



Rua das Portas de Santo Antão. © Fotografia do autor.

## RESUMO

*Via antiga da cidade, fazendo-a comunicar com o seu termo, a Rua das Portas de Santo Antão tornou-se, nos finais do século XIX e primeiras décadas do século XX, um espaço aurático da vida cosmopolita de Lisboa onde se instalaram importantes equipamentos como o Coliseu dos Recreios, o Ateneu Comercial, a Sede da Sociedade de Geografia ou o Teatro Politeama. “Traseiras” da Avenida da Liberdade, sem a modernidade e amplidão do seu desenho urbano, a velha Rua das Portas de Santo Antão foi, na verdade, o palco não exposto da Lisboa moderna.*

## RUA DAS PORTAS DE SANTO ANTÃO e a singular modernidade lisboeta (1890–1925): arquitectura e práticas urbanas<sup>1</sup>

Manuel Villaverde\*

### Uma rua nas traseiras do *boulevard*.

Os trabalhos de abertura da Avenida da Liberdade iniciaram-se em 1879 e o *boulevard*, como essa artéria era então oficialmente designada, foi inaugurado em 1885. Este novo e importantíssimo fenómeno urbano que despoletou a expansão de Lisboa para norte, relegou o velho eixo urbano das ruas de Santo Antão – São José – Santa Marta – São Sebastião para as traseiras da cidade moderna e burguesa que, com a Avenida se iniciou. Este eixo urbano, antiga corredoura medieval, funcionou até essa data como um dos acessos principais ao centro de Lisboa, e manteve-se intacto até hoje, integrado na nova malha urbana que a ele se foi sobrepondo. Paradoxalmente, em vez de ser votado ao abandono, o troço sul do velho eixo urbano – Rua das Portas de Santo Antão – foi espectacularmente valorizado com a instalação de importantes equipamentos urbanos. Equipamentos esses que o novo *boulevard*, que se queria animado e cosmopolita, nunca chegou a ter. Em vez de se investir na nova Avenida, como seria de esperar, foi na velha rua doravante situada nas suas traseiras, que se investiu, revelando-nos que algo de paradoxal acontecia no processo de modernização da cidade de Lisboa, entre 1890 e 1925.

A Rua das Portas de Santo Antão, com todos os equipamentos modernos que aí se foram instalando entre 1890 e 1925, pode ser entendida como o paradigma da modernidade lisboeta, modernidade estranha, híbrida, em que a porosidade entre passado e presente foi sempre permanente: novos equi-

\* Mestre em História da Arte pela FCSH da UNL e doutorando em História da Arquitectura na Universidade da Califórnia – Berkeley.

<sup>1</sup> O presente artigo baseou-se na minha dissertação de mestrado em História da Arte, “A Evolução de Lisboa e a Rua das Portas de Santo Antão (1879-1926)”, FCSH, UNL, 1997, escrita sob orientação da Professora Doutora Margarida Acciaiuoli de Brito.

pamentos numa rua estreita, fachadas difíceis de ser observadas como a do Coliseu, novas utilizações de espaços ancestrais como a ocupação pelo Ateneu Comercial do Palácio Povolide, como a instalação do Clube Magestic no Palácio Alverca, do Bristol Club num prédio de rendimento, e espaços sempre reutilizados, como Associação Comercial no Clube Palace ou a Sociedade de Geografia no edifício do Coliseu.

Com uma diversidade espectacular de usos: comércio, habitação, pensões, pequenos escritórios, teatros, clubes, esta rua pode ser vista, ainda hoje, como a galeria que Lisboa nunca possuiu, uma *passage* mas feita a céu aberto. Todas as classes sociais se cruzam no espaço desta rua: se os seus recintos interiores se pensaram socialmente estratificados, o espaço da rua tem sido sempre ocupado por uma amálgama de todas as camadas da sociedade lisboeta. Por uma ou outra razão, cada habitante de Lisboa já por lá passou. Esta rua funciona como um mostruário dos habitantes da cidade, e dos seus gostos, cada qual praticando o espaço urbano à sua maneira.

## A multiplicidade de usos: arquitectura e praticas do espaço urbano

### 1. Um grande Circo-Ópera, popular: Coliseu dos Recreios (1890)

O coliseu da rua das Portas de Santo Antão, ambicioso edifício pensado para ópera e circo, tivera como antecedentes o Real Coliseu da Rua da Palma inaugurado em 1887, o recinto de Cavalinhos ao Passeio Público construído nos tempos românticos de 1865, o Circo Price, construído alguns anos depois ao Salitre, demolido aquando da abertura da Avenida da Liberdade, em 1879, e também o circo dos Recreios Whittoyne, inaugurado em 1881 e situado num jardim lúdico, aberto ao público desde 1881, no terreno dos condes de Castelo Melhor, aos Restauradores. Ao contrário da solidez e carácter definitivo do Coliseu das Portas de Santo Antão, o velho coliseu da Rua da Palma fora sempre considerado como um espaço periférico, longe do centro da cidade, ao qual a burguesia tinha de deslocar de transporte público, de americano.<sup>3</sup>

3 Ver a caricatura e os comentários feitos a este respeito por Rafael Bordalo Pinheiro e a sua equipa em *Os Pontos nos ii*, 5/11/1888. Ver também sobre esta sala, *Ilustração Portuguesa*, 1913, 2º volume, p.520 e *O Ocidente*, 1913, p.249.

Também o recinto dos Cavalinhos do Largo da Anunciada, ao Passeio Público, fora considerado, pela crónica da época como um barracão de aspecto fúnebre, onde chovia. O Circo Price era um espaço extremamente popular, mas citado na literatura burguesa do seu tempo como um lugar pouco confortável e abafado.<sup>4</sup> Os recreios Whittoyne eram um jardim burguês, que funcionava como complemento do Passeio Público<sup>5</sup> As obras de abertura da Avenida da Liberdade (1879-1885) e a construção da Gare do Rossio (1888), corolários urbanos póstumos da Regeneração fontista, desfizeram esta série de equipamentos lúdicos, algo efémeros – Cavalinhos, Circo Price, Recreios Whyttoyne – que antecederam o Coliseu. A modernização fontista, com o seu *boulevard* aberto sobretudo para provocar a extensão de Lisboa para norte, e a sua gare central de caminhos-de-ferro, ligando Lisboa a Paris, destruíram os espaços lúdicos e de representação burguesa do romantismo.

O novo coliseu da Rua das Portas de Santo Antão, se bem que situado na continuidade destes edifícios foi considerado como um passo em frente, não só devido à programação que se anunciava extremamente ecléctica, mas sobretudo pelo ao edifício em si, desenhado por um engenheiro, pela novidade da sua cúpula enorme em ferro e vidro importada da Alemanha e, pelas dimensões da sua sala, nunca antes vistas num recinto de espectáculos lisboeta. Um jornalista escrevia a propósito da inauguração do Coliseu: “que distância nos separa dos Cavalinhos do Largo da Anunciada do esplêndido Coliseu seu vizinho da Rua de Santo Antão. Quase meio século. Meio século em que esta pacata Lisboa que foi, se tem transformado numa pequena Paris que é.”<sup>6</sup> Curioso é também observar onde chegava nessa época o desejo de Paris, a vontade de ver Lisboa assemelhar-se-lhe.

O Coliseu e as suas dimensões inusitadas revelam-nos que, no início da última década do século XIX, a população da cidade de Lisboa com capacidade financeira para assistir a espectáculos pagos, para fruir de um lazer pago, tinha aumentado consideravelmente. As dimensões do Coliseu serviam para albergar

4 Ver as referências a esta sala feitas por Eça de Queirós em *Os Maias*, Lisboa: Livros do Brasil.

5 Ver o artigo de Caetano Alberto em *O Ocidente*, 21/12/1890 e também a célebre caracterização do mundo cultural da regeneração fontista, de uma época que desaparecera, feita por Rafael Bordalo Pinheiro no primeiro número de *A Paródia* em 1900, citado por José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol.II, (3ªed), p.254 e também por Rui Ramos, *História de Portugal* (dir. de J. Mattoso), vol.VI, p.225.

6 Ver texto de Caetano Alberto in *O Ocidente*, 21/12/1890.

um público muito vasto, uma audiência popular, indicando-nos que, em 1890, as classes médias lisboetas, a pequena e minúscula burguesia estavam a aumentar em número. Aliás, os quatro promotores do Coliseu dos Recreios, fundadores da Empresa de Recreios Lisbonense eram, precisamente, oriundos dessa pequena e média burguesia lisboeta em forte expansão. Pedro António Monteiro era professor de Filosofia no Liceu, José Santos Taveira era solicitador, António Caetano Macieira era proprietário de armazéns de mercearia e João Gregório de Almeida era comerciante de carnes verdes.<sup>7</sup> O capital da empresa, que fora proprietária dos Recreios Whitoyne, provinha da indemnização paga pela Companhia dos Caminhos-de-ferro, devido à demolição deste espaço lúdico, aos Restauradores, para a construção da nova estação do Rossio. Para a construção do Coliseu dos Recreios, a empresa promotora comprou os terrenos da Rua das Portas de Santo Antão que eram contíguos a uma propriedade do banqueiro Henry Burnay. Este, tentou impedir a construção do novo edifício, cujo gigantismo seguramente lhe ensombraria o prédio.<sup>8</sup> Começou assim a construção do novo Coliseu, com uma disputa simbólica entre a altíssima burguesia, representada por Burnay e a pequena e média representada pelos sócios da Empresa de Recreios Lisbonense.

O ócio lisboeta tradicional, não pago, dos bailes, procissões, festas de santos padroeiros era ainda fortíssimo, mas competia, a partir dos anos 90 do século XIX, com o lazer pago. O mundo do lazer urbano gratuito começa então a diminuir e o mercado vai a pouco e pouco apropriando-se do ócio dos lisboetas. Com o aumento das classes médias urbanas, a modernidade, o mercado, apropria-se do mundo do lazer: O Coliseu dos Recreios espelhou essa nova situação.

Não foi fácil a escolha de arquitecto que desenhasse o Coliseu. O arquitecto municipal José Luís Monteiro, José António Gaspar<sup>9</sup> e Domingos Parente

da Silva<sup>10</sup> recusaram. O projecto foi finalmente entregue a um engenheiro francês estabelecido em Lisboa, François Goullard.<sup>11</sup> A intervenção de técnicos estrangeiros na Lisboa da época foi enorme. O investimento de capital estrangeiro em Lisboa foi acompanhado por uma emigração de técnicos vindos de vários países da Europa.<sup>12</sup> François Goullard era já conhecido nos meios técnicos lisboetas por ter feito, em 1879, o levantamento e desenho de uma planta topográfica da cidade.<sup>13</sup>

A grande sala desenhada por Goullard tinha a forma de um polígono de nove lados. O recinto do circo, armado em plateia comportava 1.200 lugares de cadeira e a geral em anfiteatro fora lotada para 2.500 espectadores. As duas ordens de camarotes, 110 no total, eram destinadas a 500 espectadores. Ao nível da segunda ordem, uma galeria albergava 300 pessoas. Contando com o *promenoir*, no último piso, a sala tinha capacidade para 5.700 espectadores, e, segundo relatos de imprensa, acomodou 8.000 almas durante as primeiras semanas de espectáculo:<sup>14</sup> um número imenso, se tivermos em conta a população da cidade que contava então com menos de 300.000 habitantes.

