se metamorfoseou para a Rua Cor-de-Rosa¹³⁸.

Naturalmente, a organização formal do território de Lisboa dá-se por freguesias. Todavia, os bairros são representativos de um entendimento de conjunto que compreende mais do que o espaço físico e administrativo; por este motivo, o bairro torna-se muitas vezes o principal instrumento de referência. Estas estruturas urbanas podem, desde logo, entender-se como fragmentos da cidade, onde cada um possui identidade própria. Aponta-se que em Lisboa, como considera Carlos Duarte (Dias, 1999):

“(…) a cidade do Bairro Alto, nada tem a ver com a cidade das Avenidas Novas; a das Avenidas Novas nada tem a ver com a da Lapa e assim por diante. Sociologicamente, economicamente, culturalmente, são várias cidades coladas umas às outras.” (p. 46)

Os bairros instituem, sobretudo, novas tipologias e zonamentos (Ferreira, 2003); associados a um edificado com uma linguagem arquitetónica própria, pode ser através do “elemento singular (...) que o património construído se distingue do de outros bairros da cidade” (Calado & Ferreira, 1992a, p. 56); a vivência do espaço adequa-se, depois, a estes contornos. Pondera-se que há uma ideia do bairro que, muitas vezes, pertence mais ao imaginário (Dias, 1999) e que prevalece em relação ao próprio espaço físico. Porém, para todos os efeitos, os bairros de Lisboa subsistem e reconhecem-se, mais, enquanto lugares; falar deles será, portanto, evocar a Graça, Alfama ou o Bairro Alto, mais do que a ideia de bairro.

¹³⁸ Projeto do atelier José Adrião Arquitetos, 2011.



Figura 103. Mapa de distribuição da cor do edificado.

Importa, em todo o caso, destacar as matérias que capacitam praticamente a vivência autónoma do bairro enquanto organismo: o programa requer-se diverso, sendo mais relevantes os bairros que consolidam uma forte articulação entre habitação, comércio, cultura, restauração e serviços, entre outros; a nível de espaço público deverão ser contempladas diferentes configurações, como praças, mais e menos intimistas, parques, jardins ou miradouros; importa também a ligação aos demais bairros da cidade, quer física, quer infraestrutural, na continuidade do território.

A cor do edificado, por último, apresenta-se algo variada e associada ao tipo (figura 103): o tom predominante é o amarelo, sendo usado tanto para edifícios privados, como para um largo número de edifícios públicos; para além deste, também o rosa e o salmão são assíduos, havendo ainda exemplos comuns como o verde, o vermelho, o azul e castanho; o branco por sua vez, assinala tanto paredes pintadas de branco, como fachadas revestidas a pedra calcária.

Através das técnicas tradicionais de pigmentação pela cal e areia, usadas vulgarmente em grande parte do edificado da área poética, obtinham-se cores como o ocre, o rosa-velho ou o siena. Em comparação com estas, várias cores visíveis na paisagem lisboeta são de tons bastante mais fortes e coloridos; claro está, muitos destes devem-se à cor do azulejo, que reveste as fachadas, e não apenas à tinta; ainda assim, há certos tons que entram em dissonância com os tradicionais que compõem a imagética da cidade, em cima referidos. Naturalmente, a prática cromática metamorfosear-se-á e evoluirá com o tempo em qualquer cidade, ao nível dos tons e das técnicas; ainda assim, como reconhece Manuel Vicente (Dias, 1999), há uma cultura muito própria em Lisboa, que não deverá ser negligenciada:

“Há uns amarelos da Bayer, uns laranjas cruéis e uns verdes, que nunca se tinham visto! Com certeza que teremos que mudar para as tintas químicas, mas as tintas químicas têm as cores da paleta de pessoas que são um pouco cegas à cor, não é? Culturas um pouco cegas à cor, culturas que não se caracterizam pela cor (...). Ouvem-se referências de cor em Itália, em Lisboa (onde se fala sempre da luz e da cor).” (p. 20)

Alguns dos *novos (estrangeiros) tons*, que despontam na paleta da cidade, surgem em edifícios reabilitados. Uma das iniciativas de Lisboa¹³⁹, levada a cabo por Summavielle,

¹³⁹ Lisboa Capital Europeia da Cultural, em 1994.



Figura 104. O tom de roxo intenso do Hotel Internacional de Lisboa.

fixou-se precisamente numa renovação estética, através da cor, de um fragmento da histórica Sétima Colina: o projeto, articulado entre o município e os proprietários, consistiu em restaurar e repintar as fachadas de cerca de setenta edifícios oitocentistas (Fernandes, 1997); “acreditando que Lisboa ‘usa e abusa dos cinzentos e cor-de-rosa’, [a iniciativa] instituiu uma ‘guerra aos pinkes’ substituindo os rosa por outras mais fortes — ‘ocre, azul e sangue de boi” (Holton, 2003, p. 185). Ainda que pretendesse devolver as cores à cidade (Holton, 2003), este projeto acabou por ser amplamente criticado, pelo uso descaracterizador da cor.

Atentando a paisagem lisboeta e os resultados das experiências empreendidas, deduzi-se que o uso da cor na arquitetura de Lisboa não pode ser considerado de forma imponderada. Lamentavelmente, “em Portugal, contrariamente ao que se passa na comunidade científica internacional, os estudos desenvolvidos [em matéria de planos de cor] são ainda poucos, sendo muitos deles realizados de forma empírica” (Providência, 2012, p. 13). Na sua ausência, importará então relevar o interesse dos Planos de Pormenor, no sentido de uma salvaguarda. No que toca às cores a aplicar em paramentos exteriores, a legislação especifica que:

“Os edifícios devem (...) utilizar cores que garantam o equilíbrio cromático da rua e do quarteirão em que se inserem, podendo usar-se a paleta cromática obtida por análise prévia dos pigmentos das diversas camadas de pintura pré-existentes (...) [; para além disso] é interdita a aplicação de cores saturadas em paramentos exteriores.” (CML, 2010b)

Ademais, importa salientar que a cultura dos tons claros não advém apenas das limitações técnicas dos métodos tradicionais; estas cores integram, e viabilizam, a subtil combinação de uma infinidade de consequências cujo resultado é o encanto da luz de Lisboa (Eiró, Camara, Gomes & Brito, 2015). No seguimento, considera-se que usando tons fortes seria a apenas a cor, *per se*, predominante na paisagem lisboeta; já os rosas claros e os amarelos subtis da cidade têm também a capacidade de refletir a luz — e o que prevalece é, assim, a luminosidade.

Como premissa transversal à arquitetura, aponta-se, por último, que “as cores são importantes ‘em relação’. Elas estão ‘em relação’ quando a cor se quer da matéria escura se aproxima ou afasta da cor que queremos dar à matéria clara” (Dias, 1992, p. 135); um senso comum será sempre, portanto, requerido aos arquitetos. Veja-se por exemplo o caso do Terreiro do Paço: evidencia-se que o amarelo torrado que hoje existe, por oposição ao verde seco que havia em 1960, enaltece mais a arquitetura e o espaço ribeirinho da praça.



Figura 105. Fachada de edifício em Alfama.

Edificado

Os elementos do edificado evocados pela imagem poética identificam-se, na sua maioria, constituintes do invólucro exterior do edifício. Necessariamente, certos aspetos da estrutura e da organização do espaço interior são, similarmemente, enunciados como característicos de Lisboa. Todavia, o alvo de maior interesse e deambulação é aquilo que é acessível por todos, a qualquer momento — uma visão das ruas; a composição destas, precisamente, acaba por ser feita em conjunto pelos alçados e por elementos particulares destes.

A poesia, ao abordar estes aspetos, fá-lo de forma dispersa e individualizada; a arquitetura, por oposição, concerne o objeto total. Nesta medida, a leitura da dimensão física atentar-se-á o edificado, como um todo; depois, pela sua relevância na imagem consubstanciada, serão analisados especificamente os azulejos, telhados e janelas.

O edificado pressupõe tipos, formas e estilos muito distintos; os pormenores dos alçados enunciam múltiplas possibilidades — particularmente e na composição geral; observa-se ainda uma inata evolução e mutação dos edifícios no decorrer do tempo. Por conseguinte, cada alçado, cada edifício e cada bloco urbano será naturalmente diferente; contudo, por intermédio de comparações, cruzamentos e hierarquias, é possível fazer uma leitura da linguagem (exterior) do edificado. Sugere-se, nesses casos, uma compreensão mais global.

Concretamente, torna-se relevante perceber o edificado contemplando várias expansões da cidade, circunscritas ao núcleo mais central, e que materializam as distinções mais evidentes; observar-se-á, assim, a arquitetura de edifícios vulgares e análogos dos períodos medieval e manuelino (Alfama e Bairro Alto), pombalino (Baixa), de Ressano Garcia (Avenidas Novas, novos bairros e cidade moderna) e do Estado Novo (Alvalade e Movimento Moderno) (Ferreira, 2003).

Das marcas medievais de Alfama e quinhentistas do Bairro Alto, permanecem algumas das versões mais *simplificadas* que o edificado de Lisboa observa. Estas compreendem lotes estreitos e compridos, pisos de um pé-direito notoriamente baixo e cantarias em pedra, algo elementares. Em Alfama enumeram-se fachadas irregulares, “simples e de ressaltos em frentes de ruas tão estreitas que quase se tocam” (Calado & Ferreira, 1992c, p. 49); despontam ocasionais varandas e os vãos, retangulares, apresentam dimensões (muito) variáveis; o revestimento é, por norma, apenas pintura. Evoluções deste modelo de edifício já contemplam a aplicação de azulejo, uma maior regularidade no desenho e





Figura 106 (página anterior, cima). Edifícios no Bairro Alto.

Figura 107 (página anterior, baixo). Pormenor da fachada do edifício do Elevador do Castelo, na Baixa.

Figura 108 (esquerda, cima). Conjunto urbano da Baixa Pombalina — alçado do quarteirão oriental do Rossio.

Figura 109 (esquerda, baixo). Pormenor da fachada de um edifício da Baixa.

Figura 110 (direita). Edifício no Príncipe Real com uma maior liberdade compositiva.

aumento das cérceas.

No Bairro Alto, por sua vez, verifica-se uma harmonia e maior regularidade dos modelos edificados: estes definem-se por uma lógica de métricas proporcionais — desde a largura do edificado, às proporções das janelas quadradas — que, preservando uma certa flexibilidade, permitem responder a vários contextos (Carita, 2001). Esta racionalidade e universalidade são depois equilibradas pela introdução de detalhes arquitetónicos: azulejos decorativos com padrões geométricos, cunhais de pedra, beirados, arranjos florais, grades de ferro forjado e determinados pormenores no desenho dos vãos (Calado & Ferreira, 1992a, 1992b) incutem ao bairro uma maior, peculiar e requintada expressividade. Importa ainda referir a coabitação destes edifícios com palácios eruditos, que se incorporam plenamente na malha, distinguindo-se (apenas) pela riqueza da composição arquitetónica e pela escala (Calado & Ferreira, 1992a).

Alvo da intervenção pombalina pós-terramoto, a Baixa constitui um consolidado tecido urbano de particulares contornos. O edificado foi definido segundo regras urbanas e arquitetónicas muito rigorosas, o que confluía num desenho de série e algo intemporal. O exterior dos quarteirões surgia bastante homogêneo; havia uma padronização e regularização “nos esquemas compositivos, nas métricas, na normalização dos elementos de cantaria, dos vãos, caixilhos e serralharias, na fabricação de telha e azulejo” (Rossa, 2004, p. 35), bem como no pé-direito, aqui já mais alto. Este modelo acaba por ser uma “espécie de ‘Alfama moderna e arrumadinha’” (Fernandes, 1997, p. 95), decorrente de uma evolução desenvolvida, ordenada e polida.

Aponta-se, em todo o caso, que a realidade da Baixa já há muito que não patenteia esta rigidez compositiva; antes pelo contrário, foi fomentada alguma flexibilidade. A sua arquitetura acabou por ser uma “evolução por enriquecimento decorativo e a adaptação à escala e circunstâncias do caso” (Rossa, 2004, p. 35), que se verificou, desde logo, “nos tramos onde era requerido maior aparato, (...) admitindo[-se], com grande contenção, a contaminação estilística de um barroco tardio” (Rossa, 2004, p. 35).

Na sequência desta expansão, observou-se uma evolução dos princípios compositivos do edificado, no sentido de uma maior liberdade criativa. No Príncipe Real, podemos encontrar uma singularização e aprimoramento das fachadas e da volumetria através de novos estilos e influências, visíveis em vários aspetos: nas janelas, de topos em arco circular ou de ogiva; na cantaria, trabalhada de distintas formas; nas grades de ferro, das portas e varandins; assim como na presença de certos detalhes, que se assumem como uma interpretação do barroco.



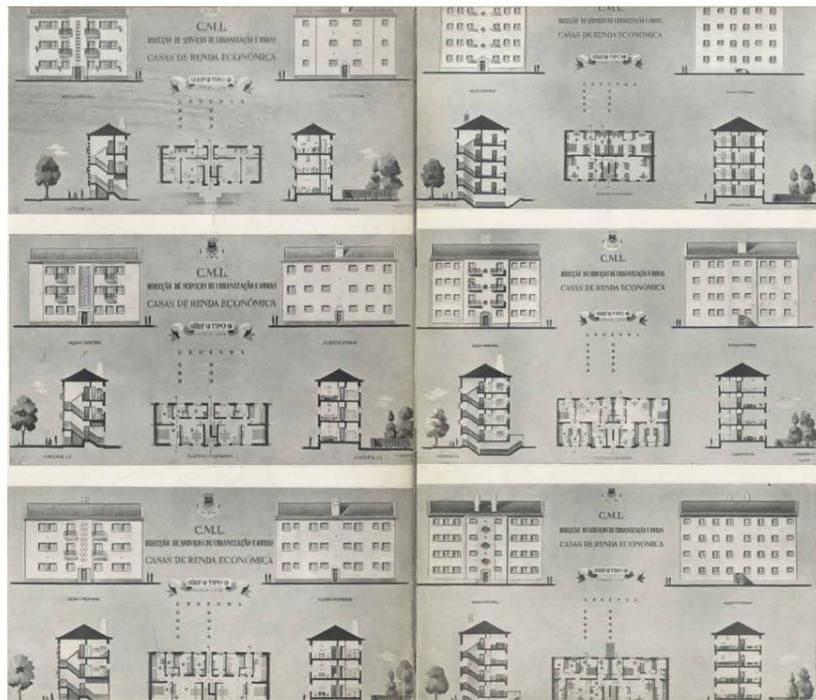


Figura 111 (página anterior, cima). Avenida da Liberdade.