No que diz respeito à estrutura, Goullard optou pela construção de grossas paredes que pudessem suportar o peso da cúpula de ferro e simultaneamente libertar o vasto recinto interior de colunas metálicas que obstruíssem a visão do espectador. A superabundância de colunas de ferro visualmente

---

Bolsa no Pará, da casa do conde de Arno em Lisboa, da casa de campo de José Maria Eugénio de Almeida em Belas, da reconstrução da casa de Alfredo de Oliveira Sousa Leal na rua de São José, do aproveitamento de interiores pombalinos para bancos: Banco de Portugal, Banco Comercial de Lisboa, London & Brazilian Bank e Montepio Geral, da casa que os duques de Palmela ofereceram a Maria Amália Vaz de Carvalho. Gaspar estudara na Escola de Belas Artes de Paris na década de 1860. Ver elogio deste arquitecto no Anuário da Sociedade dos Arquitectos Portugueses, Ano VI, 1911.

10 Domingos Parente da Silva (1836-1901), a terceira escolha para desenhar o edifício, fora arquitecto camarário e o autor dos Paços do Concelho entre 1866 e 1885. Ver J-A. França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol.I e Vol.II.,(3ªed), Lisboa, Bertrand, 1990.

11 Segundo Ricardo Covões, in *op.cit.*, Goullard teria sido coadjuvado por outro engenheiro francês, chamado Bauer, alegadamente especialista na concepção de casas de espectáculo. No entanto, este engenheiro não consta do Processo de Obra do Coliseu (Arquivo da CML, nº 11.299). As plantas e cortes da sala de espectáculos são unicamente assinados por François Goullard. Goullard morreu durante a execução dos trabalhos e é então substituído pelo seu filho, homónimo, e também engenheiro.

12 Ver Maria Filomena Mónica, «Capitalistas e Industriais (1870-1914)», in *Análise Social*, vol. XXIII (99), 1987-5º.

13 Ver *Arquivo Municipal*, 1879, p.522.

14 Ver *O Ocidente*, 1/9/1890.

7 É de supor que tivessem ideais republicanos a ajuizar pelo relativo protagonismo que tiveram após 1910 ou imediatamente antes. Pedro Monteiro, autor de um compêndio de filosofia muito difundido então, foi posteriormente Presidente da Câmara Municipal de Santarém. António Macieira foi pai de outro António Macieira, ministro dos Estrangeiros no 1º governo de Afonso Costa. Gregório de Almeida era detentor de um dos ferros do matadouro e dono de talhos e vacarias na cidade. Foi um dos accionistas do jornal *A Vanguarda*. Ver Ricardo Covões, *O Cinquentenário do Coliseu dos Recreios*, Lisboa, 1940.

8 Ver Ricardo Covões, *op. cit.*

9 José António Gaspar (1842-1909) foi o autor do antigo edifício da Casa da Moeda (1890), do projecto para um Palácio de Justiça, do monumento ao Duque da Terceira, do monumento a Afonso Henriques em Guimarães, da transformação do Palácio Foz, do projecto para o edifício da

incomodativas fora um dos aspectos mais criticados no velho Coliseu da Rua da Palma. No novo Coliseu, Goullard, utilizou as colunas de ferro unicamente para suportar as duas ordens de camarotes e a grande varanda do *promenoir*: “vasta galeria, que corria em volta de todo o circo e em que 1.200 espectadores pod(iam) gozar o espectáculo de pé ou sentados, conversando ou libando-se à vontade, sem quase serem vistos dos espectadores da sala (...), é(ra) uma inovação para Lisboa importada dos grandes circos estrangeiros e que em Paris é(ra) frequentado pela *jeunesse qui s’amuse*.”<sup>15</sup> O *promenoir* do Coliseu opunha-se assim, pelo menos na forma como foi entendido pelos seus contemporâneos, aos tradicionais galinheiros, situados normalmente por cima dos camarotes. Equipado de mesas e cadeiras, o *promenoir* tinha também serviço de bar, onde o público podia beber, fumar e conversar alheando-se totalmente do espectáculo e observando o que se passava na sala, sem ser observado. Este local da sala, (de onde se podia observar sem ser observado), mostra-nos uma nova apetência pelo prazer *voyeur*, e foi, sintomaticamente, o espaço que maiores expectativas e receios provocou. Foi visto como sítio de prazer mundano onde os *dandys* de cartola, poderiam estar à vontade, sentados à volta de pequenas mesas resguardadas pela sombra das cariátides que sustentavam os globos de gás<sup>16</sup> e simultaneamente temido como local passível de se degenerar rapidamente tornando-se infrequente pelas famílias<sup>17</sup>: espaço despoletador de fantasmas e de medos moralizadores.

A iluminação da sala foi inicialmente mista. O palco possuía luzes eléctricas, pela primeira vez em Lisboa, e o resto da sala era iluminado a gás. A empresa anunciou logo que tencionava dotar gradualmente toda a sala de luz eléctrica gerando agradáveis expectativas numa cidade que se ia iluminando lentamente. A própria Avenida da Liberdade mantinha-se de noite às escuras, para grande indignação dos utentes.<sup>18</sup>

15 Ver *O Ocidente*, 1/9/1890.

16 Ver a gravura de Luciano Freire reproduzida em *O Ocidente*, 1/9/1890 e o texto que a acompanha: as 14 cariátides que sustentavam os globos de gás, colocadas ao longo do *promenoir* foram encomendadas pelo cenógrafo Eduardo Machado, discípulo de Rambois e de Cinatti, a um seu colaborador italiano chamado Caccia. Eduardo Machado desenhou as grades dos camarotes, o arco do proscénio, o camarote real que ocupava duas ordens, o pano de boca de tema mitológico e revestiu de madeira as colunas de ferro da geral.

17 Ver *Diário de Notícias*, 16/8/1890.

18 “a Companhia de Gaz de Lisboa comprometeu-se a iluminar a Avenida a luz eléctrica e mantém-na de noite às escuras” in *O Século*, 15/8/1890.

Goullard desenhou também, para a parte do edifício que se escondia por detrás da igreja de São Luís dos Franceses, as dependências do palco e as habitações para os empregados e famílias, bem como uma enfermaria e uma cavalaria, toda de ferro e fechada de abobadilha à prova de fogo, com lugar para cinquenta cavalos.<sup>19</sup>

A utilização de materiais incombustíveis, no tecto do palco e dependências, o uso do ferro e os profissionais que no Coliseu trabalharam, fizeram deste edifício um exemplo lisboeta de uma “arquitetura de engenheiros”,<sup>20</sup> excepto a fachada desenhada e construída posteriormente. A espectacular cúpula do Coliseu, de 49 metros de diâmetro foi encomendada à firma berlinense Hein Lehman & Co., o que revelava as limitações da siderurgia nacional. O processo de montagem da cúpula provocou sensação, um autêntico espectáculo urbano. Centenas de pessoas aglomeraram-se na estreita rua das Portas de Santo Antão para admirar, com espanto, o singular acontecimento. Era a primeira vez que a população de Lisboa assistia à elevação de uma estrutura de ferro intacta, de proporções nunca vistas na cidade. Foi o primeiro espectáculo, e gratuito, que o Coliseu ofereceu a Lisboa. Os seus empresários estavam bem conscientes disso, anunciando o acontecimento com antecedência, advertindo a imprensa do que aconteceria, gerando, deste modo, um efeito mediático. Os jornais avisaram os seus leitores de que algo de extraordinário se iria passar.<sup>21</sup>

O coliseu das Portas de Santo Antão, sendo a maior sala de espectáculos popular da Lisboa moderna, foi curiosamente situado num eixo urbano medieval, estreito, onde a sua imponente fachada nem sequer podia ser convenientemente observada. Não foi no novo *boulevard* que o Coliseu foi instalado,

19 Ver *O Ocidente*, 1/9/1890 e as plantas de Goullard no Processo de Obra nº 11.299, Arquivo da CML.

20 A cobertura do tecto do palco esteve a cargo de outro técnico francês, o engenheiro Lacombe, da Empresa Industrial Portuguesa, propriedade dos Burnay. Ver uma relação das construções feitas por esta empresa na *Gazeta dos Caminhos de Ferro*, 1/1/1888. Os trabalhos de elevação dos muros foram supervisionados pelo engenheiro Castanheira das Neves, formado pela Escola do Exército. A adjudicação da cúpula a uma firma alemã foi feita mediante parecer do engenheiro Cândido Celestino Xavier Cordeiro (1844-1904), formado em Matemática pela Universidade de Coimbra, e especializado posteriormente em Paris na École des Ponts et Chaussées. A instalação da cúpula foi supervisionada pelos engenheiros Frederico Augusto Pimentel e António Lourenço da Silveira. Ver Ricardo Covões, *op. cit.* Ver também *Diário de Notícias*, 13/11/1889 e 18/11/1889.

21 Houve banquete oferecido à imprensa com a presença dos técnicos portugueses e alemães. Na rua, diante dos operários e de muitos populares embandeirou-se o edifício, e uma banda executou um hino. Ver *Diário de Notícias*, 13/11/1889 e 18/11/1889, *O Século*, 18/11/1889, *O Ocidente*, 1/9/1890.

mas nas suas traseiras, o que nos mostra a especificidade da modernização de Lisboa. A fachada do edifício foi inicialmente pensada em forma de meia lua, concava, de modo a poder ser observada na estreiteza da rua. Goullard respeitou esta ideia em todas as plantas que desenhou. Porém, as sucessivas propostas de alçado que foram sendo desenhadas apresentavam uma fachada em alinhamento recto com a rua. O engenheiro Frederico Ressano Garcia que dirigia a repartição técnica da Câmara Municipal de Lisboa,<sup>22</sup> opôs-se sempre a esta solução, alegando como motivo principal, a necessidade de espaço para a circulação de carruagens, privadas e públicas, em frente ao Coliseu em noites de espectáculo. Ressano Garcia acrescentava que tudo se agravaria com a instalação de uma linha funicular prevista para breve para a Rua das Portas de Santo Antão, linha que partindo do Largo de São Domingos junto ao Rossio se dirigiria ao Largo de São Sebastião da Pedreira. A linha foi de facto implantada em 1900, mas durou apenas um ano. Ressano Garcia queria uma fachada recuada três metros da via. Preocupava-se este engenheiro com a questão do trânsito e dos acidentes que daí poderiam derivar.<sup>23</sup> Goullard desenhou a primeira fachada em 1888, uma outra foi desenhada a seguir por autor anónimo, e a última, finalmente adoptada e construída em 1891, teve autoria do arquitecto italiano Cesare Lanz, chegado a Lisboa entre 1888 e 1889 para ensinar desenho na Escola Industrial Marquês de Pombal.<sup>24</sup>

A fachada proposta por Goullard fora desenhada num gosto de burguesia francesa do II Império, com telhado de mansarda e lucarnas e se não fosse pelo relógio ao centro da platibanda, enquadrado por aletas, dir-se-ia um prédio de rendimento ou um palacete urbano. O desenho classicizante do alçado ostentava três pisos bem hierarquizados. O piso térreo possuía uma porta central que se destacava das que a ladeavam. As portas das extremidades do alçado eram resolvidas em arco de volta perfeita. Sobre o piso térreo corria um friso decorado com grinaldas. O andar nobre, de sacada, era percorrido por uma balaustrada. No centro situava-se o janelão de arcos de volta perfeita, ladeado por três janelas de cada lado, encimadas por cornijas levemente arqueadas e fechos simulados representando cabeças humanas. O segundo andar

tinha oito janelas de peito, de verga levemente decorada, apresentando-se as duas centrais, geminadas por meio de um pequeno frontão curvo. O eixo central, sobrepujado pelo relógio, autonomizava-se do restante alçado por meio de longas pilastras coríntias ao nível dos dois pisos superiores.

O segundo projecto, anónimo, seguia o mesmo gosto francês, clássico, do primeiro, embora mais equilibrado, notando-se uma maior uniformidade no desenho dos elementos arquitectónicos. Predominavam os vãos em arco de volta perfeita no piso térreo e no andar nobre. Este era igualmente percorrido por balaustrada, embora a profusão de arcos geminados pretendesse neste caso sugerir uma *loggia*. O janelão central era composto por três arcos inseridos num arco maior, profusamente decorado. Sobre o primeiro andar, um friso de grinaldas percorria os dois corpos laterais do alçado. O corpo central também se autonomizava dos restantes por meio de pilastras compósitas. O segundo andar possuía seis janelas, sendo geminadas as três centrais. O telhado de mansarda com lucarnas assentava sobre uma forte cornija, apenas interrompida pelo frontão circular que rematava o corpo central do alçado. Este projecto incluía também um relógio, mais discreto, inserido no tímpano do frontão.

O projecto concretizado, da autoria de Cesare Lanz, surpreende pelo contraste avassalador com os desenhos precedentes. É muito mais sóbrio, nele predominando as linhas horizontais. Nenhum eixo central se autonomiza do corpo do edifício, como acontecia nos dois projectos anteriores. Aparenta, engenhosamente, pelo gigantismo dos três arcos que se sobrepõem às portas principais, ter menos um piso que os dois projectos anteriores, o que é falso. A decoração é mais contida, mas é sobretudo a sobriedade das linhas, o volume dado pelos fortes cunhais e os grandes janelões quadrados do piso superior, circunscritos em pilastras dóricas e interrompidos por grandes colunas jónicas, que o tornam profundamente original no panorama da arquitectura portuguesa ecléctica da época, influenciada na maior parte dos casos por modelos franceses. O desenho distinguia o piso térreo dos restantes, pela adopção de um aparente rusticado. O segundo piso, que se pretendia camuflado, sê-lo-ia ainda mais se se tivesse respeitado o desenho na sua totalidade. As janelas deste andar tinham sido inicialmente desenhadas como aberturas desornamentadas e apenas interrompidas por pequenas colunas. A alteração feita ao projecto inicial, converteu-as em sacadas com balcões bem salientes e frontões triangulares.

22 Sobre Ressano Garcia, ver o catálogo da exposição coordenada por Raquel Henriques da Silva, *Lisboa de Frederico Ressano Garcia 1874-1909*, CML/Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

23 Ver Processo de Obra nº 11.299 no arquivo da CML.

24 Ver J.-A. França, *A Arte em Portugal no século XIX*, vol. II, (3ªed.), Lisboa, Bertrand, 1990. Ver também Lucília Verdelho da Costa, *Ernesto Korrodi (1889-1944)*, dissertação de mestrado, UNL, 1985.

A fachada do Coliseu, pouco francesa (pouco Luís XVI – *Impératrice*, do II Império), teve outras influências, de cariz centro-europeu, lembra mais o alemão Semper (Biblioteca de Zurique, 1850-60) que qualquer arquitecto francês. O seu desenho dever-se-á à origem e formação italiana do arquitecto. As academias italianas em meados do século XIX, tal como na Áustria e na Alemanha, consideravam os modelos do renascimento romano, aqueles que melhor se aplicavam às necessidades do presente, sobretudo o modelo do palácio urbano romano,<sup>25</sup> devido a um desejo profundo de normalização do parque edificado. De modo diferente, as academias francesas, sobretudo a partir da fase final do II Império e da influência de Garnier, seguiriam um eclectismo mais heterogéneo, integrando com maior liberdade, elementos de diversas épocas e países. Se bem que não se possa deixar de ter em conta que o gosto neo-renascentista dominante nas academias europeias da segunda metade do século XIX, também tenha tido peso em Paris, de um modo sincrético no caso de Garnier, mas também de uma forma muito mais explícita em muitos outros casos como por exemplo na fachada da biblioteca de Sainte Geneviève de Labrouste.

Apesar da sua originalidade em Portugal, pode-se, contudo, traçar um paralelismo entre a fachada do Coliseu e a fachada assaz clássica da antiga Casa da Moeda ao Conde-Barão desenhada exactamente no mesmo ano por José António Gaspar:

No entanto, qualquer que fosse a fachada aprovada para o Coliseu, ela suscitaria sempre um problema: a pretendida grandiosidade do projecto exigia uma escala que não se adequava de modo algum ao espaço urbano onde se inseria, a estreita rua medieval, de onde resultava a dificuldade em ser observada a não ser de viés e parcialmente, contrariando deste modo a própria função de fachada, que é a de ser vista, exibida. Logo após a sua construção se pode escrever na imprensa: “linda e artística fachada, que pena é erguer-se em tão acanhada e sombria artéria”.<sup>26</sup>

O corpo do edifício, em que se inseriu a fachada do Coliseu e que albergou um clube de ciclismo (Velo-Club), a Comissão do Centenário da Índia e

25 Notar a semelhança com os dois primeiros pisos da fachada do Palazzo Caffarelli-Vidoni em Roma, construído em 1515 sob planos de Rafael e do seu aluno Lorenzetto. Ver gravura reproduzida in René Huyghe, *L'Art et l'Homme*, vol.3, p.127. Ver sobre este tema, Luciano Patetta, “Il Neorinascimento e gli sviluppi della progettazione eclettica nella seconda metà dell'Ottocento”, in *L'Architettura dell'Eclettismo*, Fonti, Teorie, Modelli, 1750-1900, Milão, 1991, p.311 ss.

26 Cit. Por Ricardo Covões, *op.cit.*

logo a seguir, a Sociedade de Geografia, embora construído em alvenaria de pedra, socorria-se já de altas colunas metálicas com bases e capiteis trabalhados, e que, a partir do piso térreo, sustentavam os andares superiores.

O Coliseu foi inaugurado em 1890, ainda com uma fachada provisória de madeira. O público entrava por uma rampa improvisada. Uma companhia italiana executou uma opereta austríaca, de Franz von Suppé. A família real esteve representada pelo infante D. Afonso, irmão do rei D. Carlos. A crítica gostou, do espectáculo e da sala, não deixando de ironizar com as suas enormes dimensões. A primeira temporada foi preenchida com espectáculos musicais, com predomínio de operetas. Dois meses depois inaugurou-se o circo: “fica elegantíssimo” disse o *Diário de Notícias*.<sup>27</sup> Crítica e público lisboetas uniam-se no gosto por este tipo de salas de espectáculo, híbridas, para ópera, opereta e circo, “lugar de prazer e de loucura”, como achou o cronista de “Os Pontos nos ii”.<sup>28</sup> Ao contrário dos teatros das classes altas e média altas, ao Chiado (São Carlos, Ginásio, Trindade), o Coliseu, e a ausência total de elitismo na sua programação, era o espaço popular, para toda a gente, com predomínio para a grande massa da minúscula, da pequena e da média burguesia em crescimento nos finais do século XIX. Esta sala prolongou o gosto que vinha de trás, dos efémeros teatros-circos, mas desta vez, com muros grossíssimos de alvenaria e uma pesadíssima cobertura de ferro, assumiu carácter definitivo, ajudando a cimentar esse gosto híbrido nos hábitos de fruição do espectáculo dos habitantes da cidade. O escritor Fialho de Almeida foi dos poucos contemporâneos que percebeu e formulou a questão, escrevendo: “com a abertura do novo Coliseu de Santo Antão tornaram-se aflitivas as condições de existência dos nossos teatros”,<sup>29</sup> acrescentando que o público, face às comédias e dramas dos teatros, lhes preferia as feras e os homens elásticos dos circos. Segundo Fialho de Almeida, o preço de ambos espectáculos tinha grande influência. Em 1890, pagava-se 200 reis por um espectáculo no Coliseu, contra 400 a 800 reis por uma ida ao teatro.<sup>30</sup> Em 1896, quatro meses depois da

27 Ver *Diário de Notícias*, 19/10/1890, *O Ocidente*, 1/9/1890 e ainda o *Diário de Notícias*, 4/8/1890, 16/8/1890 e *Os Pontos nos ii* de Rafael Bordalo Pinheiro de 22/8/1890, com divertida crítica de Alfredo Morais Pinto (Pan-Tarântula) e desenhos de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, considerando a sala do Coliseu demasiado grande: via-se mal, ouvia-se mal. O tom geral da crítica era, no entanto, de simpatia.

28 Ver *Os Pontos nos ii*, 22/8/1890.

29 Ver Fialho de Almeida, *Os Gatos*, 3º vol. (6ª ed.), pp. 186, 188ss., 201 ss.

30 Ver Fialho de Almeida, *Vida Irónica* (5ª ed.), p.127. V. Idem, *Figuras de Destaque* (ed. de 1923), p.263.

estreia do cinema em Lisboa, no velho Coliseu da Rua da Palma, o novo Coliseu da Rua das Portas de Santo Antão começou também a ser utilizado para a projecção de filmes.<sup>31</sup> Se bem que tenham sido representados no Coliseu espectáculos de ópera a preços muito mais acessíveis que em São Carlos,<sup>32</sup> a maior parte da programação era dedicada a operetas, zarzuelas, circo e cinema: uma estratégia empresarial visando um público que fosse o mais abrangente possível.