Figura 112 (página anterior, baixo). Avenida Sidónio Pais.

Figura 113 (esquerda, cima). A repetição na Rua de Entrecampos.

Figura 114 (esquerda, baixo). Plantas e alçados do plano de Alvalade.

Figura 115 (direita, cima). Bairro de Alvalade nos anos 1950.

Figura 116 (direita, baixo). Bairro das Estacas em 1958.

Numa linha que se evidencia como *Pós-Pombalina* (Dias, 1999), surge então a Avenida da Liberdade, pelo plano de Ressano Garcia, e à qual se seguiram as Avenidas Novas. Estas preconizavam o desejo de uma cidade moderna, porém, faziam-no de forma “ronceira, sem grande estratégia, mas por tradição” (Dias, 1992, p. 39). Definiu-se uma impactante e forte estrutura urbana; todavia, “veiculada à gramática estilística dos eclectismos fim-de-século, pela sua variedade e pela ausência de padronização” (Silva, 2001, p. 61), a arquitetura do edificado não se assumia representativa enquanto conjunto.

“Palacetes, vivendas, chalés, residências, prédios de rendimento foram construídos” (Calado & Ferreira, 1991b, p. 21). Evidenciando uma escala mais urbana, encontravam-se fachadas convencionais, simétricas e estreitas, de três a quatro pisos; esporadicamente era usado azulejo como revestimento; comumente, podiam ainda encontrar-se gradeamentos em ferro forjado, nas sacadas e em varandas (Calado & Ferreira, 1991b). Os prédios de rendimento, por outro lado, “enlatados, (...) [eram] pobres, altos [e] desconfortáveis na indústria dos seus telhados húmidos (...) [; adicionalmente, havia] varandas corridas de 60 forradas a marmorite” (Dias, 1992, p. 39). A realidade presente é, porventura, bastante diferente: aquando de terciarização da primeira metade do século XX, muitos destes palacetes e prédios foram demolidos sem particular critério; o que hoje se pode encontrar é uma mistura muito heterogénea, no estilo e no tempo, de edifícios que foram ocupando os espaços vazios.

O período do Estado Novo, por último, releva-se pela inovadora e meritória arquitetura de alguns empreendimentos habitacionais: verifica-se nos prédios singulares construídos à maneira do *Português Suave*, reproduzidos ao longo da cidade com certas variações; depois, especificamente, destaca-se o plano de Alvalade, na medida em que conseguiu renovar a imagem patenteada pelo Regime. Este modernizou o género de construção que se fazia na cidade, adaptando-o às novas necessidades urbanas (Fernandes, 1989); o edificado evidencia, assim, uma organização a partir de oito células de volumetria não superior a quatro pisos — as unidades de habitação —, que se estruturam e apoiam em equipamentos como escolas, mercados e verdes parques (Tostões, 2001, p. 67). De forma mais vanguardista, o novo edificado do Bairro das Estacas¹⁴⁰ introduziu novas urbanidades (Dias, 1999) e princípios compositivos modernistas — como os pilotis, os *brise-soleils*, as varandas corridas, a planta livre, etc.

A imagem consubstanciada aponta o azulejo como elemento de destaque. Aplicado

¹⁴⁰ Projeto dos arquitetos Ruy d’Athouguia e Sebastião Sanchez, 1949-1958.



Figura 117 (cima). Mapa com indicação do revestimento exterior do edificado.
 Figura 118 (baixo). Azulejos de edifícios de Lisboa.

por tradição em painéis, motivos decorativos e nos espaços interiores de edifícios mais ilustres, pretende-se aqui analisar uma outra hipótese: o azulejo como revestimento exterior do edificado. O início da *tendência* da sua aplicação nas fachadas da capital data do século XIX (Pais, Mimoso & Campelo, 2012); até à atualidade, este tem-se mantido com significativa presença, ainda que com uma inconstante intensidade e enaltecimento — tendo sido nalgumas fases, inclusive, plenamente negligenciado; em todo o caso, é das materialidades mais significativas na paisagem lisboeta (figura 117).

O azulejo foi integrado na composição exterior na arquitetura de Lisboa para a totalidade dos alçados, articulando-se com alguns pormenores decorativos e com a pedra das cantarias e cunhais; este proporciona(va) uma solução construtiva e estética de amplas possibilidades. Ademais, os edifícios que o contêm até hoje, desde a sua génese, evidenciam a sua notável durabilidade enquanto material e, poder-se-á concluir, também enquanto memória. Para além disso, o seu uso incita a uma valorização do edificado: a combinação de vários azulejos, num mesmo edifício, e as próprias características de cada um contribuem para a individualidade e ecletismo das composições exteriores; como afirma Carrilho da Graça, “criam-se relações bastante fortes a partir do revestimento a azulejo” (Dias, 1999, p.117).

A aplicação deste material na fachada varia segundo inúmeros aspetos: nos mais antigos edifícios, o azulejo era unicamente bidimensional e de tons azulados (Pais et al., 2012); entretanto, novas soluções foram testadas e pode agora encontrar-se, com maior ou menor enfoque, azulejos com relevo e variados nos tons; identicamente, os padrões, as técnicas distintas de pintura e por vezes a textura contribuem para um aumento das hipóteses estéticas; a sua disposição, por último, introduz ainda diferenças — o revestimento pode ser misto, em tapete¹⁴¹, numa contínua peça desenhada ou apenas nalguns elementos.

Atualmente, e quiçá com cada vez mais fulgor, o azulejo continua a fazer parte do espólio visual e compositivo lisboeta, verificando-se inclusive a sua incorporação e interpretação na arquitetura contemporânea. Edifícios públicos como o museu MAAT¹⁴² ou o Pavilhão de Portugal¹⁴³ elevam o azulejo no seu diálogo com a cidade; no âmbito habitacional, destacam-se os Terraços de Bragança¹⁴⁴ ou os peculiares azulejos tridimensionais, criados

¹⁴¹ Quando a repetição em quantidade de um mesmo azulejo origina, na totalidade da área, um padrão.

¹⁴² Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, projeto da arquiteta Amanda Levet, 2016.

¹⁴³ Projeto do arquiteto Álvaro Siza Vieira, 1998.

¹⁴⁴ Projeto do arquiteto Álvaro Siza Vieira, 2004.





Figura 119 (página anterior, cima). Pavilhão de Portugal, do arquiteto Álvaro Siza Vieira (1998).
 Figura 120 (página anterior, baixo). Azulejos criados pela ceramista Maria A. Vasco Costa para a fachada de um edifício do atelier STC Arquitectos (2018).
 Figura 121 (esquerda). As janelas de Lisboa.

Figura 122 (direita). Uma fachada revestida a janelas na Graça.

pela arquiteta e ceramista Maria A. Vasco Costa¹⁴⁵, que vão pontuando a nova construção que se insere na consolidada malha existente. Este material manifesta uma apropriação que vai sendo adaptada aos tempos; renova-se através de processos de fabrico e conceção mais atuais, mas preserva o seu sentido imagético.

Associadas ao estilo do edificado e à zona onde este se implanta, encontram-se, entre demais possibilidades, janelas de rótula, janelas de sacada em duplo quadrado, de peito (Calado & Ferreira, 1992c; Carita, 2001) ou corridas num segundo plano da fachada — para o caso do modernismo. As janelas lisboetas apresentam-se algo variadas, contudo respeitam um número de princípios e regras transversais.

As aberturas de vãos, do edificado mencionado, pontuam os alçados segundo uma lógica coerente; excetuando a orgânica Alfama, há uma métrica onde se verifica uma linha de janelas por piso e alinhamentos verticais que não distam entre si mais de um metro e meio. À exceção de amálgamas que decorrem de intervenções distintas nos vários pisos, um mesmo edifício não contempla combinações de estilos; porém, há frequentemente acrescentos no desenho do caixilho, dados pelas variações das alturas dos vãos — em situações de varanda — ou do pé-direito dos pisos.

Em termos de forma são na sua maioria retangulares, havendo ainda alguns topos em arco e outros, raros, de desenho mais extravagante. A caixilharia acaba por ser o elemento de maior variedade: preferencialmente, tem-se a madeira como o material original e comum, sendo também, agora, usado o alumínio; o desenho contempla um aro de aduela, que tem quase sempre uma travessa de bandeira¹⁴⁶, e um caixilho de várias vidraças — cujo número, por norma, diminui quanto mais recente for a janela; em termos de cor é muitas vezes utilizado branco para o aro e um tom mais escuro para o caixilho. As janelas surgem ainda emolduradas pela cantaria e têm, muitas vezes, pequenas grades e varandins.

A realçar sobre este elemento poderá equacionar-se a presença em quantidade na fachada (figura 122), em detrimento da excentricidade arquitetónica — não há grandes panos de vidro, mas sim uma individualidade enquadrada na regra; a sua proporção não é, deste modo, desmesurada em relação à fachada. Ademais, o seu propósito foca-se na iluminação de cada espaço interior, preservando-lhe simultaneamente alguma privacidade.

Os telhados, por seu turno, não são objeto de grande variabilidade. A capital reveste-

¹⁴⁵ Intervenção na fachada para um projeto do atelier STC Arquitectos, 2018 (entre outros).

¹⁴⁶ Parte superior do caixilho, composta por um vidro inteiro, que pode ser móvel ou fixo.

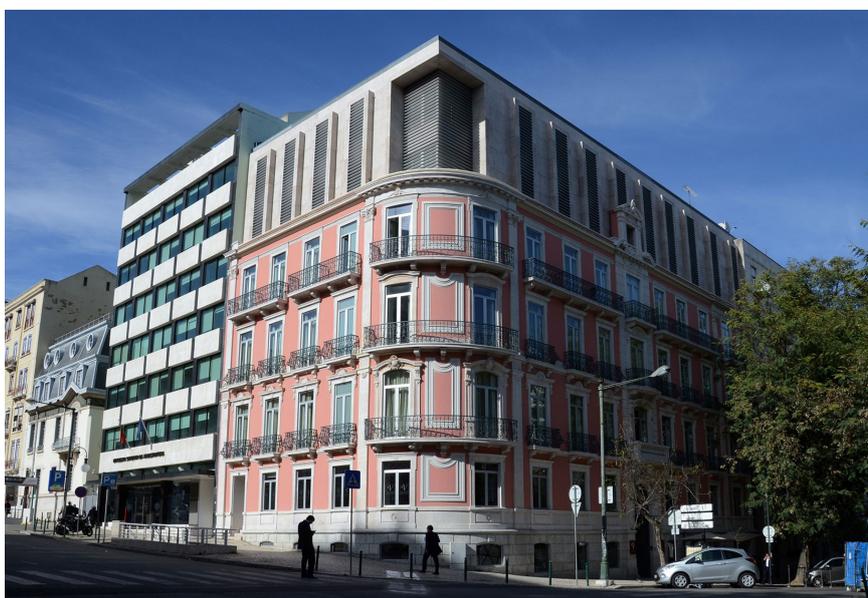


Figura 123 (cima). Vista sobre os telhados da cidade de Lisboa.
Figura 124 (baixo). Edifício com cobertura em zinco.

se, maioritariamente, dos tradicionais telhados em telha cerâmica ou de barro, de cor vermelho-alaranjado; as exceções passam essencialmente pela cobertura de certos edifícios públicos, por telhados planos, em cúpula de pedra ou eventuais incomuns exemplos. Quanto à forma, há de todo o tipo: pode ser de uma, duas ou mais águas; surgem ainda trapeiras e mansardas¹⁴⁷, com vãos que podem dar, ou não, acesso a varandas. Num plano geral, torna-se claro que a imagem é possante e contínua: repete-se ao longo do edificado com tal impacto que as inúmeras formas que os telhados de Lisboa possuem são algo insignificantes — unicamente, distingue-se a mancha de contrastante pigmento.

Atualmente, porém, na área consolidada do centro histórico de Lisboa, tem-se observado uma tendência na reabilitação urbana para a substituição destes telhados por mansardas em zinco camarinha (figura 124); ironicamente, até ocorre com mais enfoque em edifícios de maior valor arquitetónico e histórico (Moura, 2017). Suscita-se, neste ponto, uma incongruência na própria reabilitação, pela distinção que faz entre a fachada e os telhados. Não importando problematizar a adequação do fachadismo¹⁴⁸ como solução para reabilitar edifícios antigos, salienta-se que o seu propósito incide na preservação do carácter exterior do edificado, dado que este contribui para fazer cidade.

Por um lado, há vontade quase milimétrica de preservar o desenho das fachadas; por outro, os telhados são por vezes reabilitados de acordo com outros (quicá, nenhuns) critérios, sofrendo alterações que desvirtuam por completo a sua essência — e, logicamente, o edifício. Desmorona-se assim a ideia de que a imagem do edificado se preserva — “é a assunção da falácia da ‘reabilitação’ (...), uma paródia da pré-existência reduzida não apenas ao papel irrelevante da fachada mas à função de ‘saia’ ou ‘avental’” (Moura, 2017, p. 31) da cobertura.

Efetivamente, a legislação geral da reabilitação (DL 38/832, 1951; DL 53/2014, 2014) é algo ambígua nos parâmetros que define, na medida em que encara o edificado de modo abstrato; não tendo em conta zonas urbanas específicas e viabilizando várias exceções na aplicação das normas, incorre no risco de estas se tornarem a regra — como é o caso da materialidade e forma das referidas mansardas. Por outro lado, os Planos de Pormenor (CML, 2010a, 2010b) contemplam uma visão mais prudente e congruente do conjunto edificado, segundo uma lógica de salvaguarda. Estes contribuem, assim, para preservar

¹⁴⁷ “nos desenhos para as fachadas da Baixa Pombalina (...) já se previam excepcionalmente soluções de mansarda (...) [sendo] utilizada a telha de canudo, pregada às ripas e fasquias devido à elevada inclinação” (Moura, 2017, p. 30).