Entre 1919 e 1924, houve um restaurante no primeiro andar do edifício, com janelas para a rua<sup>33</sup> e, em 1924, inaugurou-se um café, no piso térreo, desenhado pelo arquitecto António Couto,<sup>34</sup> dois anos antes. Aproveitando um espaço pontuado por colunas de ferro, pertencentes ao corpo do edifício desenhado por Cesare Lanz, António Couto realizou um trabalho de adaptação do espaço e de decoração, com alguma pretensão: tectos e cimalkas estucados e pintados, lambris de castanho à volta da sala, balcão da mesma madeira, paredes em que se intercalavam grandes espelhos e quadros a óleo alusivos aos diferentes géneros de espectáculo que se realizavam no coliseu: música, ópera, circo, luta, realizados por Martinho da Fonseca.<sup>35</sup> O café, aberto no rés-do-chão reforçava a ligação entre o edifício e a rua, entre as práticas de sociabilidade e de ócio realizadas no interior do edifício e as práticas do caminhar dos transeuntes da cidade.

Vimos como o Coliseu fora um equipamento urbano que necessitou da mobilização de um número importante de cidadãos de Lisboa: empresários,

engenheiros, técnicos, arquitectos. A sua construção gerou curiosidade nos habitantes da cidade que iam observando o evoluir das obras e também na imprensa, de todos os quadrantes, que esteve sempre atenta a este novo acontecimento urbano. Mas, do ponto de vista urbanístico, o facto mais flagrante e que nos parece quase insólito, consistiu, obviamente, na disparidade entre a escala do edifício e a rua em que foi implantado.

O diâmetro da sala do Coliseu era dez vezes maior que a largura da Rua das Portas de Santo Antão e a distância entre a entrada no átrio do edifício e a sala propriamente dita era seis vezes maior que a largura da rua: o espaço percorrido pelo espectador desde a entrada no hall até ao extremo da sala era, deste modo, dezasseis vezes maior que a largura da rua, provocando inexoravelmente uma reacção de surpresa pelo contraste entre a rua apertada e antiga e a sala ampla e nova, entre um exterior estreito e um interior muitíssimo mais vasto. Esta experiência do espaço subvertia as noções de exterior e interior, confundindo-as. A rua torna-se espaço interior, confinado e a sala de espectáculos torna-se espaço exterior, de evasão: efeito surpresa tão espectacular quanto involuntário, pois não havia sido pensado nem formulado. Fora apenas expressão da especificidade da modernização de Lisboa.

## 2. Um mundo de empregados do comércio: o Ateneu (1895)

A abertura do Coliseu inaugurou, em 1890, uma série de acontecimentos urbanos que marcaram para sempre o carácter da Rua das Portas de Santo Antão. Em 1895, outra importante instituição lisboeta, o Ateneu Comercial, instalou-se no antigo Palácio seiscentista dos Condes de Povolide, então propriedade do banqueiro Henry Burnay que o transformara radicalmente em 1886-1887. O banqueiro aumentara-lhe um piso nos corpos laterais e na parte posterior, e carregara-lhe a fachada de elementos decorativos: escudos de armas rodeados de motivos vegetalistas, uma balaustrada cerâmica percorrendo todo o edifício ao nível da cimalka, bem como um novo telhado com lucarnas, feito só sobre o corpo norte do edifício.<sup>36</sup> Burnay tentara, como

<sup>36</sup> Ver Archivo Municipal, 1887, vol.1, p.313 e 1887, vol.2, p.160. Ver também Archivo da CML, obra nº2.223 (2ºvol.). Os desenhos para o projecto de alteração do palácio adquirido por Burnay na Rua das Portas de Santo Antão não são assinados, desconhecendo-se por isso o nome do arquitecto.

<sup>31</sup> Foi no Coliseu que se exibiram em Lisboa, os primeiros filmes pintados, incluindo obras de Meliès, logo em 1904. Ver Covões, *op.cit.*

<sup>32</sup> Em finais do século XIX e inícios do século XX, representaram-se no Coliseu, óperas de Bellini, Donizetti, Verdi, Bizet e também do contemporâneo Puccini, interpretadas por companhias italianas. Ver Covões, *op.cit.*

<sup>33</sup> Ver Ricardo Covões, *op.cit.*

<sup>34</sup> António Couto (1874-1946), obteve o prémio Valmor em 1907, pelo desenho do palacete Empis, na Avenida Duque de Loulé. Ver texto do arquitecto Adães Bermudes sobre este edifício in *Arquitectura Portuguesa*, 1908, nº3. Ver sobre a obra deste arquitecto, *A Construção Moderna*, 20/5/1906. Ver J.-A. França, *A Arte em Portugal no século XIX*, vol.III (3ªed), p.137, p.172 e p.477 (nota). Ver também *Arquitectura Portuguesa*, Fevereiro de 1913 e Março de 1913. Ver *Anuário da Sociedade dos Arquitectos*, Ano VI, 1911. Sobre outros edifícios desenhados por este arquitecto, Ver Raquel Henriques da Silva, *As Avenidas Novas de Lisboa, 1900-1930*, UNL, 1985, p.299.

<sup>35</sup> Sobre Martinho da Fonseca, discípulo de Columbano, Ver foto de grupo in *Ilustração Portuguesa*, Ano 1913, vol.1. e a reprodução de m óleo seu "Dama Inglesa" in *Ilustração Portuguesa*, Ano 1914, vol.1. Ver também na mesma revista, a reprodução do óleo "Mendigo", Ano 1913, vol.1, p.653. Ver ainda sobre este pintor, *Ilustração Portuguesa*, Ano 1913, vol.1, p.689 e Ano 1918, vol.1, p.162. Ver também a revista "Arquitectura", Ano III, nº16, Maio de 1929. Ver José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*, 3ª ed., p.551, nota 293. Ver José-Augusto França, *Os Anos 20 em Portugal*, 1992, p.384.

vimos, adquirir os terrenos onde se instalou o Coliseu, com o intuito provável de ampliar o seu palácio, o que não conseguiu, desistindo assim da ideia de habitar a Rua das Portas de Santo Antão, e instalando-se num vasto e antigo palácio à Junqueira. Decide, portanto, alugar o palácio das Portas de Santo Antão ao Ateneu Comercial, instituição que procurava uma sede condigna para se instalar, gorados os esforços para construir um edifício feito de propósito.

Apesar de Burnay ter tido um papel fundamental nas obras da Avenida da Liberdade, enquanto representante em Lisboa do banco francês Comptoir d'Escompte, que emprestou o dinheiro para iniciar os trabalhos, de ter promovido e inaugurado oficialmente em 1880, um bairro à sua ilharga, o bairro Camões, não foi no novo *boulevard* que o poderoso banqueiro quis morar, preferindo um local à beira rio, longe do centro da cidade. Sintomaticamente, e antes de adquirir o palácio da Junqueira, não pensando sequer em construir casa ou palácio na Avenida, Burnay preferiu transformar e ampliar um velho palácio na Rua das Portas de Santo Antão em 1887, com intenção de aí se instalar; e que se manteve decorado e mobilado até ter o Ateneu Comercial por inquilino em 1895. Curiosamente as traseiras, do *boulevard*, interessaram-lhe mais do que a sua frente.

Burnay reformulara os interiores do edifício, construindo nova escadaria de mármore e colocando novos soalhos de parquet. Encomendou também pinturas e estuques para os tectos. Quando o Ateneu alugou o velho palácio Povolide, em 1895, encontrou-o totalmente renovado. Grande parte do recheio comprado por Burnay, foi por ele cedido ao Ateneu: mobílias, utensílios, colchas, mapas, quadros, retratos, espelhos, lustres e candelabros.<sup>37</sup> O palácio foi tal qual estava, ocupado pelo Ateneu, que utilizou os espaços existentes do piso nobre com uma sala para sessões ordinárias, outra para a direcção, uma sala de leitura, uma biblioteca, três salas de aula mais um salão destinado para bailes, jogos de bilhar, concertos, saraus e conferências, uma sala de esgrima e outra de ginástica. No segundo andar, instalou um ginásio na sala maior que estava ainda em obras, e que deveria funcionar também como sala de concertos e conferências com galeria para espectadores. Inicialmente, este piso foi utilizado para lições de música, canto e para os ensaios da tuna. Em 1908, já com obras feitas pelo Ateneu, se concluiu o grande ginásio num corpo perpen-

dicular ao edifício e à rua, e que consistia num salão de grande pé direito, circundado por uma galeria de ferro ao nível do primeiro andar.

O Ateneu tinha sido fundado em 1880, ano do centenário de Camões, com o intuito de “melhorar material e moralmente a classe dos empregados do comércio”<sup>38</sup> e de “elevar a sua posição ante os patrões”, promovendo aulas e fundando uma biblioteca. Funcionou inicialmente num andar da rua do Arco do Bandeira, na Baixa, mudando-se em seguida para outro andar na rua das Pedras Negras e ocupando depois outros andares sucessivamente, na rua dos Fanqueiros e na Rua Capelo. A mudança da sede do Ateneu para o palácio de Burnay que fora dos Povolides, às Portas de Santo Antão, significava um aumento enorme da importância desta instituição, e também o aumento do número de empregados de comércio existentes em Lisboa entre 1880 e 1895, e, obviamente, o incremento do comércio em geral, com mais e mais variadas lojas. O Ateneu servia, deste modo, para enquadrar e inserir na sociedade lisboeta as hordas de jovens que por esta época chegavam à cidade, vindos do campo e da província em busca de emprego como empregados de balcão, moços de recados, carregadores e *marçanos* de mercearia. Desenvolveu, desde os anos de 1880, importantes séries de conferências sobre temas tão variados como as questões de saúde, de educação, de política, economia, literatura e arte. Se grande parte dos conferencistas eram membros destacados do Partido Republicano, outros estavam ligados aos partidos monárquicos tradicionais e o Ateneu foi tendo pontualmente o apoio dos governos, nomeadamente o de Hintze Ribeiro em 1897, dos reis D. Luis e D. Carlos, da rainha D. Amélia que aí se deslocou para assistir a exposições de flores naturais e artificiais, de rendas de Peniche e de Maria Augusta Bordalo Pinheiro. Data, desta época, a criação de um periódico, *O Atheneu Comercial*, onde colaboraram conhecidos intelectuais e poetas. Na primeira década do século XX, logo em 1901, 1902 e 1903, já na rua das Portas de Santo Antão, continuaram as séries de conferências públicas, sobre temas de saúde (tuberculose, sífilis...), acompanhadas por cursos sobre higiene, alimentação, alcoolismo, doenças nervosas, higiene industrial e sobre a insalubridade das habitações, promovidos por conhecidos médicos. Em 1905, houve uma conferência do engenheiro Mello de Matos e da Cooperativa Predial Portuguesa sobre a construção de casas económicas. Também, em 1896, se fizera uma conferência, já na sede das Portas de Santo

37 Ver Victor Maximiano Ribeiro, *O Ateneu Comercial de Lisboa no seu 25º Aniversário*, Lisboa, 1905, capítulo II.

38 Ver *Idem, ibidem*.

Antão, de regozijo pelo aprisionamento de Gungunhana. Em 1899, a Liga das Artes Gráficas reunira-se no Ateneu para homenagear Emile Zola e o seu apoio a Dreyfus. Da disparidade temática das conferências, dos apoios mais diversos de que auferiu, se pode deduzir o eclectismo ideológico da instituição. A grande reivindicação social do Ateneu foi sempre a campanha pelo encerramento das lojas aos domingos e contra o encerramento tardio dos estabelecimentos comerciais, que assim impediam aos empregados o acesso às aulas e a outras actividades que lá se organizavam. Em 1905, quando do seu 25º aniversário, verificava-se com pesar que quase nada se tinha conseguido neste domínio e comparava-se o atraso português em relação à Espanha, a Paris, a Londres e à maior parte dos países europeus.<sup>39</sup>

A instalação do Ateneu no palácio das Portas de Santo Antão foi logo saudada pela imprensa, nomeadamente pelo *O Século*, achando que as novas instalações honravam o comércio, elogiando Burnay pelo auxílio prestado em alugar o palácio e elogiando a prestigiosa sala de sessões com capacidade para 500 pessoas.<sup>40</sup> Em 1895, a Rua das Portas de Santo Antão tornava-se, deste modo, uma artéria frequentada por uma camada específica cada vez maior em Lisboa: os empregados do comércio, que aí se podiam sentir incluídos na vida cívica da cidade. Com a instalação do Ateneu nesta antiga artéria, assiste-se, nestes anos finais do século XIX, a uma outra definição do seu espaço, marcado doravante por dois tipos de usos. Por um lado, uma forte componente lúdica e recreativa e por outro, sede de instituições cívicas de peso na cidade.

### 3. Colonialismo e impotência: a sede da Sociedade de Geografia (1897)

Em 1897, dois anos depois da instalação do Ateneu Comercial na Rua das Portas de Santo Antão, foi a vez da Sociedade de Geografia o fazer, passando a ocupar o edifício que incorporava a fachada recém-inaugurada do Coliseu, desenhada por Cesare Lanz.

A Sociedade de Geografia fora fundada em 1875 e estivera sempre instalada em locais provisórios, tendo tido como penúltima morada um palacete na Rua das Chagas. Em 1897, esta instituição dirigida por Luciano

Cordeiro (1884-1900) ocupava-se da organização das comemorações do IV centenário da Descoberta do Caminho Marítimo para a Índia. Necessitava por isso de uma sede condigna e com espaço suficiente para realizar todos os actos solenes, conferências e congressos, para receber os convidados estrangeiros e também para instalar o seu Museu Colonial que ia crescendo, numa época de campanhas de exploração do interior do continente africano. Sem apoio financeiro do Estado para construir um edifício próprio, a Sociedade de Geografia instalou-se assim, à falta de melhor, no edifício do Coliseu, ocupando o seu corpo frontal com grandes janelas deitando para a rua das Portas de Santo Antão<sup>41</sup>. A epopeia de Vasco da Gama foi deste modo dirigida por uma instituição instalada num edifício de uso oposto ao programa pretendido, um edifício pensado como Circo-Ópera. Este fenómeno singular gerou um sentimento de frustração que se tentou de todos os modos sublimar: A imprensa tentou de modo inequívoco reduzir o impacte bizarro que a coexistência destes dois usos poderia criar na opinião pública: um circo e uma respeitabilíssima Sociedade, presidida honorariamente pelo rei de Portugal. Esforçou-se assim a imprensa por explicar ao público que aquele edifício – o edifício do Coliseu –, pelas suas características arquitectónicas específicas nada tinha que ver com um Coliseu: “este aproveitamento do Coliseu [para sede da Sociedade de Geografia] não é disparatado como podem supor os que vêem o edifício apenas como uma casa de espectáculo. Basta reparar que até a arquitectura, sobretudo a fachada do grande edifício parece ter sido traçada na previdente compreensão de que ela teria de ser alguma coisa muito diferente do que a fantasia optimista dos iniciadores planeou. É uma arquitectura de Palácio de Justiça, de Academia, principalmente de Museu” e, após dignificar as funções que a arquitectura pronunciava sem o saber, exorcizava-se o companheiro de casa com convicção: “o edifício não é o Circo, não o denuncia até. O Circo é apenas uma parte, um anexo, quase uma excrescência dele, por sinal muito recatada e escondida”.<sup>42</sup> *O Ocidente* chegou mesmo a afirmar que nenhuma Sociedade deste tipo existente no estrangeiro estava instalada num edifício tão vasto e tão sumptuoso, e o *Diário de Notícias* afirmava que não tinha havido tempo para se construir uma sede própria e que não se teria feito melhor se assim se tivesse

41 Sobre a instalação da Sociedade de Geografia no edifício do Coliseu, ver *O Século*, 7/7/1897 e o Boletim da Sociedade de Geographia de Lisboa, 16ª série, nº7, 1897, pp.395 ss.

42 Ver *O Século*, 7/7/1897 e o *Diário de Notícias*, 7/7/1897.

39 Ver Victor Maximiano Ribeiro, *op.cit.* p.104 e p.139.

40 Ver *O Século*, 17/7/1895 e 18/7/1895.

procedido.<sup>43</sup> Lamentava-se apenas que o “belo edifício”, um dos “mais arquitetónicos” que Lisboa então possuía, estivesse “entalado” numa rua estreita e irregular: O cronista de O Ocidente dizia que tinha vontade de o arrancar dali e de o colocar à frente da Avenida onde se pudesse ver bem e “gozar a sua perspectiva grandiosa”. Colocava-se assim o problema da articulação com a rua e apresentava-se uma gravura da fachada, que se explicava ter sido desenhada de um ponto de vista que a fotografia não poderia dar “por não ter a rua de Santo Antão largura suficiente para a objectiva o apanhar”.<sup>44</sup> Não foi na Avenida que a Sociedade de Geografia se instalou como toda a gente teria gostado, mas nas traseiras da Avenida, na velha rua medieval, escondida atrás dela. Considerou-se, no entanto, que a situação era central “a dois passos da grande Avenida da Liberdade, os Campos Elíseos de Lisboa”.<sup>45</sup>

Situada, portanto, no edifício do popular Coliseu e ao lado do Ateneu dos Empregados do Comércio, a Sociedade de Geografia era frequentada por um público bem diverso, em grande parte constituída pelas elites nacionais, a começar pela família real e gente da sua *entourage*. Aliás, ao contrário do Coliseu, que se desejava sempre cheio, o salão nobre da Sociedade de Geografia deveria permanecer mais ou menos vazio. Notou-se com agrado que durante a inauguração, o espaço se manteve desafogado, e que só as galerias estavam cheias de senhoras elegantemente vestidas “oferecendo um quadro encantador”. Espaço, predominantemente masculino, o salão da Sociedade de Geografia, durante as sessões solenes, era apreciado também pela indumentária das duas rainhas, D. Amelia e D. Maria Pia, e pelos vestidos primaveris das senhoras, vistas naqueles momentos como parte integrante da decoração.<sup>46</sup>

A adaptação do interior do edifício, desenhado por Cesare Lanz, a Sede da Sociedade foi realizada pelo arquitecto mais respeitado da época, José Luís Monteiro. No tecto do salão nobre, a grande “Sala de Portugal”, foram então abertos quatro clarabóias de vidro aumentando imenso a iluminação do espaço, já de si bastante luminoso devido às grandes janelas que deitavam para a rua. A estrutura da sala: paredes, vãos, armações de ferro da cobertura era toda anterior à intervenção de mestre Monteiro. A opção de se ter deixado a nu a

estrutura do tecto, com as suas asnas de ferro e cobertura de zinco, foi então considerada como algo “elegante e moderno”.<sup>47</sup> A estrutura metálica da Sala Portugal era, com efeito, algo de novo num salão nobre, frequentado nomeadamente pelo rei. Anteriormente, em Portugal, este tipo de estruturas era deixado a nu, apenas em edifícios utilitários como as fábricas, as gares, os mercados, os pavilhões de exposições, passando pela espectacular cúpula do Coliseu. Num salão nobre lisboeta, era a primeira vez que se ousava deixar o ferro à vista. Porém, para ser aceite como de facto foi, a Sala Portugal de José Luís Monteiro foi por ele recheada de elementos decorativos que pretendiam reduzir o impacte visual do ferro, material que, pelos vistos, ainda era menor em 1897.

Em primeiro lugar, todas as colunas de ferro da sala foram pintadas de branco. Os dois andares de galerias, que percorriam os quatro lados da sala, foram completados com grades de ferro forjado profusamente trabalhado e também pintadas de branco. Para os dois extremos da Sala Portugal, Monteiro desenhóu as escadarias de ferro em trapézio, que facilitavam a circulação dentro da Sala, que se destinava também a museu. As escadas eram rematadas em varandim que lembrava, como foi então notado, a ponte de comando de um navio. Deste modo, as próprias galerias, sugeriam os *decks* de um barco, tudo aludindo a uma aventura marítima. As colunas que suportavam as galerias eram encimadas por braços em ferro fundido, dos navegadores e das cidades de Portugal e do Império. Tudo desenhado por Monteiro e pintado pela escola industrial Afonso Domingues, sob orientação de João Vaz.<sup>48</sup> Ao longo das paredes colocaram-se armários envidraçados e tudo se pintou de branco, tal como o ferro das colunas e capitéis, as varandas das galerias e, os armários-vitrines foram forrados de veludo escarlate. As vitrines expunham o conteúdo do Museu, essencialmente constituído por produtos coloniais. Chegou-se então a dizer que uma nação possuidora de tão ricos países não se poderia nunca considerar pobre e que seguramente provocaria a inveja das outras.<sup>49</sup> A Sala Portugal, intensamente iluminada de dia pelos grandes janelões e clarabóias possuía para a iluminação nocturna altos candeeiros de metal e globos de vidro que percorriam a galeria superior. Tentou-se que a iluminação fosse eléctrica, o que não passou de mais um desejo frustrado, recorrendo-se ao tradicional gás.