¹⁴⁸ “Opção pela manutenção de fachada existente com demolição dos interiores e sua total reconstrução” (Melâneo & Moreira, 2017, p. 11).

elementos como os telhados: “são autorizadas obras de conservação e beneficiação das coberturas que não alterem a geometria, a forma e os materiais originais”¹⁴⁹ (CML, 2010b, [artigo 22º]); nos casos onde seja incontornável a intervenção, “a geometria da cobertura deverá respeitar as características do imóvel articulando-se formalmente com as dos imóveis confinantes” (CML, 2010, [artigo 22º]); “em coberturas inclinadas o material de revestimento deverá ser a telha de barro vermelha, de modelo adequado às características do imóvel” (CML, 2010, [artigo 22º]).

Da revisão do edificado, retira-se a imediata ilação de que existe uma certa continuidade dos princípios arquitetónicos. Cruzando a composição das fachadas percebe-se que há uma base comum — quiçá, uma linguagem lisboeta; o desenho do edificado vai, depois, sendo aprimorado, em função de crescentes níveis de complexidade, épocas e influências distintas. Um dos aspetos que contribui para esta leitura é a flexibilidade e apropriação que o edificado permite. Através das frequentes, pequenas e subtis distorções — nas janelas, nos telhados, nas cantarias, etc. —, cada edifício adquire singularidade (Dias, 1999); sendo a diversidade a regra, não se observam fraturantes e súbitas cisões ao longo do edificado. Tendo, também, um modelo comum por base, permanece então uma ideia de conjunto e continuidade no espaço urbano.

Podem desta forma, como acontece no Príncipe Real, coabitar harmoniosamente num mesmo espaço “testemunhos arquitectónicos de várias épocas e diferentes qualidades” (Dias, 1999, p. 10). Igualmente, pode a natural mutabilidade da cidade expressar-se de forma profícua no edificado — no caso da Baixa pombalina “as transformações operadas sobre os edifícios setecentistas eram aplaudidas, por se considerar que elas introduziam uma nota artística à cidade baixa e que, desse modo, o centro da cidade acompanhava o progresso” (Martins, 2004, p. 142).

Coloca-se neste ponto a questão da reabilitação — que coincide com o *status quo*. Presentemente, há uma tendência para reabilitar os centros históricos, pois “de algum modo, o seu estado de preservação reflecte o desenvolvimento sociocultural e económico das cidades onde se inserem” (Providência, 2012, p. 15); para além disso, é essencial para instigar o turismo. As cidades não são estáticas, mas sim um processo contínuo; é impossível haver preservações ou recuperações milimétricas, pois aí não estaríamos perante uma cidade e sim um museu (Dias, 1992). Verifica-se um ténue limbo entre requalificar os edifícios e destituí-los da sua essência. Manuel Vicente (Dias, 1992) critica

¹⁴⁹ Artigo 22º do Plano de Pormenor de Salvaguarda da Baixa Pombalina.



Figura 125. Intervenção no Chiado pelos arquitetos Álvaro Siza Vieira e Carlos Castanheira.

a ideia de que “no Bairro Alto as casas têm que ser todas em estilo *não-sei-quê* e que não podem ter mais andares ou janelas ou portas (...) [pois, dessa forma, nunca se irá] perceber como é que os anos noventa passaram pelo Bairro Alto!” (p. 18). Por outro lado, observa-se que “os antigos palácios pombalinos, neoclássicos e românticos estão hoje convertidos a novas funções e só as fachadas se mantêm como referência urbana” (Calado & Ferreira, 1991c, p. 44).

O Plano para a reconstrução do Chiado¹⁵⁰ apresenta-se como a hipótese de referência, pela idoneidade que teve em viabilizar o espaço através do programa e do edificado: a componente residencial foi reforçada, bem como o comércio e escritórios; a essência da arquitetura Pombalina foi tomado através de uma disciplinada composição das fachadas e da criação de espaços públicos. Este “Chiado de Siza distancia-se criticamente do mimetismo histórico mais conservador, mas também do moderno ortodoxo e radical [;] Assume a contemporaneidade de um modo discreto, subordina-a à continuidade urbana, ao equilíbrio da cidade” (Martins, 2004, p. 149).

Forma de fazer cidade

Uma última e breve percepção sobre a dimensão física de Lisboa pretende dar relevo ao processo de fazer a cidade. Dos vários aspetos analisados subentendem-se ideias comuns quanto à evolução, ao carácter e à maneira como a cidade lida com o seu, passado, presente e futuro.

Essencialmente, a evolução da cidade foi feita a partir de ordenados planos de expansão e de reconstrução; Lisboa patenteia “momentos vários, expressando vontades, ideias, conceitos, que ainda hoje estão patentes na sua morfologia, na sua organização funcional, na sua arquitectura urbana e na sua paisagem [; a cidade é] feita de muitos e desencontrados urbanismos” (Fadigas, 2001, p. 86). Sobretudo a partir do período temporal considerado pela poesia, as expansões fizeram-se com o intuito de modernizar a cidade, e muito à imagem do que se passava no estrangeiro. Iniciou-se com a expansão oitocentista das novas cidades europeias e burguesas (Fernandes, 1989), cuja culta dimensão urbanística conseguiu valorizar e dar continuidade à cidade existente:

“(...) o conjunto das avenidas da Liberdade/Fontes Pereira de Melo/República

¹⁵⁰ Projeto de Álvaro Siza Vieira, 1992-1998.

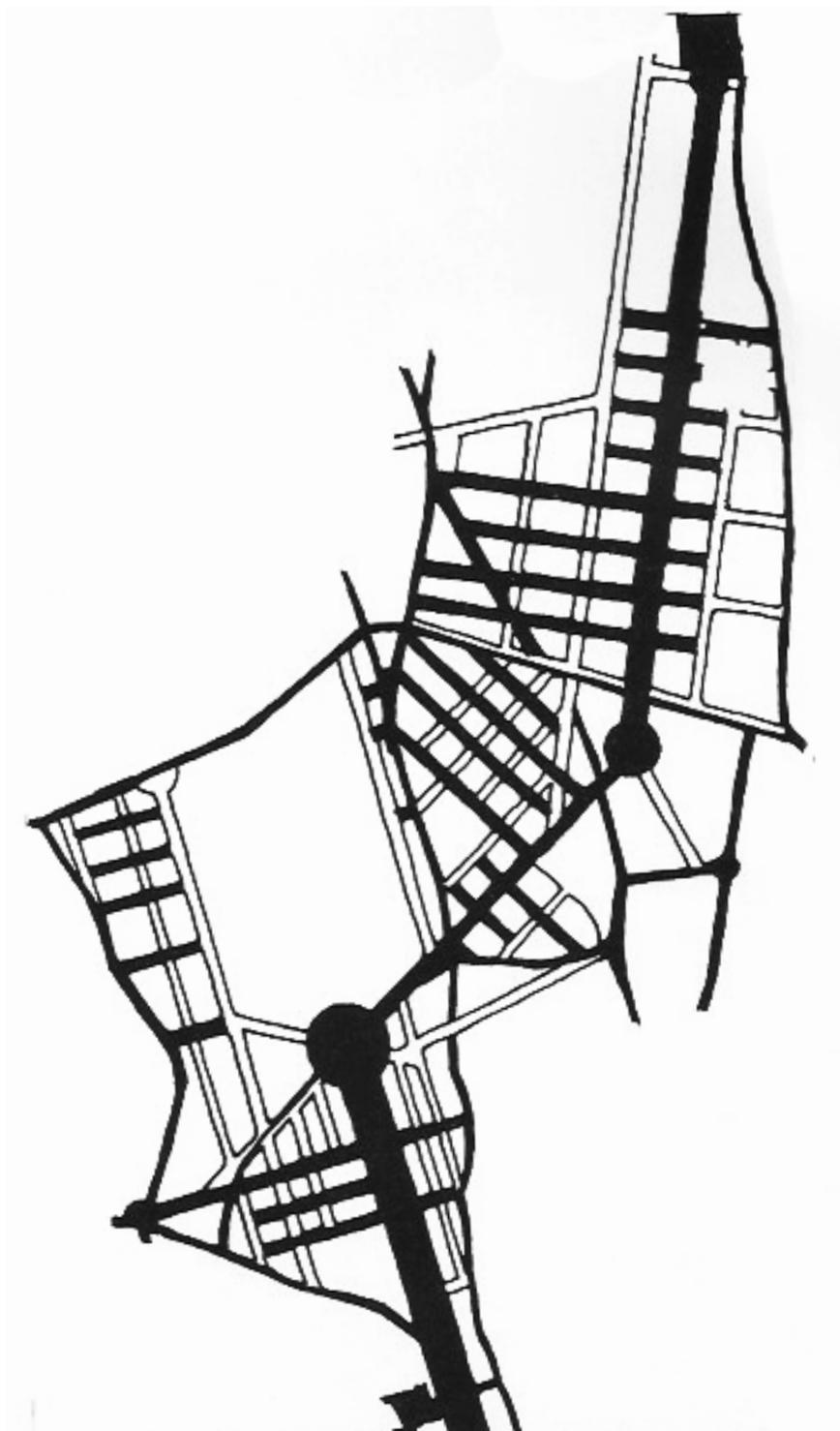


Figura 126. Estrutura urbana das Avenidas Novas do plano de Ressano Garcia.

articula[-se], numa linha quebrada, em evidente continuidade desde a Praça do Comércio, sugerindo um percurso ascensional do rio para o interior, de grande clareza de desenho evidente carga simbólica. (...) o plano das Avenidas Novas desenvolve as potencialidades da ordenação urbana Pombalina, distanciando a cidade do Tejo, mas colocando-o num real e mítico ponto de partida.” (Silva, 2008, p. 162)

O plano de Ressano Garcia soube retomar e adaptar o paradigma das ruas da Baixa e da especificidade lisboeta; os valores locais foram cruzados com um saber estrangeirado, visíveis na dimensão e encadeamento das avenidas e no tratamento do espaço público, generosamente arborizado (Fernandes, 1997; Silva 2008).

As seguintes expansões, por sua vez, foram cada vez menos orgânicas e homogêneas. A lógica funcionalista dos bairros que se seguiram não se enquadrava totalmente no âmbito da cidade, pelo que somente alguns — como Alvalade — foram cabalmente incorporados na completa vivência lisboeta (Fernandes, 1989). Após os anos 1950, notou-se uma suburbanidade subjacente aos planos de urbanização apressados e forçados das zonas periféricas de Lisboa, como a Amadora (Amaral, 1969) ou o Bairro das Olaias; estas “não exprime[m] senão as dificuldades da cidade de hoje em inventar um modelo adequado à sua sobrevivência material e colectiva” (Fernandes, 1989, p. 43). Ademais, esta fragmentação contribuiu para uma constante dependência do centro da cidade: a desigualdade em termos de concentração — por defeito na periferia e muito concentrada no centro — (Barata, 1989) originou uma falta de autonomia destas *ciudades-satélite* em relação à Baixa e outros.

Lisboa sempre se debateu com os dilemas da sua modernização e da preservação da sua fisionomia urbana e arquitetónica. A consideração da cidade observa assim correntes distintas: por um lado, há a necessidade de eliminar certos fragmentos, para dar lugar a novas estruturas que se constroem — como identifica Marina Dias (1990) “os novos empreendimentos viraram-se então para a Avenida da Liberdade (...) [numa] razia [que] tem sido tão completa que não respeita sequer os quarteirões incluídos na zona (...) e onde os prédios são, pelo menos, centenários” (p. 63); por outro, há uma vontade de voltar às raízes e de congelar certas marcas urbanas.

A dualidade flui bastante com as influências da sociedade: há uma necessidade de adequar o espaço urbano ao entendimento e formas de habitar de cada época. Esta ideia manifesta-se, por exemplo, no impacto que o automóvel teve nos anos 1960, quer no espaço existente, quer naquele que viria a ser construído — a escala da cidade e das suas



Figura 127. Diálogo entre as várias existências da cidade de Lisboa.

partes foi alterada em função desta ocupação; atualmente, há uma maior preocupação com a sustentabilidade e uma vontade de valorizar o contacto com a história — a tendência para criar espaços verdes e reabilitar os edifícios existentes é, portanto, maior. Os arquitetos em Lisboa posicionam-se, assim, entre o antecipar e o especular, adequando-se mais umas respostas que outras.

Quanto ao seu carácter, aponta-se que Lisboa é, antes de mais, uma cidade:

“(…) *naturalmente em diálogo*. Diálogo consigo própria, entre as partes que a constituem (do miradouro para as ruas e telhados lá em baixo, ou das traseiras envidraçadas e altaneiras para cúpulas e zimbórios inesperadamente próximos e desenquadrados); diálogo com o rio que a envolve e areja, e dantes penetrava e marginava com areias.” (Fernandes, 1989, p. 9)

Em todo o caso observa-se que esta riqueza se estabelece com maior intensidade nas encostas: a topografia acaba por ser um dos principais ativos na forma como a luz natural se encaixa nos espaços, como a volumetria se adequa às cotas do térreo ou como a diversidade de fisionomias da cidade se confronta, física e visualmente (Fernandes, 1997 ; Eiró et al., 2015). O diálogo estabelece-se também com os habitantes da cidade: “vista de fora por olhar alheio, consegue-se ver apenas um dos lados do espelho desta paisagem. Cidade gentrificada, reduzida à sua materialidade, à sua *physis*, que ainda assim, no caso de Lisboa, não é por isso menos complexa” (Pinto, 2015, p. 19); a cidade é, outrossim, feita a partir da relação entre as pessoas, o seu espaço e a narrativa que os une.