43 Ver *O Ocidente*, 1897, p.163 e *Diário de Notícias*, 7/7/1897.

44 Ver *O Ocidente*, 1897, p.202.

45 Ver Boletim da Sociedade de Geographia de Lisboa, 16ª série, nº7, 1897, pp.395ss.

46 Ver *Diário de Notícias*, 9/7/1897.

47 Ver *O Século*, 7/7/1897 e o Boletim da Sociedade de Geographia, 1897, p.395ss.

48 Ver *O Ocidente*, 1897, p.163.

49 Ver *O Ocidente*, 1897, p.163.

Pintados a ouro, junto à cimalha, os nomes dos descobridores portugueses, em caracteres dos séculos XV e XVI, que da Madeira à Polinésia, tinham dado “novos mundos ao mundo”. Assim, à frustração de não ter edifício próprio, de ter de o partilhar humilhanamente com um circo, correspondia um mergulho profundo “nas brumas da memória” e o passado “glorioso” e só o passado, salvava as angústias e os apertos do tempo presente em que nada se fazia como era desejado, em que nenhuma ambição era cumprida. Essa insistência nos séculos XV e XVI, feita em 1897, era bem o refúgio em que a sociedade portuguesa se escondia da impotência do presente. Deste modo os nomes dourados dos Zarcos, Gamas, Cabrais, Magalhães, Cãos, Dias, Corte-Reais, Cunhas, etc., lá estavam na parede, junto ao tecto, entre as asnas metálicas deixadas propositadamente à vista num respeito moderno pela estrutura que todo um programa decorativo e ideológico contradizia. Esta obsessão pelos descobrimentos dizia muito sobre a inércia de um país, ao qual faltavam escolas, hospitais, universidades... alfabetização.<sup>50</sup> Completando o seu ideário, a Sala ostentava um enorme planisfério, no qual se destacavam com cores carregadas os domínios portugueses sob a legenda camoniana “por mares nunca dantes navegados”. De um lado deste planisfério via-se a proa de um galeão de velas enfunadas com a cruz de Cristo e do lado oposto, a representação de um padrão, dos que os portugueses iam colocando nas terras pelas quais iam passando. Dele se disse que representava a “expansão da família nacional”, “a alma repartida pelo mundo, de que fala(va) o nosso épico”.<sup>51</sup> O aspecto geral da sala foi então visto como um navio, mas as suas pontes de comando estavam viradas para dentro de si próprio, para os seus braços, para o seu passado. A Sala Portugal era, no fundo, um navio fantasma, já sem água à volta, navegando por mares míticos de há 400 anos: uma alegoria involuntária do país.

A obsessão pelo tema do barco foi retomada na apreciação que então se fez da articulação entre a Sala Algarve, para sessões ordinárias, e a Biblioteca, abrindo-se o pavimento desta, em “escotilha avarandada”, para aquela, situada no piso imediatamente inferior: A luz zenital proporcionada pela clarabóia da biblioteca iluminava desta forma “naval” os dois pisos.<sup>52</sup> A Sala de Visitas, desti-

nada a convidados de honra, como o rei e família real, era denominada Sala da Índia. O mobiliário era do século XVIII misturado com peças de fabrico indiano e outras de sândalo macaense. O tecto foi profusamente decorado pelo estucador Domingos Meira<sup>53</sup> respeitando o mesmo receituário historicista e simbólico: medalhões dourados com legendas alusivas a batalhas, aos descobrimentos, à restauração, à expulsão dos franceses, etc., mais as armas das ordens religiosas militares, e ainda cruzeiros e esferas armilares, bússolas, âncoras, castelos, quinas e escudos. Nas paredes, bandeiras das campanhas de Capelo e Ivens, Serpa Pinto, Cordon, António Maria Cardoso, etc., valiosos portulanos portugueses de quinhentos e seiscentos e ainda dois globos de Coronelli, oferecidos pelo doge de Veneza a D. João V. Desta sala se disse estranhamente que “era de uma pobreza asseada, franca e alegre”.<sup>54</sup> As restantes salas e dependências utilitárias da Sociedade estavam repletas de símbolos alusivos ao passado quinhentista e ao Império: esferas armilares, vitrais representando os escudos de Angola, Moçambique, Índia e Macau, lustres em forma de bússolas. Para o primeiro andar, estava destinado o Clube da Sociedade, com sala de fumo, de leitura, de jornais, jogos de cartas e bilhar. José Luís Monteiro, que era membro da Comissão do Centenário, superintendera todos os trabalhos feitos no interior do edifício: escadas, tectos, pavimentos, divisões interiores, o acabamento da galeria do salão grande e toda a sua decoração, instalação do elevador, as canalizações, os estuques, as pinturas, a iluminação geral, a instalação do museu, da biblioteca, as vitrines, etc. Foi por isso agraciado pelo rei com a ordem de São Tiago.<sup>55</sup>

A Sociedade de Geografia trazia `a velha rua das Portas de Santo Antão, um museu colonial, um espaço de sessões solenes e um clube para as elites da cidade. O espaço interior, totalmente imprevisível para os transeuntes, veio reforçar, no fim do século XIX, o carácter que esta rua ia adquirindo, eixo rico em espaços interiores insuspeitos, espaços-surpresa, se bem que, neste caso, se revelava apenas a uns *happy few*.

53 Meira decorara o Palacete Lambertini na Avenida da Liberdade e em 1888 colaborara na remodelação do Palácio Foz. Ver José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, II, 3ªed., p.78 e Rui Afonso Santos in *Historia da Arte Portuguesa*, 1995, III, p.442.

54 Ver *O Século*, 7/7/1897.

55 Ver Boletim da Sociedade de Geographia de Lisboa, 1897, p.395ss. Sobre José Luís Monteiro, Ver José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol.II, Lisboa, Bertrand (3ªed.), 1990. Ver também Fátima Cordeiro Ferreira e Maria Augusta Adrego Maia, José Luís Monteiro na Arquitectura da Transição do Século, Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1990.

50 A situação foi magistralmente descrita por Eça de Queirós, uns anos antes, numa carta dirigida a Pinheiro Chagas, datada de Bristol, 14/12/1880. Ver *Notas Contemporâneas*, Lello & Irmão, ed. de 1944, pp.74-75.

51 Ver *O Ocidente*, 1897, p.163 e *Diário de Notícias*, 7/7/1897.

52 Ver *Diário de Notícias*, 7/7/1897.

#### 4. Um teatro republicano: Politeama (1911-1913)

Em 1911, catorze anos depois da instalação da Sociedade de Geografia na Rua das Portas de Santo Antão, outro arquitecto célebre na cidade, Ventura Terra (1866-1919), desenha para essa mesma artéria o Teatro Politeama, inaugurado dois anos depois.<sup>56</sup>

A formação francesa de Ventura Terra (aluno de Laloux, autor da Gare d'Orsay) ficou aqui bem patente no gosto parisiense, cosmopolita e mundano que imprimiu à fachada principal dominada visualmente pelo grande janelão de ferro com os seus arcos inscritos em arcos maiores em delgada estrutura metálica. O telhado era também de inspiração francesa, de mansarda com sua característica fenestração, embora assente estruturalmente sobre vigamentos de ferro. Por baixo deste telhado funcionava a sala de pintura e urdimento dos cenários. A sala de espectáculo era um espaço tradicional de teatro à italiana: amplo palco, proscénio, orquestra, plateia, frisas, duas ordens de camarotes que se estendiam até à boca de cena, acompanhadas pelos respectivos primeiro e segundo balcões e uma galeria de arcos abatidos no último piso. Esta galeria, vulgo galinheiro, tinha um café e *foyer* próprios. O primeiro balcão e os camarotes de primeira ordem possuíam o *foyer* "nobre" com varanda para a rua, duas salas e um salão. O teatro da república democrática era, deste modo, bem hierarquizado socialmente. O segundo balcão e os camarotes de segunda ordem possuíam também um espaço anexo que consistia numa varanda de gradeamento profusamente decorado, sustentada por colunas de capitéis com pósitos. Desta varanda se podia contemplar o *foyer* da primeira ordem. Este, era o espaço mais luxuoso, com cariátides adossadas às paredes e um friso que o percorria todo, junto ao tecto, em profusa decoração vegetalista. No piso térreo situava-se um café com acessos pelo vestíbulo e pela rua. A sala era já bem iluminada a electricidade. As divisórias dos camarotes eram estofadas e as cores predominantes eram o branco e o dourado. A novidade da sala consistia na supressão do camarote real. O teatro era confortável e espaçoso, qualidades notadas e apreciadas pelos contemporâneos.<sup>57</sup> O tecto da sala fora pintado

por Benvindo Ceia<sup>58</sup> e o pano de boca pelo consagrado pintor Veloso Salgado,<sup>59</sup> descrito como uma alegoria à arte dramática portuguesa.

O alçado de Ventura Terra ostentava, por cima do grande janelão, um dístico central designando a função do edifício: "Theatro de Variedades", enquadrado por volutas enroladas e do qual pendiam grinaldas Luís XVI que aqui exprimiam uma ideia festiva, com uma simbólica lira estilizada aparentando fechar o grande arco. Ventura Terra colocara nas extremidades das clássicas grinaldas, duas estrelas de cinco pontas. O conjunto central ficava ladeado por dois letreiros menores: "Música" e "O Rir" (depois alterado para "Comédia"), sugerindo em que é que consistia aquele espaço ou qual o seu objectivo. Era um teatro, destinado logo à partida a uma programação não erudita: as variedades. Mais uma vez se construía nesta artéria uma casa de espectáculos, que ao se definir como teatro de variedades vinha novamente ao encontro das necessidades culturais ou lúdicas dos habitantes da capital. A esmagadora maioria da população de Lisboa estava pouco acostumada a deslocar-se a locais com especificidade artística própria, preferindo espaços polivalentes como os coliseus e recintos improvisados, ou deleitando-se já com o novo espectáculo do cinema, projectado então em salões animatógrafos, também eles improvisados em espaços pré-existentes.<sup>60</sup> O programa definido para o Politeama, as variedades, era de certo agrado popular e espelhava também, de certo modo, as limitações republicanas no que respeitava aos projectos culturais para a capital.

Embora a iniciativa de construir o Politeama tenha partido de um rico emigrante minhoto regressado do Brasil, Luís Pereira (1859-1938),<sup>61</sup> foi, indis-

58 Ceia (1870-1941) pintou o tecto da sala: medalhão circular representando centauros ou sagitários. Sobre Benvindo Ceia, Ver Pamplona, *Dicionário de Pintura e Escultura*, ed. de 1956; Ver Rui A. Santos, in *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol. III, Lisboa, 1995, p.453; Ver *Ilustração Portuguesa*, 1913, I, p.661 e *O Ocidente*, 10/8/1913.

59 Sobre Veloso Salgado, Ver J-A. França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. II, Lisboa, Bertrand (3ªed.), 1990, pp. 47, 54-56, 62, 65, 70, 84, 86-87, 90, 92, 101, 134, 146, 194-195, 209, 226, 232-236, 240, 247, 279-281, 306, 328 e 352.

60 Ver a este respeito, "Os Cinemas de Lisboa, fenómeno urbano do século XX", tese de mestrado de Margarida Acciaiuolli de Brito, FCSH, UNL, 1980.

61 Luís Pereira estivera ligado ao comércio do café e posteriormente ao ramo da empresa teatral no Rio de Janeiro (teatros São Pedro, Recreio, Lucinda e São José), São Paulo (teatros Santana e Politeama) e Santos (teatro Guarani). Ver Enciclopédia Portuguesa e Brasileira. Em 1911, o empresário já tinha residência lisboeta na Avenida Fontes Pereira de Melo. Ver Processo de Obra n°35.145 (Arquivo da CML).

56 Ver processo de obra n° 35.145 (arquivo da CML).

57 Ver *Ilustração Portuguesa*, 1913, vol.2, p.648.

cutivelmente, como obra da República, que este teatro foi concebido e inaugurado. Ventura Terra fora vereador republicano desde 1908, e, *O Século* não se esqueceu de lembrar que o teatro “construído já sob os auspícios do regime que o país livremente escolheu num safanão heróico, ele [o teatro Politeama] indica o renascimento que ora se vem acentuando”. Assim sendo, na inauguração solene feita em Dezembro de 1913, estiveram presentes, Manuel de Arriaga, Presidente da República, e Afonso Costa, presidente do ministério, entre outros membros do governo. Já antes da inauguração, o Politeama havia sido visitado pelo ministro do Fomento, António Maria da Silva, que fora guiado pelo empresário Luís Pereira, por Ventura Terra, por Veloso Salgado e Benvindo Ceia.<sup>62</sup> A programação inicial fez jus ao que se pretendia do edifício (“uma casa de diversões”) com um espectáculo inaugural denominado “A Valsa de Amor”, aplaudido pela crítica.<sup>63</sup> Diga-se de passagem, que o nível da crítica musical em 1913 era de uma ingenuidade confrangedora. Criou-se também em 1913 no Politeama, uma orquestra sinfónica “de Lisboa”, constituída por 75 músicos e dirigida sucessivamente pelos maestros David de Sousa que estudara em Leipzig e Viana da Mota até 1918. A sua existência prolongou-se pelos anos vinte.<sup>64</sup> Estes concertos realizados às matinés de domingo constituíam a vertente erudita que a nova sala podia oferecer à cidade, mas não possuíam efeito de pedagogia urbana pois a imprensa apelava para eles apenas “à sociedade mais elegante”.<sup>65</sup> Em 1914, o Politeama começa também a ser utilizado como cinema.<sup>66</sup>

Se podemos afirmar que a dignidade arquitectónica do novo teatro fora conseguida, não se pode deixar de reparar na profunda *décalage* que separava

o Politeama dos teatros que então se iam construindo na Europa. No ano em que este espaço da rua das Portas de Santo Antão abre as suas portas, inaugura-se em Paris o Teatro dos Campos Elíseos desenhado por Auguste Perret e desse mesmo ano datava também o teatro da Werkbund, em Colónia, desenhado por Van de Velde. Estas duas novas propostas estéticas, que prenunciavam já o modernismo, estavam ainda longe de poder ser entendidas no Portugal de 1914. No entanto, a crítica dizia que “o Politeama honra(va) a nossa terra e que e da(va) aos estrangeiros a nota da nossa civilização sempre progressiva e bem orientada”.<sup>67</sup>

Se o Politeama está longe de ser uma das melhores obras de Ventura Terra,<sup>68</sup> importa referir a sua qualidade enquanto objecto bem inserido no espaço urbano que lhe foi atribuído. A inserção do edifício no espaço envolvente era uma característica de Terra, que foi sobretudo um arquitecto de cidade e com ela soube manter um diálogo justo. Essa sensibilidade urbana que nunca abandonou, esteve também presente na concepção do Politeama em cuja fachada assimétrica soube situar correctamente o janelão que lhe dava sentido, colocando-o face ao único espaço vago que a rua estreita lhe oferecia: a rampa que separa o Ateneu do Coliseu. Deste modo, o arquitecto evitou a frontalidade de ambas as grandes massas que constituem estes dois edifícios, afeitando ao mesmo tempo da vantagem do efeito cenográfico provocado sobre a multidão que desce a rampa em dias de espectáculo no Coliseu. De resto, é sempre deste lugar que o janelão do Politeama é fotografado.

A fachada do Politeama, e sobretudo o seu grande janelão, lembrava um pequeno teatro de *boulevard* parisiense, mas a rua das Portas de Santo Antão não era um *boulevard*, pelo contrário, desde que se rasgara a Avenida da Liberdade, a rua situava-se como temos vindo a assinalar, nas traseiras do *boulevard*. Novamente se verificava um mal entendido característico do processo de modernização de Lisboa. O primeiro teatro da República, aclamado como tal, situava-se também numa estreita via de origem medieval, no tecido urbano antigo, continuando as avenidas sem equipamentos culturais ou recreativos de peso. A construção do Politeama, fronteiro ao Coliseu, reforçou o carácter lúdico da Rua das Portas de Santo Antão.

62 Ver *O Século*, 7 e 8/12/1913. A inauguração do teatro, e o próprio arquitecto, foram tratados com ironia pelo *Ocidente*, 1913, p.378.

63 “A Valsa de Amor” era uma opereta austríaca escrita por Bodanski e Groumbaum com música de Zicker. Ver crítica na *Ilustração Portuguesa*, 1913, II, p.648 e p.737. Ver as críticas em *O Século*, 6, 7 e 8/12/1913.

64 Ver José-Augusto França, *Os Anos Vinte em Portugal*, Lisboa, 1992, p.109. O programa inaugural dos concertos do Politeama incluía peças de Borodine, Tchaikovski e um poema sinfónico de João Arroyo.

65 Ver *O Século*, 7/12/1913. Ver *Ocidente*, 1913, p.395. Foi também notada a presença do Presidente da República na no primeiro concerto realizado no Politeama.

66 Em 1914 projectaram-se no Politeama os documentários: “Expedições Portuguesas a África”, “Lançamento do destroyer Guadiana”, “A Explosão na Companhia de Gás”, “A chegada do cruzador inglês Argonaut e as manifestações às legações de Inglaterra, França e Bélgica exaltando os exércitos aliados”. Ver Félix Ribeiro, *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português, 1896-1949*, Cinemateca Portuguesa, 1983, p.66.

67 Ver *Ocidente*, 1913, p.395.

68 Ver José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. II (3ªed), Lisboa, Bertrand, 1990, pp.145-146.

## 5. A invenção da noite lisboeta: os clubes Palace (1917), Magestic (1917-1918) e Bristol (1918-1926).

Nos anos finais da primeira guerra mundial e no imediato pós-guerra, o negócio da especulação imobiliária crescia em Lisboa, aumentando o número de “gaioleiros”, prédios para a pequena e média burguesia em crescimento, feitos sem responsabilidade estética e construtiva. Nesta época, houve também lucros rápidos que provieram do açambarcamento ou da especulação a preços exorbitantes de produtos que escasseavam, lucros esses que iam propiciando novas empresas e negócios. É neste contexto que se insere o fenómeno do aparecimento dos *night-clubs* em Lisboa, sítios reveladores de uma nova forma de estar na cidade, pondo a noite em evidência. Os clubes incluíam normalmente um restaurante, uma sala de jogo e uma sala de baile ou *dancing*. Alguns, de menor nomeada, datavam de antes da guerra, como o Clube dos Patos no Largo do Picadeiro, nº10 ou o Maxim's, antes de se instalar luxuosamente no Palácio Foz. Mas, o grande *boom* deu-se a partir de 1917-1918. Três dos clubes mais significativos que então abriram em Lisboa, situaram-se na Rua das Portas de Santo Antão: o *Palace* (hoje sede da Associação Comercial) e o *Magestic* (hoje Casa do Alentejo) ambos em 1917, beneficiando este último de grandes obras de decoração em 1918-1919, mudando de nome para *Monumental* em 1920 e o *Bristol Club* (hoje na posse do Benfica) em 1918 com importante remodelação feita em 1925-1926.<sup>69</sup>

Em 1917 o mundo estava em guerra. O governo português, democrático, decidira participar no ano anterior; para não perder as colónias, pretendendo ao mesmo tempo consolidar o regime, assaz periclitante, em torno de uma causa propiciadora de uma união nacional. Os magazines mostravam orgulhosamente as fotos dos soldados e oficiais que partiam para a frente, visitada por Bernardino Machado e Afonso Costa. Faziam-se campanhas de angariação de fundos: as senhoras da alta sociedade lisboeta organizaram a campanha “venda da flor” para esse efeito, lideradas por Veva de Lima Mayer Ulrich, pela Duquesa de Palmela, Condessa de Ficalho, etc... Fenómeno repetido pelas senhoras da burguesia grande e pequena, em todo o país, de Trás-os-Montes

ao Algarve.<sup>70</sup> Simultaneamente na capital e nos lugares de veraneio, auferindo de um cosmopolitismo de *bas-fond* que a guerra proporcionava, abriam-se grandes e bem frequentadas casas de jogo. Em Lisboa, um dos primeiros de uma série de clubes mundanos e nocturnos, dessa natureza, foi o *Palace* aberto em 1917, na Rua das Portas de Santo Antão, por iniciativa de um negociante alentejano, João Rosado. O *Club Palace* abriu no local onde se pensara fazer um cinema, num lote que era propriedade do capitalista do Banco Lisboa & Açores, Carlos Francisco Ribeiro Ferreira, e onde havia um prédio em ruínas. O projecto para o cinema, “Salão Animatográfico”, fora desenhado por Álvaro Machado (1874-1944)<sup>71</sup>, em 1914, com uma fachada de gosto neo-românico que caracterizou grande parte da produção deste arquitecto. A planta apresentava um vestíbulo com três portas para a plateia, hierarquizada em lugares de *fauteuil* e lugares de geral. No primeiro andar ficava o balcão, já sem o prolongamento dos seus braços laterais até ao palco, como nos teatros. Machado entendia já o espaço do cinema, como algo diferente de um teatro, permitindo sempre uma visualização frontal do écran, o que não acontecia em muitas outras situações, mesmo posteriores, como por exemplo no vizinho cinema Odeon, da rua dos Condes, já dos anos vinte.<sup>72</sup> O projecto para cinema de Álvaro Machado não teve seguimento. Em 1915, foi apresentado um novo projecto para o substituir, também de Álvaro Machado, para estabelecimentos comerciais de luxo. O desenho da fachada era outro, menos vincadamente neo-românico que o primeiro, mas mantendo alguns elementos desse estilo ao nível dos vãos do segundo andar; o mesmo tipo de frontão e os três arcos de volta perfeita do primeiro andar. Machado assimilava o vocabulário neo-românico a um gosto mais cosmopolita, como Ventura Terra e outros arquitectos já haviam feito em palacetes das Avenidas Novas. As plantas apresentavam cada pavimento dividido em três espaços idênticos, pressupondo três lojas por piso.

<sup>70</sup> Ver *Ilustração Portuguesa*, 1917, I e II.