No seguimento, e por último, aponta-se houve uma tomada de consciência, a partir do século XX, relativa aos monumentos da cidade: a sua notoriedade começou a ser considerada em função da articulação com o espaço urbano envolvente (Rodrigues, 2005). Esta ideia transpôs-se depois, a partir da década de 1960, para uma crescente atenção e foco na unidade urbana em detrimento do monumento objeto, dado “que a configuração desenhada pelo espaço da urbe podia ser mais caracterizadora das especificidades locais que o monumento histórico-artístico” (Rodrigues, 2005, p. 73).

CAPÍTULO IV

BINÓMIO CORPÓREO—INCORPÓREO NA CIDADE

A RELAÇÃO ENTRE AS FIGURAS DA ARQUITETURA DE LISBOA

Interpretar as dimensões corpórea e incorpórea perspectiva-se basilar e fundamental para a discussão da cidade; acredita-se que uma cabal compreensão desta, da sua imagem, das suas vontades e do seu *ser*, reside na confrontação das duas medidas. Dado o propósito da dissertação, considerou-se essencial atentar um exemplo concreto: a cidade de Lisboa. As suas evidências incorpóreas foram inferidas da poesia e reunidas numa imagem consubstanciada; as camadas do seu espaço físico, por sua vez, foram analisadas a partir de reflexões de arquitetos portugueses e de representações em desenho, fotografia, legislação e projetos de arquitetura.

O entendimento mais imediato procura indexar e sintetizar o que transparece da realidade física de Lisboa na sua imagética poética; em paralelo, pretende justificar-se os objetos destas deduções através do confronto das duas vertentes. Contrariamente ao capítulo anterior, as observações não serão feitas de forma muito categorizada e individualizada; uma vez que as próprias formas e existências da cidade resultam de inúmeras origens, um processo e argumentação cruzados serão mais pertinentes.

Lisboa é retratada através de vários e identificáveis fragmentos, associados a interpretações particulares; a fusão dessas várias partes permite circunscrever uma *cidade* concreta. Em termos de lugares, reconhece-se uma concordância temporal e espacial na dimensão incorpórea: o núcleo central da cidade — que compreende a Baixa, o Bairro Alto e ainda a Graça — é focado de forma bastante mais intensa e constante que, por exemplo, as Avenidas Novas ou os ausentes Belém e Alvalade. Procura-se perceber, então, o que justifica uma certa resistência em estender a Lisboa incorpórea — da poesia —, às demais frações da cidade. Admite-se que a resposta passa por uma coletividade de motivos.

No que à malha urbana concerne, a área poética evidencia morfologias consideravelmente distintas e singulares em Lisboa, que advêm da circunstância e

complexidade dos planos urbanos a elas associados. Neste sentido, a relevância não reside concretamente num desenho específico, mas na individualidade estrutural que este atribui a cada uma das zonas.

Adicionalmente, percebe-se que é requerida uma certa autonomia em termos de programa; este pretende-se, necessariamente, diverso, porém essa realidade observa-se no contínuo do espaço urbano. A frequência de ocupação diária constitui um fator de implicação na cidade, na medida em que a habitação e espaços noturnos providenciam fluxos durante a parte noturna, e o comércio e serviços durante a fase diurna. Uma área da cidade pode sofrer algum desenquadramento ou perda de significação de parte das suas funções — como a habitação na Baixa; porém, enquanto conseguir permanecer ativa, através de outro programa relevante, a memória e vitalidade dessa zona acabam por resistir e impedir que se torne obsoleta. A distinção prende-se precisamente, aqui, com os espaços culturais e de lazer: a sua presença concentra-se na área poética e, por conseguinte, há uma dependência, a esta subjacente, que impede os restantes espaços da cidade de se autonomizarem por completo.

A identidade da cidade vai sendo construída com o tempo e certos aspetos e fragmentos vão sendo consolidados, como integrantes desta, quando há um distanciamento temporal maior. Neste sentido, quando se coloca a questão de manter ou preservar determinado edifício, por exemplo, a distância temporal em relação a este é um fator determinante: quando é muito recente, o seu valor emocional associado à cidade não está tão instituído. Por este motivo, também, as Avenidas Novas padeceram de uma devastação muito maior do que o Bairro Alto ou a Baixa. No seguimento, entende-se que os Planos de Pormenor, na medida em que tornam certas zonas mais relevantes que outras, contribuem normativamente para a medida de suscetibilidade à degeneração; graças a estes, as intervenções na Baixa e Bairro Alto (CML, 2010a, 2010b) exigem-se bastante mais cirúrgicas que noutros pontos da cidade.

Outro aspeto relevante prende-se com o dinamismo de escalas — a da arquitetura e a da literatura. A arquitetura agarra vários elementos: o pormenor do caixilho, o edifício, as avenidas e a grande escala do espaço urbano. A literatura, por outro lado, admite uma perspetiva do utilizador; logo, daquilo que lhe é acessível ao olhar e tato (e memória). Na teoria, a partir desta ótica não é possível contemplar a escala da cidade por inteiro, pois os limites visuais, impostos pela escala humana na relação com as ruas e edifícios, impedem uma visão total do espaço.

Todavia, dada a topografia muito característica desta área poética, este obstáculo é

transposto. Graças à forma como se acomodam no terreno — e sobretudo devido aos seus miradouros que exponenciam as vistas panorâmicas —, pode observar-se uma grande extensão do território desde o Bairro Alto, a Baixa ou a Graça; estes podem sempre ser vistos a partir uns dos outros e de outros lugares, contrariamente ao que sucede na cidade planáltica¹⁵¹. Aponta-se, portanto, que um olhar sobre a cidade — que se ambiciona o mais completo e inclusivo possível — incorporará sempre perspectivas destas ou sobre estas zonas. Para além disso, como é possível ler em simultâneo o espaço intimista e recatado, deduz-se que as vivências e perspectivas destes espaços urbanos são variadas de forma única na cidade.

A distância física, na continuidade desta ideia, pode também justificar a ausência de Belém e do Parque das Nações: enquanto a área poética está conectada física e visualmente, estas duas zonas estão algo isoladas (do centro) da cidade. Um outro, e último, aspeto que se considera para que estas zonas sejam preteridas prende-se com o facto de darem primazia ao monumento e ao ícone, que, como foi possível observar, não constitui a essência da cidade.

Os argumentos até aqui compilados não são necessariamente decisivos isoladamente, mas acredita-se que é na sua interseção que reside o fundamento para a eleição da *Lisboa* da área poética:

“(…) houve e ainda há sectores que me parecem mais representativos do impacte dum tal conjunto de factores — mais lisboetas, portanto. Aprecio neles, acima de tudo, uma ‘poética desarrumação’ e fraccionamento dos edifícios e dos espaços livres e uma escala humana de relações espaciais e volumétricas peculiar. Essa ‘desarrumação’, tantas vezes sábia, ou com acasos sabiamente aproveitados favorecia-a o relevo da Cidade, recomendava-a o clima e quadrava aos hábitos populares.” (Amaral, 1969, p. 147)

Em termos de lugares concretos, enuncia-se uma referência e permanência derivadas do enquadramento e do uso. Pela sua implantação, o Terreiro do Paço, o Rossio e Praça da Figueira têm *a priori* um propósito muito específico na cidade; a sua arquitetura, depois, tem o papel de enaltecer a função que lhes é atribuída, relacionando-os também com a envolvente. Por este motivo, a Praça da Figueira apenas é relevante na poesia no período

¹⁵¹ Quem esteja na Avenida de Roma, por exemplo, pouco contemplará para além da imediata envolvente desta; em alternativa, uma vista do miradouro de Sophia de Mello Breyner revelará, sem reservas, a cidade de Lisboa.

em que é ocupada por uma estrutura metálica onde se insere um mercado; já no Terreiro do Paço, como a forma da praça e o edificado exponenciam o seu carácter de receção à cidade, é constante e relevante a sua referência.

Para além desta ideia, também se verifica um impacto da própria dimensão urbana. Atente-se a Torre de Belém ou o Mosteiro dos Jerónimos em comparação com a Sé de Lisboa ou o Castelo de São Jorge — os primeiros ausentes e os segundos mencionados pela poesia. Todos estes quatro edifícios são importante património da cidade e do país, porém existe uma considerável diferença entre eles (em adição ao facto de não estarem integrados no centro da cidade): a Sé e o Castelo estão profundamente enraizados na malha urbana e, se desaparecessem, a sua presença e impacto físico ainda se poderia ler em planta e no espaço; a Torre ou o Mosteiro, por oposição, não possuem um diálogo morfológico tão forte com a sua envolvente, uma vez que esta não foi deveras moldada por estes e vice-versa. Torna-se evidente, por conseguinte, que há uma recusa do edifício-objeto *per se*; a ligação à envolvente e a integração urbana são, por este motivo, fulcrais para o relevo na definição do *ser* de Lisboa.

Identicamente, importa salientar a capacidade da arquitetura de se relacionar com a pré-existência natural de Lisboa; esta adapta-se organicamente, não se impondo sobre a paisagem. Concretamente, a evidente harmonização e dignificação da topografia, da luz e do Tejo, verifica-se na forma como as cérceas do edificado, as morfologias da malha, a dimensão das ruas, os projetos para a frente ribeirinha, a quantidade de janelas e a ainda cor do edificado se modelam.

O espaço urbano manifesta-se privilegiado na cidade incorpórea, em relação aos demais constituintes desta: Lisboa é feita “por edifícios — palácios, igrejas, edifícios anónimos — mas, mais marcante do que os edifícios, pelo local onde se desenrola a vida comum: o espaço público” (Byrne, 2015, pp. 46-47). As várias formas urbanas não exteriorizam uma arquitetura de ostentação; as ruas, praças e bairros são banais e as existências de cada partilham uma materialidade e traçados análogos; a variação e singularização dá-se depois em pequenas particularidades — como a largura da rua ou o desenho da calçada —, mas que não invalidam uma leitura contínua. O que se identifica mais relevante é, em todo o caso, a hierarquia entre as diferentes tipologias; naturalmente há uma função estrutural que lhes é atribuída — uma premissa indissociável do conceito de cidade —, mas cada uma tem um forte carácter imagético e é vivida de forma muito particular em relação com a cultura.

“As ruas, as praças e os bairros registam essencialmente as diferentes fases

do crescimento da cidade, as particularidades do seu quotidiano, os acidentes e os sobressaltos da sua história e o modo como a população se relacionou e viveu, ao longo do tempo, com e no espaço que ocupa.” (Rodrigues, 2005, pp. 103-104)

A última referência prende-se com o edificado. Na urbe da área poética, é perceptível que este patenteia diferentes influências e *arquiteturas* — desde o pombalino ao modernismo; pese embora, a poesia não enaltece nenhum estilo em particular. O edificado é assimilado, com maior ou menor veemência, mas o que é destacado na imagem poética são os pequenos detalhes e pormenores da fachada; isto decorre da questão da apropriação, na medida em que, independentemente do estilo, é atribuída uma individualidade a cada edifício através do desenho de cada varanda, das cantarias, etc. O estilo em si não é determinante, pois (só) “em tudo isso — tudo o que d[á] amenidade, carácter, variedade, pitoresco e aconchego a esses sectores urbanos — transparec[e] efectivamente algo de nosso... e um sedimento mediterrânico” (Amaral, 1969, p. 147). Ademais, compreende-se que há um apreço por pormenores construtivos e materiais nobres e usuais, que estão associados a técnicas tradicionais e *formas de fazer cidade*; a capacidade destes se adequarem à contemporaneidade — como acontece com o azulejo — determina, depois, a sua visibilidade e permanência na dimensão incorpórea de Lisboa.

Em contraste com a pré-existência de Alfama — medieval, orgânica e modesta — ou ainda com a Baixa neoclássica, percebe-se também que houve uma clara modernização da cidade com a introdução das Avenidas Novas; as subseqüentes construções em Lisboa, com maior ou menor eloquência arquitetónica, verificaram novas linguagens; todavia, foi precisamente com as avenidas, em finais de século XIX, que se deu o primeiro grande impacto de um estilo internacional mais moderno. Por este motivo, justifica-se o espanto para com o desenho, reto e transparente, dos edifícios *modernos* que a poesia evidencia.

A partir destas reflexões é possível inferir uma certa *mensagem* global, que a cidade transmite. Dada a transversalidade dos princípios arquitetónicos, há uma lógica de conjunto que permite falar dos elementos no plural: falar das janelas, dos telhados, das praças ou miradouros de Lisboa é condensar em cada termo as diversas existências, físicas e metafísicas que cada um representa — no estilo e na forma. Na escala da cidade, esta visão mais unitária ajuda a consolidar uma representação ou ideia de determinado aspeto ou fragmento; pode, assim, representar-se o todo através da parte, ressaltando as individualidades.

A arquitetura que define a identidade da cidade não assenta em “metros de seda”

(Nogueira, 2013a, p. 88); não é de ostentação pois a própria cultura também não o é; a diversidade, dentro da trivialidade, assume-se o ponto mais interessante e expressivo. As ruas, os detalhes exteriores do edificado, os bairros ou o Terreiro do Paço, estes sim, relacionam-se profundamente com a cidade; são desenhados por ela, pela cultura, pelo suporte natural de Lisboa das suas sete colinas — toda a sua essência, todo o seu *ser* é fundamentado nessas conexões incessantes. O produto deste processo torna-os singulares, íntimos, estruturantes e, em simultâneo, identificáveis como parte do todo. Deste modo, tornam-se também relacionáveis, na medida em que o indivíduo encontra em Lisboa várias e *humanas* possibilidades de se enquadrar. Sobretudo na era da globalização, nem todas as cidades se podem gabar duma existência tão própria, balizada num mero passeio em calçada.

Numa perspetiva global, pode aferir-se que tudo se interliga de modo sequencial: a rua é determinante na imagem do impalpável porque está associada a uma vivência, que, por sua vez, é possibilitada pela forma arquitetónica; havendo consciência deste encadeamento, ao enfatizar-se esse desenho, contribui-se para uma valorização recíproca das duas dimensões.

A flexibilidade e a funcionalidade são determinantes para a forma arquitetónica em Lisboa. A subsistência na dimensão incorpórea deve-se a uma inerente adequação das estruturas ou a uma passibilidade de adaptação, que tornam exequíveis a idoneidade da arquitetura cumprir o seu propósito; na sequência, importa ainda a capacidade de interagir com o sentido da cidade. A Baixa atesta as duas hipóteses, dado que, dentro dos possíveis, possibilita a vida contemporânea e se mantém fiel a si mesma; por outro lado, a Praça da Figueira evidencia que parte da sua função se perdeu após a adaptação nos anos 1940, não conseguindo, depois, enquadrar-se na dimensão incorpórea da cidade.

Reconhece-se que existe uma preocupação com a imagem visual de Lisboa, enquanto necessidade de criar uma narrativa ou ideia de cidade; no entanto, esta vontade pode traduzir-se numa imposição da imagem sobre a *verdade* da cidade. A relação entre as dimensões corpórea e incorpórea evidencia uma certa falta de ponderação nalgumas *formas de fazer cidade*, que carecem ainda de indagação; na sequência, aponta-se um número de reflexões e críticas, pertinentes para a discussão de Lisboa, no seu presente e futuro.

A cor, notoriamente plural, suscita alguma objeção: na cidade construída, percebe-se que há uma tentativa de acentuar exageradamente essa variedade; a poesia enuncia precisamente que, por vezes, à força de ser diferente, a cor da cidade acaba por ser

desconcertante e monótona. Deduz-se, portanto, que se está a tentar forçar a ideia de uma cidade colorida, impingindo tons ao património que do verdadeiro carácter de Lisboa não fazem parte. Acredita-se essencial, neste sentido, ponderar a cor para além do valor estético que incute ao edifício; sobretudo, pela contribuição que tem em relação com outros fatores — como a luz.

Exponenciada pela imagem poética lisboeta, a incongruência da reabilitação¹⁵² infere-se ainda mais incompreensível. A imagem poética integra os telhados na composição da cidade, com similar importância à das janelas, da cor ou da totalidade das fachadas (que inclui as demais); pese embora, a dimensão física verifica que, certas vezes, apenas a fachada é salvaguardada; ora, sendo tudo integrante do invólucro exterior, e igualmente significativo para o nível incorpóreo, torna-se evidente que existe uma contradição no discurso — o que se reflete, portanto, na cidade. Poder-se-ia contra-argumentar que apenas esta solução permite certas dinâmicas espaciais e construtivas, todavia, a paisagem comprova a existência de mansardas, com a normalizada telha de barro, em edifícios mais antigos; esse motivo não se compreende, portanto, suficiente para se sobrepor ao desenraizamento dos telhados.

Na Baixa, dado que muitas vezes não se preserva mais do que a fachada, até se poderia efetivamente, quiçá, recorrer a um pontual palimpsesto; neste caso, considerando que o valor pombalino recai essencialmente na forma urbana e na ideia do quarteirão, novos edifícios poderiam, hipoteticamente, dar continuidade à essência da Baixa segundo uma interpretação mais contemporânea.

Entende-se importante problematizar o presente em paralelo com o passado e futuro, no contexto de cidade. As tendências urbanas, decorrentes da evolução da sociedade, interferem com qualquer urbe; para todos os efeitos, considera-se sempre essencial pesar o sentido destas em função da cultura e da pré-existência do espaço urbano.

Segundo este enquadramento, havendo uma distinção muito clara e significativa da rua e da praça, acredita-se que a vontade atual de *pedonalizar* as cidades entra algo em conflito com os valores de Lisboa; se ambas têm propósitos, traçados e vivências distintas, talvez não faça sentido tornar demasiadas ruas em espaços pedonais, pois de certa forma, estar-se-á (quase) a converter ruas em praças e praças em ruas.

¹⁵² Cf. seção *Edificado*, no subcapítulo *A dimensão física da arquitetura da cidade*.

Talvez não haja também grande nexos em facilitar-se que os pisos térreos da Baixa sejam descaracterizados e substituídos por grandes lojas de desenho estandardizado, à semelhança do que acontece noutras cidades europeias. Não se invalida a existência de espaços comerciais, mas sim a sua arquitetura: como Pancho Guedes sugere (Dias, 1999) “não é preciso andar a ‘escarafunchar’ os edifícios antigos (...), a ‘lixar-lhes’ toda a sua linguagem arquitectónica! [; se o que] realmente valori[za] aquela zona da cidade e da Baixa, [são] os exercícios das montras, os vários arquitectos a entrarem em delírio!” (p.183), então continuará a ser importante a fazê-lo.

Estas correntes urbanas, tal como outras, deverão ser pensadas em consonância com a cidade, ponderando sobre o binómio que as suas dimensões definem. Com este horizonte, sugere-se que se deverá, antes de mais, atentar e elogiar pequenas e discretas particularidades que tornam Lisboa tão única — como as malhas urbanas ou os miradouros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar a arquitetura da cidade implica um complexo e atento olhar, dada a infinidade de significados e formas que condensa. Concomitantemente, quer para o existente quer para o porvir, interessará ao exercício de arquitetura entender, com igual importância, o objeto físico e as interpretações que este suscita. Tais premissas evocam a necessidade de estipular e ampliar um entendimento que seja diverso nas perspectivas; nesse sentido, com vista a uma compreensão mais consolidada e minuciosa do tema, há particular pertinência numa interdisciplinaridade e numa indagação individualizada das dimensões que a arquitetura da cidade abarca.

Volvida toda uma deambulação que equaciona experimentalmente estas concepções — versando concretamente a cidade de Lisboa e atentando a poesia desde 1875 —, torna-se possível deduzir certos argumentos e pareceres que permitem responder à questão de investigação: qual a relação entre as dimensões corpórea e incorpórea da cidade? Na sequência dessas ilações, será possível apreciar-se os objetivos específicos visados na *Introdução*, apontando ideias a considerar no contexto geral da cidade.

Sublinha-se que se manifesta uma concordância geral entre o que as duas dimensões afirmam: a imagem do impalpável releva determinados aspetos que se percebe serem, particular e intencionalmente, evidenciados na arquitetura.

Em todo o caso, assomam significativas divergências; maioritariamente, estas situações decorrem de críticas sobre a arquitetura, que os poetas tecem ao percorrerem o espaço urbano. Nestas situações, pode perceber-se depois o motivo através de uma leitura ampla da arquitetura — isto é, através da análise cruzada do que é referido com aquilo que não é. A utilidade das incongruências, e do debate que originam, prende-se com o desenvolvimento de uma complementaridade entre as dimensões; apenas esta consegue tornar legíveis as fragilidades da cidade, bem como as ações que as podem contrariar

ou até mesmo solucionar. O Terreiro do Paço observa justamente uma convergência da (crítica e) sugestão exortada por O'Neill, nos anos 1960, com a realidade que a praça hoje apresenta.

A compreensão da realidade construída e da evolução das cidades advém de uma atribuição de significados que estão intimamente relacionados com uma vivência enquanto indivíduo. O arquiteto terá necessariamente essa perspectiva, contudo existe uma incapacidade de desassociar os dados empíricos do seu conhecimento teórico sobre a arquitetura, o que torna a sua visão moldada *a priori*. Como premissa, considerou-se a escala do utilizador que a poesia contempla e a capacidade crítica do poeta de olhar a cidade e o espaço. Efetivamente, confirmou-se a idoneidade dos pontos de vista dos autores de fornecerem um entendimento preciso e crítico da cidade, permitindo a construção de uma imagem do impalpável. A interdisciplinaridade na dissertação verificou-se, assim, não apenas viável, como profundamente importante numa revisão crítica da arquitetura da cidade.

Confrontar a cidade incorpórea — traduzida numa imagem poética — com a cidade corpórea permitiu aferir que, de modo geral, é possível assumir uma imagem *da* cidade a partir de certos elementos. Para o caso, estes requerem uma repetição ao longo da malha urbana ou sintetizam um princípio espacial e estético inerente à linguagem da cidade; é perceptível que certas qualidades — como a apropriação — podem transfigurar-se para diversos elementos, o que as torna mais relevantes.

Pese embora, não se invalida que haja simultaneamente uma tentativa de sujeitar o espaço urbano e as suas representações a uma imagem *para* a cidade, que se quer patentear. Logo à partida, a cidade é extensa e de contornos muito plurais; por esse motivo, mesmo que a imagem *da* cidade seja consistente e até algo linear, poderá incorrer-se num desvirtuamento da autenticidade da arquitetura em função dessa vontade — em parte, a cor de Lisboa verifica essa possibilidade. Inevitavelmente, esse risco existirá, todavia não será obrigatoriamente fatal.

No seguimento, cabe ao arquiteto posicionar-se de forma bastante atenta e crítica, face ao presente e futuro da cidade, em relação com o passado; para uma tangibilidade desse seu papel, deverão considerar-se algumas preocupações. A cidade deve ser pensada enquanto arquitetura da cidade, pois resulta de um conjunto de partes e a apreensão do espaço total apenas é praticável através de uma leitura paralelamente individual e coletiva.

Adicionalmente, entende-se que a imagem como fim, ou mensagem, não corresponde

necessariamente à génese dos valores atribuídos à cidade; esta figura uma interseção da cultura com a arquitetura e deve ser deliberada em consequência disso. Reconhece-se assim a necessidade de ler a cidade, objetiva e criticamente, no decorrer do tempo; de pesar a ideia ou representação com a realidade construída, e os factos com os motivos.

Importa lembrar que a evolução de modelos, inerente ao conceito de cidade, implica uma ponderação entre o que se apaga, o que se preserva e o que se constrói. Considerando uma supressão pela necessidade de rutura, releva-se que apenas se pode restituir aquilo que é reproduzível; nessa impossibilidade, pode abolir-se irreversivelmente fragmentos físicos que integram a cidade incorpórea. Igualmente, deverá admitir-se a nova construção na consolidação (do sentido) da cidade: por conseguinte, como sucede naquilo que manifesta um maior distanciamento temporal, importará atribuir-se significado a “qualquer património que hoje mesmo se está a transformar e a construir, acrescentando-o como testemunho do nosso próprio tempo, e da nossa própria cultura” (Byrne, 2015, p. 49).

Para a intervenção no existente, veio a constatar-se que: por um lado, a legislação não é muitas vezes suficiente para que haja uma revisão da arquitetura ponderada, adequada e que considere as especificidades de cada lugar; por outro, há instrumentos como os Planos de Pormenor que, pela sua extensiva regulamentação, se relevam necessários para contrariar as ambiguidades, mas também para limitar o desenho. Para todos os efeitos, eleva-se que não se pode desacreditar o exercício da arquitetura; a intervenção do arquiteto jamais poderá deixar de ter habituais questões em conta — como o programa ou a pré-existência —, para se afirmar em linhas “desejosamente invisíveis, encorajadamente prudentes; uma ‘técnica’ de resoluções mecânicas, necessariamente desinteressantes” (Dias, 1992, p. 197). Em todo o caso, e para os demais temas supracitados, o projeto ou intervenção requerem uma ideia antecipada do que define o *sentido* da cidade.

Ultima-se, numa sinopse, que desmistificar o espaço da cidade (e a autenticidade deste) poderá residir justamente nas entrelinhas do limbo entre as dimensões corpórea e incorpórea; estas epitomam e aclaram o que a cidade esconde nas ruas e no edificado, nas memórias, nos postais turísticos ou na sua reabilitação. Atesta-se, por fim, que as duas dimensões constituem e laboram, unicamente, enquanto binómio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Al Berto, pseud. (2017a [1997]). Lisboa (3). In *O medo: trabalho poético 1974-1997* (5.^a Ed., p. 626). Lisboa: Assírio & Alvim

Al Berto, pseud. (2017b [1985]). Noite de Lisboa com auto-retrato e sombra de Ian Curtis. In *O medo: trabalho poético 1974-1997* (5.^a Ed., p. 466). Lisboa: Assírio & Alvim

Al Berto, pseud. (2017c [1998]). *O medo: trabalho poético 1974-1997* (5.^a Ed.). Lisboa: Assírio & Alvim

Alegre, M. (1997a [1983]). Balada de Lisboa. In *30 anos de poesia: obra poética completa* (2.^a Ed., pp. 508-509). Lisboa: Dom Quixote

Alegre, M. (1997b [1981]). Lição do arquiteto Manuel da Maia. In *30 anos de poesia: obra poética completa* (2.^a Ed., p. 375). Lisboa: Dom Quixote

Alegre, M. (1997c [1967]). Lisboa perto e longe. In *30 anos de poesia: obra poética completa* (2.^a Ed., pp. 231-232). Lisboa: Dom Quixote

Alegre, M. (2013 [2003 | 2007]). Sobre as colinas de Lisboa. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010* (pp. 47-49). Lisboa: Fabula Urbis

Alegre, M. (20 março, 2020). *Lisboa ainda* [Publicação de um poema]. Disponível a partir de <https://www.facebook.com/manuelalegre.escritor/photos/a.170625313094816/1513318898825444/>

Almeida, M. C. (2003). “Mens Facit Saltus”: Elementos para uma Arquitectura Mental da Poética. In M. H. G. Silva (Org.), *A poética da cidade [actas do Colóquio “A poética da cidade”, Lisboa, 2002]* (pp. 75-92). Lisboa: Colibri

Alves, S. M. G. (2016). *Arquitectura & literatura: Fernando Távora no país do desassossego* (Tese de mestrado). Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia

da Universidade de Coimbra, Coimbra

Amaral, F. K. (1969). *Lisboa, uma cidade em transformação*. Mem Martins: Europa América

Andrade, E. (2017a [2001]). Aos jacarandás de Lisboa. In *Poesia* (p. 618). Porto: Assírio & Alvim

Andrade, E. (2017b [1974]). Em Lisboa com Cesário Verde. In *Poesia* (p. 274). Porto: Assírio & Alvim

Andrade, E. (2017c [1958]). Lisboa. In *Poesia* (p. 100). Porto: Assírio & Alvim

Andresen, S. M. B. (2015a [1972 | 1977]). ‘Fernando Pessoa’ ou ‘Poeta em Lisboa. In *Obra poética* (p. 611). Lisboa: Assírio e Alvim

Andresen, S. M. B. (2015b [1977 | 1983]). Lisboa. In *Obra poética* (p. 719). Lisboa: Assírio e Alvim

Andresen, S. M. B. (2015c [1958]). Noturno da Graça. In *Obra poética* (pp. 398-399). Lisboa: Assírio e Alvim

Andresen, S. M. B. (2015d [1994]). Tejo. In *Obra poética* (p. 853). Lisboa: Assírio e Alvim

Andresen, S. M. B. (2013 [1944]). *Poesia*. Porto: Assírio & Alvim

Andresen, M. (2013a [2004 | 2006]). Lisboa, 4 de julho de 2004. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010* (p. 55). Lisboa: Fabula Urbis

Andresen, M. (2013b [2006]). Lisboa, Inverno de 2006. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010* (p. 56). Lisboa: Fabula Urbis

Arnheim, R. (1979). *Visual thinking*. Berkeley [etc.]: University of California Press

Arnheim, R. (1988). *A dinâmica da forma arquitectónica*. Lisboa: Editorial Presença

Azeredo, S. & Graça, Ó. (2017, fevereiro). Literatura & Arquitetura. *RUA-L [Revista da Universidade de Aveiro – Letras]*, 6 (II), 157-167 | Disponível a partir de <https://proa.ua.pt/index.php/rual/issue/view/71>, cuja última consulta data de 20-09-2020

Bachelard, G. (1994). *The poetics of space*. Boston: Beacon Press

Bandeira, P. (2007). *Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas* (Tese de doutoramento). Departamento Autónomo de

Arquitectura da Universidade do Minho, Guimarães

Bañón, J. J. P. (2004). *Pensamento arquitectónico na obra de José Saramago: acerca da arquitectura da casa*. Lisboa: Caminho

Baptista, L. V. (2003). Territórios, imagens e poderes. In G. Í. Cordeiro, L. V. Baptista & A. F. Costa (orgs.), *Etnografias urbanas* (pp. 35-42).. Oeiras: Celta Editora

Barata, J. M. (1989). *Pensar Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte

Barreto, J. (1989). Lisboa-Berlim via Paris: Transfigurações da Cidade na Poesia dos Modernismos. In S. A. C. A. E. A. (Orgs.), *O imaginário da cidade: comunicações apresentadas no Colóquio sobre O Imaginário da Cidade* (pp. 9-31). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Bastos, M. A. (2015). A Luz de Lisboa, Entrevista com os comissários da exposição. In J. S. Monteiro & M. A. Bastos (Coords.), *A luz de Lisboa* (pp. 17-31). Lisboa: Câmara Municipal

Boyer, M. C. (1998). *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge, Mass: MIT Press

Braga, J. & Guterres, A. (2017, março). Lisboa Histórica, Cidade Global. *Jornal dos Arquitectos*, 255, 16-19 | Disponível a partir de <http://www.jornalarquitectos.pt/pt/jornal/centros-nevralgicos/lisboa-historica-cidade-global>, cuja última consulta data de 20-09-2020

Brandão, F. P. (2013 [1996 | 2002]). Lisboa sob névoa. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010* (p. 34). Lisboa: Fabula Urbis

Brandão, P. (2011). *O sentido da cidade: ensaios sobre o mito da imagem como arquitectura*. Lisboa: Livros Horizonte

Bridge, G. & Watson, S. (2003). City Imaginaries. In G. Bridge & S. Watson (Orgs.), *A Companion to the City* (pp. 7-17). Malden: Blackwell Publishing

Byrne, G. (2015). A circunvalação dissolvida. In P. C. Costa & E. C. Pinto (Eds.), *Sete círculos* (pp. 45-66). Porto: Circo de Ideias

Cabral, R. P. (2013a [2005]). Cidade dos desaparecidos. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010* (p. 68). Lisboa: Fabula Urbis

Calado, M. & Ferreira, V. M. (1991a). *Lisboa: freguesia da Graça*. Lisboa: Contexto

Calado, M. & Ferreira, V. M. (1991b). *Lisboa: freguesia da S. Sebastião da Pedreira*. Lisboa: Contexto

- Calado, M. & Ferreira, V. M. (1991c). *Lisboa: freguesia dos Mártires*. Lisboa: Contexto
- Calado, M. & Ferreira, V. M. (1992a). *Lisboa: freguesia da Encarnação (Bairro Alto)*. Lisboa: Contexto
- Calado, M. & Ferreira, V. M. (1992b). *Lisboa: freguesia de Santa Catarina (Bairro Alto)*. Lisboa: Contexto
- Calado, M. & Ferreira, V. M. (1992c). *Lisboa: freguesia de São Miguel (Alfama)*. Lisboa: Contexto
- Calado, M. & Ferreira, V. M. (1993). *Lisboa: freguesia de Belém*. Lisboa: Contexto
- Calvino, I. (2016). *As cidades invisíveis*. Alfragide: Dom Quixote
- Câmara Municipal de Lisboa [CML] (2010a). *Plano de Pormenor Bairro Alto e Bica* Disponível a partir de <http://www.cm-lisboa.pt/viver/urbanismo/planeamento-urbano/planos-de-pormenor/procedimentos-de-elaboracao-de-planos-de-pormenor-de-reabilitacao-urbana/elaboracao-do-plano-de-pormenor-de-reabilitacao-urbana-do-bairro-alto-e-bica>, cuja última consulta data de 20-09-2020
- Câmara Municipal de Lisboa [CML] (2010b). *Plano de Pormenor de Salvaguarda da Baixa Pombalina* | Disponível a partir de <http://www.cm-lisboa.pt/viver/urbanismo/planeamento-urbano/planos-de-pormenor/planos-de-pormenor-de-salvaguarda-em-vigor/plano-de-pormenor-de-salvaguarda-da-baixa-pombalina>, cuja última consulta data de 20-09-2020
- Carita, H. (2001). Lisboa manuelina, de cabeça de reino a capital de império. In C. I. U. L. (Org.), *Lisboa. Conhecer, pensar, fazer cidade* (pp. 16-27). Lisboa: Câmara Municipal
- Carvalho, A. S. (2013 [2004 | 2005]). A noite e o rio. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010* (pp. 27-28). Lisboa: Fabula Urbis
- Centro de Informação Urbana de Lisboa [CIUL] (Org.) (2001). *Lisboa. Conhecer, pensar, fazer cidade*. Lisboa: Câmara Municipal
- Cervantes, M. (1969). *Dom Quixote*. Venda Nova-Amadora: Editorial Ibis
- Cisneiros, A. P. (2016). *Habitar a Baixa Pombalina na contemporaneidade* (Tese de mestrado). Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra
- Cortez, A. C. (2013a [2007]). Bairro Alto. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010* (p. 19). Lisboa: Fabula Urbis

Cortez, A. C. (2013b [2010]). Regresso a Lisboa. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010* (pp. 21-22). Lisboa: Fabula Urbis

Cortez, A. C. (2013c [2002, 2009 | 2010]). Um Barco no Rio. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010* (p. 20). Lisboa: Fabula Urbis

Costa, M. S. D. (1995). *Sobre a teoria da interpretação de Paul Ricoeur*. Porto: Contraponto

Cruz, G. (2013 [2006]). Na Rua do Ouro. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010* (pp. 39-40). Lisboa: Fabula Urbis

Cullen, G. (2018). *Paisagem urbana*. Lisboa: Edições 70

Decreto-Lei n.º 38/382 (1951). Regulamento Geral das Edificações Urbanas. Diário do Governo, 1ª Série, 166, 715-729 | Disponível a partir de http://www.oasrn.org/pdf_upload/rgeu.pdf, cuja última consulta data de 20-09-2020

Decreto-Lei n.º 53/2014 (2014). Regime Excepcional para a Reabilitação Urbana. Diário da República, 1ª Série, 69, 2337-2340 | Disponível a partir de <https://dre.pt/application/dir/pdf1sdip/2014/04/06900/0233702340.pdf>, cuja última consulta data de 20-09-2020

Dias, M. G. (1992). *Vida Moderna*. Mirandela: João Azevedo

Dias, M. G. (1999). *Ao volante pela cidade: dez entrevistas de arquitetura*. Lisboa: Relógio d'Água Editores

Dias, M. T. (1990). *Lisboa desaparecida*. Lisboa: Quimera

Díaz, M. L. (2019). *Poética Urbana: a cidade da palavra literária*. Porto: FIAJMS

Donald, J. (2003). The Immaterial City: Representation, Imagination, and Media Technologies. In G. Bridge & S. Watson (Orgs.), *A Companion to the City* (pp. 46-54). Malden: Blackwell Publishing

Eiró, A. M., Camara, C., Gomes, M. J. R. & Brito, M. C. (2015). Os mistérios da Luz. In J. S. Monteiro & M. A. Bastos (Coords.), *A luz de Lisboa* (pp. 33-38). Lisboa: Câmara Municipal

Fabrizi, M. & Lucarelli, F. (Curadores) (2019). *Espaço interior* [Folheto informativo da exposição]. Lisboa: Trienal de Arquitectura de Lisboa

Fadigas, L. (2001). Um conceito de planeamento para Lisboa. In C. I. U. L. (Org.), *Lisboa. Conhecer, pensar, fazer cidade* (pp. 86-91). Lisboa: Câmara Municipal

Fernandes, J. M. (1989). *Lisboa: arquitectura & património*. Lisboa: Livros Horizonte

- Fernandes, J. M. (1997). *Lisboa em obra(s)*. Lisboa: Livros Horizonte
- Fernandes, J. M. & Dias, M. G. (1989). Imaginários à Solta em Lisboa. In S. A. C. A. E. A. (Orgs.), *O imaginário da cidade: comunicações apresentadas no Colóquio sobre O Imaginário da Cidade* (pp. 351–359). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Ferra, A. (2013a [2002]). Café e poema, por favor. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001–2010* (pp. 25–26). Lisboa: Fabula Urbis
- Ferra, A. (2013b [2002]). Nos restos da cidade. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001–2010* (pp. 23–24). Lisboa: Fabula Urbis
- Ferra, M. (2013c [2010]). Café e poema, por favor. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001–2010* (p. 51). Lisboa: Fabula Urbis
- Ferreira, S. P. (2003) *Lisboa projectada: planeamento e legislação que fizeram cidade* (Tese de mestrado). Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra
- Fortuna, C. & Peixoto, P. (2002). A recriação e reprodução de representações no processo de transformação das paisagens urbanas de algumas cidades portuguesas. In C. Fortuna & A. S. Silva (Orgs.), *Projecto e circunstância: Culturas urbanas em Portugal* (pp. 6–7). Porto: Edições Afrontamento
- Gato, M. V. De (2013 [2010]). Rua do Cardal à Graça. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001–2010* (p. 53). Lisboa: Fabula Urbis
- Gedeão, A. (1987a [1958]). Adeus, Lisboa. In *Poesias completas: 1956–1967* (10.^a Ed., p. 45). Lisboa: Sá da Costa
- Gedeão, A. (1987b [1958]). Capricórnio. In *Poesias completas: 1956–1967* (10.^a Ed., p. 48). Lisboa: Sá da Costa
- Gedeão, A. (2000 [1983]). Poema da memória. In *Poemas póstumos* (5.^a Ed., pp. 81–84). Lisboa: João Sá da Costa
- Gomes, C. (2008). Imagens e narrativas da Coimbra turística: entre a cidade real e a cidade (re)imaginada. In *Revista crítica de ciências sociais n.º 83*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 55–78
- Gonçalves, A. (2018). *Património urban(ístic)o e desenvolvimento: uma década de estudos sobre a dimensão urbana do património*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra
- Gonçalves, R. M. (1989). Lisboa–Berlim via Paris: Transfigurações da Cidade na Poesia dos Modernismos. In S. A. C. A. E. A. (Orgs.), *O imaginário da cidade: comunicações*

apresentadas no Colóquio sobre O Imaginário da Cidade (pp. 421-430). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Gomes, T. (2013 [2009]). Poema do Caos e da Trindade. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010* (pp. 69-70). Lisboa: Fabula Urbis

Havik, K. (2012). *Urban Literacy: A Scriptive Approach to the Experience, Use, and Imagination of Place*. Delft: TU Delft

Heidegger, M. (1995). *Ser e tempo*. Petrópolis: Editora Vozes

Holl, S. (1994a). Phenomenal Zones. In Holl, S., Pallasmaa, J. & Pérez-Gómez, A. (Eds.). *Questions of perception: phenomenology of architecture* (pp. 43-120). Tokyo: A+U Publishing

Holl, S. (1994b). Questions of Perception — Phenomenology of Architecture. In Holl, S., Pallasmaa, J. & Pérez-Gómez, A. (Eds.). *Questions of perception: phenomenology of architecture* (pp. 29-42). Tokyo: A+U Publishing

Holton, K. D. (2003). Lisboa 94, Capital Europeia da Cultura. In S. E. Castelo-Branco & J. F. Branco (Orgs.), *Vozes do povo: a folclorização em Portugal* (pp. 170-187). Oeiras: Celta Editora

Kant, I. (2013). *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Kayser, W. (1985). *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. Coimbra: Arménio Amado Editor

Leal, A. G. (1998a [1875]). Aquele Sábio. In J. C. S. Pereira (Ed.), *Claridades do sul* (pp. 103-104). Lisboa: Assírio & Alvim

Leal, A. G. (1998b [1875]). Lisboa. In J. C. S. Pereira (Ed.), *Claridades do sul* (pp. 116-117). Lisboa: Assírio & Alvim

Leal, J. C. (2004, setembro). Legitimação artística e patrimonial da Baixa Pombalina. *Revista Monumentos*, 21, 6-17

Lefebvre, H. (1995). *The production of space*. Oxford [etc.]: Blackwell

Lopes, A. (2004). Lisboa. In *Poemas novos* (p. 55). Lisboa: & etc

Lourenço, F. (2013 [2010]). Rua do século, 79. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010* (p. 35). Lisboa: Fabula Urbis

Lynch, K. (2017). *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70

- Martine, J. (2012). *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70
- Martins, J. P. (2004, setembro). Arquitectura contemporânea na Baixa de Pombal. *Revista Monumentos*, 21, 142-151
- Melâneo, P. & Moreira, I. (2017, março). Editorial. *Jornal dos Arquitectos*, 255, 9-11 Disponível a partir de <http://www.jornalarquitectos.pt/pt/jornal/centros-nevralgicos/-a-grande-e-a-francesa>, cuja última consulta data de 20-09-2020
- Mexia, P. (2013a [2003]). Lisboa, Cerca Moura. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010* (p. 64). Lisboa: Fabula Urbis
- Mexia, P. (2013b [2003]). Lisboa, S. Pedro de Alcântara. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010* (p. 65). Lisboa: Fabula Urbis
- Moura, C. M. (2017, março). À grande e à francesa. *Jornal dos Arquitectos*, 255, 38-33 Disponível a partir de <http://www.jornalarquitectos.pt/pt/jornal/centros-nevralgicos/-a-grande-e-a-francesa>, cuja última consulta data de 20-09-2020
- Moura, V. G (2013 [2005]). Canção do terreiro do paço. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010* (pp. 75-77). Lisboa: Fabula Urbis
- Nogueira, V. (2013a [2009]). Contornos. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010* (p. 88). Lisboa: Fabula Urbis
- Nogueira, V. (2013b [2009]). Grilhetas. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010* (p. 85). Lisboa: Fabula Urbis
- O'Neill, A. (1984a [1969]). Daqui, desta Lisboa. In *Poesias completas, 1951-1983* (2.^a Ed., p. 274). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- O'Neill, A. (1984b [1969]). Os lagartos ao sol. In *Poesias completas, 1951-1983* (2.^a Ed., p. 287). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- O'Neill, A. (1984c [1982]). *Poesias completas, 1951-1983* (2.^a Ed.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- O'Neill, A. (1984d [1972]). Rua do Ouro. In *Poesias completas, 1951-1983* (2.^a Ed., pp. 330-331). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- O'Neill, A. (1984e [1965]). Três carneiros no Tejo. In *Poesias completas, 1951-1983* (2.^a Ed., pp. 230-231). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- O'Neill, A. (1984f [1960]). Uma Lisboa remanchada. In *Poesias completas, 1951-1983* (2.^a Ed., pp. 155-156). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

O'Neill, A. (1984g [1960]). Velhos de Lisboa. In *Poesias completas, 1951-1983* (2.^a Ed., pp. 172-173). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Oliveira, A. (1939). Lisboa. In *Poemas de Itália e outros poemas* (p. 42). Lisboa: Tip. da Empresa Nacional de Publicidade

Orwell, George (2008). *A quinta dos animais*. Lisboa : Antígona

Pais, A. N. P., Mimoso, J. M. & Campelo, J. (2012, outubro). *As primeiras fachadas azuladas de Lisboa*. Trabalho apresentado na Conferência Azulejar 2012, Aveiro | Disponível a partir de <http://azulejos.lnec.pt/AzuRe/links/01%20Primeiras%20fachadas%20azulejadas.pdf>, cuja última consulta data de 20-09-2020

Pallasmaa, J. (1994). An Architecture of the Seven Senses. In Holl, S., Pallasmaa, J. & Pérez-Gómez, A. (Eds.). *Questions of perception: phenomenology of architecture* (pp. 27-38). Tokyo: A+U Publishing

Pallasmaa, J. (2004). *La imagen corpórea*. Barcelona: Gustavo Gili

Pallasmaa, J. (2005). *Encounters: architectural essays*. Helsinki: Rakennustieto

Peirce, C. S. (2005). *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva

Pereira, H. M. (2013 [2010]). [O pássaro que passa na ponte]. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010* (p. 42). Lisboa: Fabula Urbis

Pérez-Gomez, A. (1994) The Space of Architecture: Meaning as Presence and Representation. In Holl, S., Pallasmaa, J. & Pérez-Gómez, A. (Eds.). *Questions of perception: phenomenology of architecture* (pp. 7-26). Tokyo: A+U Publishing

Pessoa, F. (2015 [circa 1929-1934]). Espaçado, o pestanejar. In R. Zenith (Ed.), *Livro do Desassossego* (pp. 64-65). Lisboa: Assírio & Alvim

Pessoa, F. (2014a [1913]). Três Sonetos — II [A Praça da Figueira de manhã]. In J. Pizarro & A. Cardiello (Eds.), *Obra completa [de] Álvaro de Campos* (pp. 34-35). Lisboa: Tinta-da-China | Disponível a partir de <http://arquivopessoa.net/textos/4379>, cuja última consulta data de 20-09-2020

Pessoa, F. (2014b [1944]). Acordar da cidade de Lisboa, mais tarde do que as outras. I In J. Pizarro & A. Cardiello (Eds.), *Obra completa [de] Álvaro de Campos* (pp. 368-369). Lisboa: Tinta-da-China Disponível a partir de <http://arquivopessoa.net/textos/1012>, cuja última consulta data de 20-09-2020

Pessoa, F. (2014c [1934]). Lisboa com suas casas. In J. Pizarro & A. Cardiello (Eds.), *Obra completa [de] Álvaro de Campos* (p. 295). Lisboa: Tinta-da-China

Pessoa, F. (2014d [1928]). Tabacaria. In J. Pizarro & A. Cardiello (Eds.), *Obra completa [de] Álvaro de Campos* (pp. 199–205). Lisboa: Tinta-da-China

Piedade, A. N. (2003). A cidade de Eça, Cesário e alguns do “Orpheu”: da topografia d/escrita à transfiguração poética. In C. E. H. I. (Org.), *O imaginário da cidade* [Revista Discursos — Língua Cultura e Sociedade, III Série, n.º 5, M. J. F. Tavares (Coord.)] (pp. 195–213). Lisboa: Universidade Aberta

Pinto, E. C. (2015). Paisagens Circulares. In P. C. Costa & E. C. Pinto (Eds.), *Sete círculos* (pp. 17–23). Porto: Circo de Ideias

Providência, P. (2012). *A cor do centro histórico de Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra

Queiroz, A. I., Varela, L. M. & Costa, M. L. (Orgs.) (2013). *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001–2010*. Lisboa: Fabula Urbis

Reckert, S. (1989). O signo da cidade. In S. A. C. A. E. A. (Orgs.), *O imaginário da cidade: comunicações apresentadas no Colóquio sobre O Imaginário da Cidade* (pp. 9–31). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Ricoeur, P. (1987). *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70

Rodrigues, P. S. (2005). *Lisboa: a construção da memória da cidade. Do monumento ao lugar*. Évora: Casa do Sul Edições, Centro de História da Arte da Universidade

Rossa, W. (2004, setembro). Do Plano de 1755–1758 para a Baixa-Chiado. *Revista Monumentos*, 21, pp. 22–43

Rossi, A. (2001). *A arquitectura da cidade*. Lisboa: Edições Cosmos

Ruskin, J. (1987). *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Stylos

Salgado, M. (2008). Do plano de reconstrução de 1758 à revitalização do século XXI. In A. Tostões & W. Rossa (Coords.), *Lisboa 1758: o plano da Baixa hoje: catálogo da exposição* (pp. 232–247). Lisboa: Câmara Municipal

Santos, J. C. A dos, Pessoa, J. & Tordo, F. (1976). *Lisboa menina e moça* [letra de música]. Lisboa: Universal Music Portugal

Santos, S. C. (2013). *Da floresta encantada: o improvável da linguagem, pelas margens da arquitectura e literatura, a procura do entre* (Tese de mestrado). Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto

Sequeira, R. M. (1987). *A imagem da cidade na poesia moderna* [Texto policopiado]:

Cesário Verde e Fernando Pessoa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa

Serrão, J. (2003 [1974]). *Obra completa de Cesário Verde* (8ª Ed.). Lisboa: Livros Horizonte

Silva, R. H. (2001). Planear a cidade burguesa, 1770-1900. In C. I. U. L. (Org.), *Lisboa. Conhecer, pensar, fazer cidade* (pp. 50-63). Lisboa: Câmara Municipal

Silva, R. H. (2008). Lisboa reconstruída e ampliada (1758-1903). In A. Tostões & W. Rossa (Coords.) (2008), *Lisboa 1758: o plano da Baixa hoje: catálogo da exposição* (pp. 126-167). Lisboa: Câmara Municipal

Silveira, J. N. (2003). A Transfiguração do Lugar: O imaginário da Cidade de Lisboa em Alguma Ficção Portuguesa Contemporânea. In M. H. G. Silva (Org.), *A poética da cidade* [actas do Colóquio "A poética da cidade", Lisboa, 2002] (pp. 93-118). Lisboa: Colibri

Spurr, D. (2012). *Architecture and Modern Literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press

Tavares, P. (2013 [2007]). Cidade Magnética. In A. I. Queiróz, L. M. Varela & M. L. Costa (Orgs.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010* (pp. 61-62). Lisboa: Fabula Urbis

Torres, J. S. R. V. (2013). *Pensamento arquitectónico na obra de Valter Hugo Mãe* (Tese de mestrado). Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto

Tostões, A. (2001). O bairro de Alvalade no quadro do desenvolvimento urbano de Lisboa. In C. I. U. L. (Org.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010* (pp. 64-71). Lisboa: Câmara Municipal

Tolstói, Lev (2002). *Guerra e Paz*. Mem Martins : Europa América

Verde, C. (2003a [1878]). Cristalizações. In (Ed.), *Obra completa de Cesário Verde* (8.ª Ed., pp 122-125). Lisboa: Livros Horizonte

Verde, C. (2003b [1879]). Noitada. In (Ed.), *Obra completa de Cesário Verde* (8.ª Ed., pp 126-129). Lisboa: Livros Horizonte

Verde, C. (2003c [1877]). Num bairro moderno. In (Ed.), *Obra completa de Cesário Verde* (8.ª Ed., pp 116-117). Lisboa: Livros Horizonte

Verde, C. (2003d [1880]). Sentimento de um ocidental. In J. Serrão (Ed.), *Obra completa de Cesário Verde* (8.ª Ed., pp 141-148). Lisboa: Livros Horizonte

Zevi, B. (1998). *Saber ver a arquitectura*. São Paulo: Martins Fontes

CRÉDITOS DAS FIGURAS

Figura 1. Esquema elucidativo do pensamento da dissertação \ autoria própria	4
Figura 2. Espaço percecionado e o ser. Desenho de Francis Bacon \ Bacon, 1995, p. 14	16
Figura 3. A imagem entre analogia e a representação. Desenho de Aldo Rossi para o cemitério de San Cataldo (1983) \ https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1970-1979/cimitero-di-san-cataldo-modena-1971-1978-2/	20
Figura 4. Momento corpóreo transcrito numa imagem visual. Les Amants, René Magritte (1928) \ https://www.moma.org/collection/works/79933?sov_referrer=artist&artist_id=3692&page=1	22
Figura 5. O imaginário da Casa Malaparte (Adalberto Libera, 1938) evocado no cinema com O Desprezo de Jean-Luc Godard (1963) \ https://www.capri.com/en/e/villa-malaparte-legend-and-cinema	26
Figura 6. A coexistência de escalas, tempos e indivíduos. Londres (março, 2017) \ autoria própria	30
Figura 7. A arquitetura do Seagram Building, de Mies van der Rohe (1954-1958), incute-lhe uma forte imaginabilidade \ Aureli, 2011, p. 38	34
Figura 8. Colagem como crítica e sugestão de uma nova forma de perspetivar e imaginar a arquitetura. SuperStudio (anos 1960) \ http://www.nitsche.com.br/superstudio-reviseted	36
Figura 9. A Torre Eiffel, de Gustave Eiffel (1889), constitui um dos principais monumentos — e ícones — de Paris, pelo que através dela se cria também uma imagem para a cidade. Paris (novembro, 2018) \ autoria própria	38
Figura 10. As visões seriais da cidade a partir de um enquadramento de rua. Porto (junho, 2016) \ autoria própria	40

Figura 11. Torre de Babel, Pieter Bruegel (1563) \ https://www.khm.at/objektdb/detail/323/?offset=30&lv=list	46
Figura 12. Edifício Bounjour Tristesse, do arquiteto Álvaro Siza Vieira (1976-82). Berlim (março, 2016) \ autoria própria	56
Figura 13. Fernando Pessoa na Baixa-Chiado \ https://www.casafernandopessoa.pt/pt/fernando-pessoa	72
Figura 14. Lisboa de todas as cores. Aguarela de Mário Linhares \ Silva, 2013, p. 65	76
Figura 15. Capas de algumas das obras consultadas \ (no sentido dos ponteiros do relógio) Alegre, 1997 ; https://www.assirio.pt/produtos/ficha/o-medo/11237523 ; https://tintadachina.pt/wp-content/uploads/alvarocampos.jpg ; http://www.fabula-urbis.pt/lx-sobre-o-mar.html	78
Figura 16. Capas de algumas das obras consultadas \ (no sentido dos ponteiros do relógio) https://www.assirio.pt/produtos/ficha/poesia/19043210 ; https://novasilva.blogs.sapo.pt/144970.html ; https://www.livroshorizonte.pt/produto/obra-completa-de-cesario-verde/ ; https://www.leya.com/pt/gca/novidades-editoriais/sophia-de-mello-breyner-andresen-obra-poetica-caminho/	80
Figura 17. Tabela com os vários autores (ordenados por data de nascimento) e os poemas considerados, com indicação da data original ou, não havendo essa informação, da primeira publicação \ autoria própria	80
Figura 18 (página anterior, cima). A noite e o rio, Armando Silva Carvalho (2004) 84 \ Carvalho, 2013, pp. 27-28	84
Figura 19 (página anterior, baixo). Poema do Caos e da Trindade, Tiago Gomes (2009) \ Gomes, 2013, pp. 69-70	84
Figura 20 (esquerda). Os domingos de Lisboa, Alexandre O'Neill (1958) \ O'Neill, 1984, p. 89	84
Figura 21 (direita). Canção do Terreiro do Paço, Vasco Graça Moura (2005) \ Moura, 2013, pp. 75-77	84
Figura 22. Lisboa, Inverno de 2006 e o rio, Maria Andresen (2006) \ Andresen, 2013b, p. 56	86
Figura 23. Lisboa menina e moça, letra de José Ary dos Santos, Joaquim Pessoa e Fernando Tordo (1976) \ Santos, Pessoa & Tordo, 1976	88
Figura 24 (cima). Na rua do Ouro, Gastão Cruz (2006) \ Cruz, 2013, pp. 39-40	90

Figura 25 (baixo). Tejo, Sophia de Mello Breyner (1994) \ Andresen, 2015d, p. 853	90
Figura 26. Lisboa perto e longe, Manuel Alegre (1967) \ Alegre, 1997c, pp. 231-232	92
Figura 27 (esquerda). 'Fernando Pessoa' ou 'Poeta em Lisboa', Sophia Mello Breyner (1972) \ Andresen, 2015a, p. 611	94
Figura 28 (direita). Balada de Lisboa, Manuel Alegre (1983) \ Alegre, 1997a, pp. 508-509	94
Figura 29. Outra vez o Tejo, Eugénio de Andrade (2001) \ Andrade, 2017c, p. 618	96
Figura 30. Lisboa com suas casas, Álvaro de Campos (1944) \ Pessoa, 2014c, p. 295	98
Figura 31 (cima). Aquele sábio, Gomes Leal (1875) \ Leal, 1998a, pp. 103-104	100
Figura 32 (centro). [o pássaro que passa na ponte], Helder Moura Pereira (2010) \ Pereira, 2013, p. 42	100
Figura 33 (baixo). Noitada, Cesário Verde (1879) \ Verde, 2003b, pp. 126-129	100
Figura 34. Capricórnio, António Gedeão (1958) \ Gedeão, 1987b, p. 48	102
Figura 35 (esquerda). Arroios, Margarida Ferra (2010) \ Ferra, 2013c, p. 51	104
Figura 36 (direita). O sentimento de um ocidental, Cesário Verde (1880) \ Verde, 2003d, pp. 141-148	104
Figura 37. Lisboa, 4 de Julho de 2004 (Domingo), Maria Andresen (2004) \ Andresen, 2013a, p. 55	106
Figura 38 (página anterior). Lição do arquitecto Manuel da Maia, Manuel Alegre (1981) \ Alegre, 1997b, p. 375	108
Figura 39 (esquerda). Contornos, Vítor Nogueira (2009) \ Nogueira, 2013a, p. 88	108
Figura 40 (direita). Lisboa (3), Al Berto (1997) \ Al Berto, 2017a, p. 626	108
Figura 41 (esquerda). Lisboa sob névoa, Fiama Hasse Pais Brandão (1996) \ Brandão, 2013, p. 34	110
Figura 42 (direita). Lisboa ainda (20 de março), Manuel Alegre (2020) \ Alegre, 2020	110
Figura 43. Mapa de Lisboa com identificação dos lugares distinguidos na imagem poética \ autoria própria	112

Figura 44. Colagem dos vários "elementos urbanos" e "do edificado" de Lisboa, evocados pela poesia \ autoria própria	114
Figura 45. Colagem dos vários "lugares" de Lisboa, evocados pela poesia \ Google, autoria própria	116
Figura 46. The Mirror Suitcase Man (Lisbon series). Fotografia de Rui Calçada Bastos (2005) \ https://www.ruicalcadabastos.com/index.php/photographs/the-mirror-suitcase-man-2004/	118
Figura 47. Mapa de localização das áreas/bairros mais significativos de Lisboa, a analisar \ autoria própria	126
Figura 48 (página anterior, cima). Planta da freguesia de S. Miguel em Alfama \ Calado & Ferreira, 1992c, pp. 58-59	128
Figura 49 (página anterior, baixo). Rua de Alfama \ Calado & Ferreira, 1992c, p. 6	128
Figura 50 (esquerda, cima). Planta da freguesia da Encarnação no Bairro Alto \ Calado & Ferreira, 1992a, pp. 54-55	128
Figura 51 (esquerda, baixo). Rua no Bairro Alto \ autoria própria	128
Figura 52 (direita, cima). Luvaria Ulisses, uma das lojas centenárias do Chiado \ autoria própria	128
Figura 53 (direita, centro). Largo do Chiado \ autoria própria	128
Figura 54 (direita, baixo). A intervenção nos terraços do Chiado de Álvaro Siza e Carlos Castanheira \ https://www.carloscastanheira.pt/wp-content/uploads/2018/10/A298_PHOTO_086.jpg	128
Figura 55 (cima). Planta da freguesia de Mártires na Baixa \ Calado & Ferreira, 1991c, pp. 36-37	130
Figura 56 (baixo). Vista da Baixa a partir do arco da Rua Augusta \ https://media-manager.noticiasaoiminuto.com/1920/1582827050/naom_57b0066fcb989.jpg	130
Figura 57 (esquerda, cima). Planta da freguesia da Graça \ Calado & Ferreira, 1991a, pp. 36-37	132
Figura 58 (direita, cima). Planta da freguesia de S. Sebastião da Pedreira nas Avenidas Novas \ Calado & Ferreira, 1991b, pp. 38-39	132
Figura 59 (centro). Vista da Graça \ autoria própria	132

Figura 60 (baixo). Vista das Avenidas Novas \ autoria própria	132
Figura 61 (cima). Vista de rua de Alvalade \ autoria própria	134
Figura 62 (baixo). Vista de Belém a partir do rio \ https://media.iatiseguros.com/wp-content/uploads/sites/6/2020/01/28164823/panoramica-belem.jpg	134
Figura 63 (página anterior, cima). Vista do Parque das Nações a partir do rio \ https://jornaleconomico.sapo.pt/wp-content/uploads/2016/10/Zona-Parque-das-Nações_Cidade-Lisboa.jpg	136
Figura 64 (página anterior, esquerda). Os monumentos de Belém \ Google, autoria própria	136
Figura 65 (página anterior, direita). Os monumentos do Parque das Nações \ Google, autoria própria	136
Figura 66 (esquerda, cima). Vista aérea do Praça do Comércio \ Google maps	136
Figura 67 (esquerda, baixo). Alçado da Praça do Comércio a partir do rio Tejo \ CML, 2010b	136
Figura 68 (direita, cima). Praça do Comércio vista a partir do rio \ autoria própria	136
Figura 69 (direita, baixo). A Praça do Comércio quando ocupada por estacionamento nos anos 1960 \ Leal, 2004, p. 7	136
Figura 70 (cima). A praça da Figueira hoje \ autoria própria	138
Figura 71 (baixo). O mercado que existiu na praça da Figueira entre 1883 e 1949 \ Dias, 1990, p. 43	138
Figura 72 (cima). O Rossio no século XIX \ Dias, 1990, p. 153	140
Figura 73 (centro). O tabuleiro do Rossio hoje. Vista aérea da praça \ Google maps	140
Figura 74 (baixo). O eixo central arborizado da Avenida da Liberdade \ https://lisboasecreta.co/wp-content/uploads/2019/05/33333333.jpg	140
Figura 75 (cima). A ponte 25 de Abril vista de Almada \ https://lisboasecreta.co/wp-content/uploads/2018/06/Screen-Shot-2018-06-11-at-14.15.49-1.png	142
Figura 76 (centro). O miradouro e jardim de S. Pedro de Alcântara \ autoria própria	142
Figura 77 (baixo, esquerda). Implantação da Sé de Lisboa na malha medieval	142

de Alfama \ autoria própria	
Figura 78 (baixo, direita). A Sé de Lisboa e o seu enquadramento \ autoria própria	142
Figura 79 (cima). Os monumentos a despontar por entre o casario e a mimetização das cotas pelas cérceas \ autoria própria	144
Figura 80 (baixo). As casas espalhadas pelas colinas, por diversas alturas \ Tavares, 2015, p. 85	144
Figura 81. Localização dos miradouros de Lisboa \ Lxi Plantas, autoria própria	146
Figura 82 (página anterior, cima). Jardim do Príncipe Real \ autoria própria	148
Figura 83 (página anterior, baixo). Parque Eduardo VII \ autoria própria	148
Figura 84 (esquerda, cima). Implantação da Ribeira das Naus, projeto do atelier PROAP \ Google maps	148
Figura 85 (esquerda, baixo). A Ribeira das Naus com vista para o rio \ http://www.gap.pt/wp-content/uploads/2015/10/IMG_4129_reduced-e1444589322960.jpg	148
Figura 86 (direita, cima). A Ribeira das Naus vista a partir do rio \ http://www.gap.pt/wp-content/uploads/2015/10/IMG_4139_reduced-e1444578567433.jpg	148
Figura 87 (direita, baixo). O Campo das Cebolas, projeto do arquiteto Carrilho da Graça \ autoria própria	148
Figura 88 (página anterior, cima). Mapa de distribuição dos espaços culturais \ Lxi plantas, autoria própria	150
Figura 89 (página anterior, baixo). Mapa de distribuição dos edifícios com particular valor arquitetónico \ Lxi plantas, autoria própria	150
Figura 90. Mapas de distribuição do programa \ Lxi plantas, autoria própria	150
Figura 91 (cima). Praça do Marquês de Pombal vista de cima \ Google maps	152
Figura 92 (baixo) . Praça da Alegria vista de cima \ Google maps	152
Figura 93 (página anterior, cima). Um largo na Graça com a calçada minimal \ autoria própria	154
Figura 94 (página anterior, baixo). A praça do Município e uma calçada mais elaborada \ autoria própria	154

Figura 95 (esquerda, cima). A praça-jardim do Arco do Cego \ autoria própria	154
Figura 96 (esquerda, baixo). O cruzamento entre as Avenidas de Roma e Estados Unidos \ https://i.pinimg.com/originals/8f/4e/dd/8f4edd3aa5d6cc530bda82bb9a7f5e8d.jpg	154
Figura 97 (direita, cima). Ocupação dos Restauradores com estacionamento nos anos 1960 \ Fernandes, 1989, p. 16	154
Figura 98 (direita, baixo). Mapa das praças a intervir pela iniciativa Uma Praça em Cada Bairro \ http://www.cm-lisboa.pt/fileadmin/VIVER/Urbanismo/urbanismo/praca/10_Abril2015_CADERNO-PRACAS.pdf	154
Figura 99 (cima, no sentido dos ponteiros). Malha definida pelas ruas em Alfama, Bairro Alto, Avenidas Novas e Baixa \ https://a.tiles.mapbox.com/v4/bengolder.igb7hoii/page.html?access_token=pk.eyJ1IjoiYmVuZ29sZGVyIiwiaWYYSI6IkUwcHBCVTAifQ.xf9kkU88Jt1P-h5PCLXRIg#15/38.7108/-9.1303 ; autoria própria	156
Figura 100 (baixo). Perspetiva a partir da rua do Alecrim \ autoria própria	156
Figura 101 (cima). Largo do Chiado atualmente \ https://zer.lisboa.pt	158
Figura 102 (baixo). Proposta do projeto ZER para o Largo do Chiado \ https://zer.lisboa.pt	158
Figura 103. Mapa de distribuição da cor do edificado \ Lxi plantas, autoria própria	160
Figura 104. O tom de roxo intenso do Hotel Internacional de Lisboa \ autoria própria	162
Figura 105. Fachada de edifício em Alfama \ autoria própria	164
Figura 106 (página anterior, cima). Edifícios no Bairro Alto \ autoria própria	166
Figura 107 (página anterior, baixo). Pormenor da fachada do edifício do Elevador do Castelo, na Baixa \ autoria própria	166
Figura 108 (esquerda, cima). Conjunto urbano da Baixa Pombalina — alçado do quarteirão oriental do Rossio \ Revista Monumentos 21, p. 65	166
Figura 109 (esquerda, baixo). Pormenor da fachada de um edifício da Baixa \ autoria própria	166
Figura 110 (direita). Edifício no Príncipe Real com uma maior liberdade compositiva \ autoria própria	166

Figura 111 (página anterior, cima). Avenida da Liberdade \ https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Imagem.aspx?ID=2109446&Mode=M&Linha=1&Coluna=1	168
Figura 112 (página anterior, baixo). Avenida Sidónio Pais \ https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Imagem.aspx?ID=3225912&Mode=M&Linha=1&Coluna=1	168
Figura 113 (esquerda, cima). A repetição na Rua de Entrecampos \ autoria própria	168
Figura 114 (esquerda, baixo). Plantas e alçados do plano de Alvalade \ CML, 1948	168
Figura 115 (direita, cima). Bairro de Alvalade nos anos 1950 \ https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Imagem.aspx?ID=2574504&Mode=M&Linha=1&Coluna=1	168
Figura 116 (direita, baixo). Bairro das Estacas em 1958 \ https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Imagem.aspx?ID=2331195&Mode=M&Linha=1&Coluna=1	168
Figura 117 (cima). Mapa com indicação do revestimento exterior do edificado \ autoria própria	170
Figura 118 (baixo). Azulejos de edifícios de Lisboa \ Veiras, 2019, pp. 4, 25, 74 e 136	170
Figura 119 (página anterior, cima). Pavilhão de Portugal, do arquiteto Álvaro Siza Vieira (1998) \ https://arquitecturaportuguesa.com/pavilhao-de-portugal/	172
Figura 120 (página anterior, baixo). Azulejos criados pela ceramista Maria A. Vasco Costa \ http://mavcstudio.com/project/the-wall-project-2-facade-intervention/	172
Figura 121 (esquerda). As janelas de Lisboa \ autoria própria	172
Figura 122 (direita). Uma fachada revestida a janelas na Graça \ autoria própria	172
Figura 123 (cima). Vista sobre os telhados da cidade de Lisboa \ autoria própria	174
Figura 124 (baixo). Edifício com cobertura em zinco \ http://www.jornalarquitectos.pt/pt/jornal/centros-nevralgicos/-a-grande-e-a-francesa	174
Figura 125. Intervenção no Chiado pelos arquitetos Álvaro Siza Vieira e Carlos Castanheira \ https://www.carloscastanheira.pt/wp-content/uploads/2018/10/A298_PHOTO_090.jpg	178
Figura 126. Estrutura urbana das Avenidas Novas do plano de Ressano Garcia \ Fernandes, 1989, p. 131	180
Figura 127. Diálogo entre as várias existências da cidade de Lisboa \ autoria própria	182