<sup>71</sup> Álvaro Machado era filho do cenógrafo Eduardo Machado que decorara o Coliseu, anos antes, nesta mesma rua. Álvaro Machado foi o introdutor do neo-românico em Portugal, em 1900, com o desenho do jazigo do Visconde de Valmor. As suas obras mais célebres foram a sede da SNBA (projecto de 1906) e o Colégio Ana Roussel, depois Académico (1904). Ver José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol.II, 3ªed., p.463.

<sup>72</sup> Note-se que até aos anos 30, se projectaram, em Lisboa, cinemas com frisas, camarotes ou prolongamentos do balcão até à proximidade do écran, prolongando a tradição arquitectónica do espaço teatral. Ver Félix Ribeiro, *Os mais antigos cinemas de Lisboa (1896-1939)*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1978; Ver Margarida Acciaiuoli de Brito, *Os Cinemas de Lisboa, fenómeno urbano do século XX*, Dissertação de Mestrado, FCSH, UNL, 1980.

<sup>69</sup> Sobre todos os *night-clubs* que se inauguraram então na cidade, Ver Júlia Leitão de Barros, *Os night-clubs de Lisboa nos Anos 20*, 1990, Anexo I, Quadro V.

Em 1916, Machado procedeu a algumas alterações da fachada e o projecto foi aprovado em 1917. Desistindo-se da ideia de edifício comercial, fizeram-se nesse ano obras no interior, ficando o primeiro andar totalmente ocupado por um salão para festas e jogo de um *night-club*: o Palace. O salão foi então profusamente decorado com estuques formando grinaldas. No vestíbulo, cupidos alados encimaram as portas laterais de mármore vermelho, acompanhadas por oito baixos-relevos esculpidos por Simões de Almeida sobrinho (1880-1950), professor da Escola de Belas Artes. O clube durou três anos, até 1920. Segundo Reinaldo Ferreira (Repórter X) foi no Palace que apareceu a primeira retalhista de cocaína de Lisboa, uma francesa.<sup>73</sup> Tango, jogo e cocaína deram o tom característico a este novo espaço concebido para lisboetas privilegiados. Em 1922, a Associação Comercial de Lisboa ocupou o edifício, instalando-se num lugar “que a orgia construía”, como então foi dito.<sup>74</sup>

Em 1917, precisamente no mesmo ano em que o Palace abre as suas portas, inaugura-se, na mesma rua, o clube Magestic. Os seus promotores, uma firma Resende Lda., decidem instalá-lo no segundo andar, e em parte do primeiro, do palácio seiscentista pertencente aos viscondes de Alverca e condes da Anadia. Pela segunda vez, os anos da guerra davam ensejos de produzir espaços de vida nocturna na Rua das Portas de Santo Antão. Se para o Palace se construiu um edifício de raiz num lote relativamente pequeno, aqui, para o Magestic, tratou-se da reformulação integral do espaço interior de um grande e sólido edifício que resistira ao terramoto. Pelo edifício, ainda na posse da família que o construía, passara já o Liceu Central da cidade, antes de ser transferido para o Intendente e depois para o Carmo, enquanto esperava por uma casa feita de raiz, que tardava. Até à instalação do clube, o palácio Alverca albergara um armazém de venda de mobiliário e objectos de arte, “A Liquidadora Universal”, e também, num dos pátios das suas traseiras, um atelier fotográfico, de João Augusto Camacho, desde 1896.<sup>75</sup>

Aquando da sua inauguração, no imediato pós-guerra, dizia-se com orgulho do Magestic que “não e(ra) um recinto onde toda a gente entra(va)! Não! E(ra) um clube de fina sociedade, *un cercle privé*, onde para se ser sócio e(ra) necessário pagar uma relativamente avultada jóia, e quotas respectivas.

73 Citado por Julieta da Cunha Gonçalves, in *Dicionário da História de Lisboa*, Carlos Quintas e Associados, Lisboa, 1994.

74 Ver artigo de Félix Correia no *Diário de Lisboa*, 13/7/1927.

75 Ver Processo de Obra nº7.189 (arquivo da CML).

Não e(ra) ali sócio quem quer(ia). E(ra) só quem o pode(ria) ser”.<sup>76</sup> Também se disse que era um clube pensado para mostrar aos estrangeiros que em Portugal estes espaços não eram inferiores aos de Madrid, Paris ou Londres. E, assim, com uma hipocrisia quase cínica, dizia-se que o clube tinha sido feito em plena guerra com fins altamente patrióticos.<sup>77</sup> O clube subverteu o esquema do antigo palácio, abandonando a entrada nobre da Rampa de São Luís a uma mera serventia secundária para o pessoal de serviço e cozinha e, o acesso às suas novas e luxuosas instalações passou a fazer-se por uma discreta porta situada na Rua das Portas de Santo Antão. A fachada de palácio urbano seiscentista não permitia de forma alguma subentender as fantasias eclécticas e exóticas montadas no seu espaço interior. O Magestic foi, deste modo, mais um espaço escondido, espaço-surpresa que a Rua das Portas de Santo Antão vinha acumulando. À porta, um criado “irrepreensivelmente fardado” antecedia “as visões fantásticas das mil e uma noites”.<sup>78</sup> O antigo pátio central do palácio foi coberto com uma estrutura de ferro e vidro e totalmente decorado num revivalismo árabe que se pretendeu feérico e cenográfico, que lembrasse o Alhambra e sugerisse contos de fadas.

O arquitecto responsável pelos trabalhos do Magestic foi António Rodrigues da Silva Júnior (1868-1937),<sup>79</sup> coordenando uma equipa de decoradores que seguramente se divertiram, fazendo cada sala a seu estilo: houve inspirações orientalistas, dóricas, góticas, renascença, Luís XV, Luís XVI... transformando o palácio num espaço altamente *sui generis*, sem paralelo em Lisboa. Benvindo Ceia, Domingos Costa e Jorge Colaço formavam a equipa de decoradores, ajudados ainda por Júlio Silva, que pintou os medalhões do *hall* do piso principal e José Ferreira Bazalisa, que pintou no tecto da *toilette* de senhoras, um Cupido lançando uma seta. O piso nobre do palácio passou a ser ocupado por uma grande sala de jantar, por uma sala de jogos, por uma sala de bilhar e uma sala de *bridge*.<sup>80</sup> Benvindo Ceia ocupou-se da decoração da sala de jantar

76 Ver *Arquitectura Portuguesa*, Outubro, 1919.

77 *Idem*.

78 *Idem*.

79 Sobre o arqº Silva Júnior Ver J.-A. França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, II (3ªed.), Lisboa, p.173. Ver também os textos do próprio Silva Júnior sobre a sua obra preferida: “As Termas do Vidago, Breve Notícia”, Lisboa, 1916, e, “Higiene Pública, Saneamento Urbano e Depuração Biológica das Águas de Esgoto”, Lisboa, 1905. Ver “Arquitectura Portuguesa”, Julho de 1915. Ver “A Construção Moderna”, 10/6/1906.

80 Ver Processo de Obra nº 7.189 (arquivo da CML).

e de baile, executando a pintura do tecto e os painéis circulares das sobreportas. Nesta sala, portas e janelas foram intercaladas com espelhos Luís XVI, sobrepujados de grinaldas de flores e troféus e sobre os arcos dos vãos, camafeus pintados em medalhões relevados. Domingo Costa (1867-1954) encarregou-se da pintura decorativa da sala de jogos, que se quis “renascença”, realizando no tecto uma alegoria à Fortuna. Foi o que de mais ousado se produziu no clube como pintura decorativa: uma figura feminina envolta em véus transparentes carregava uma cornucópia da abundância, da qual não caíam frutos nem flores, mas sim uma infinidade de moedas e notas esverdeadas, que querubins concupiscentes tentavam avidamente recolher. Jamais um tema clássico fora tão bem subvertido para se adaptar à função de sala de jogo de um cabaret. A sala de jantar e baile era separada da sala de jogos por um palco, cujo proscénio fora esculpido pelo decorador José Isidro Neto, para uma pequena orquestra que servia os dois recintos. As restantes salas tiveram painéis de azulejos de Jorge Colaço (1868-1942) que os integrou na decoração neo-gótica das salas de leitura, com representações de cantos dos Lusíadas, e na de *bridge*, com motivos de feiras regionais. Aplicou aqui o seu saber de pintor de história e de costumes em azulejo, que havia já executado e continuaria a executar, para a decoração de gares de caminhos de ferro. A sala de bilhar foi também por ele decorada com azulejos que representavam uma tourada à antiga portuguesa e uma caçada ao javali, num espírito marialva apropriado.<sup>81</sup> Com acesso pelo pátio árabe, situava-se a casa de banho das senhoras, um cabeleireiro e uma barbearia. Na ala nascente do clube, fizeram-se gabinetes reservados, decorados pela casa portuense José Nascimento e Filhos em estilos diversos: Luís XVI, Império e outros, ditos “modernos”. Dizia-se que estes pequenos espaços íntimos estavam “caprichosos e mobilados a preceito”.<sup>82</sup>

81 Os azulejos de Colaço foram produzidos na Fábrica da Loiça de Sacavém. Ver *Arquitectura Portuguesa*, Novembro, 1919. Sobre Jorge Colaço, Ver Luísa Arruda in *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Circulo dos Leitores, 1995.

82 A iluminação eléctrica do Magestic esteve a cargo da Casa Herrmann. O mobiliário do clube foi concebido pelas casas Alcobia, Castanheira e António Nascimento e Filhos (Porto). Os estuques e escaiolas foram obra de João Afonso Rodrigues Pitta e Manuel Pitta, as modelações de ornato, de José Pinto. Os fingidos a óleo de mármore e bronzes, foram executados pelo “grande fingidor” Nogueira. Os candeeiros e lâmpadas árabes foram feitos pelo industrial Pio Gonçalves, os vitrais eram da firma “Renascença”, balaústres de Dionísio Gaspar de Oliveira, carpintaria de Luís Caetano Pereira de Carvalho, trabalhos em metal da “Metalurgia Lda.”, serralharia de Francisco Simões,

Em 1917, o empresário Mário Freitas Ribeiro decide instalar o *Bristol Club* na Rua das Portas de Santo Antão, também durante a primeira guerra mundial, tal como acontecera com a instalação, na mesma artéria, do *Palace* e do *Magestic*. Tempos em que o aumento do custo de vida e a escassez de géneros de primeira necessidade afligia grande parte da população de Lisboa. Havia, no entanto, capital para investir. O clube foi instalado num banal prédio de rendimento oitocentista, abrindo as suas portas em 1918. Entre 1920 e 1924, o empresário desdobrou-se em pedidos à câmara para alterar o aspecto do prédio, nomeadamente propondo a colocação de uma grande *marquise* em betão e vidro, na fachada da esquina da Rua das Portas de Santo Antão com a Rua do Jardim do Regedor, desenhada pelo arquitecto Raul Martins,<sup>83</sup> num gosto vagamente secessionista. Em 1925, foi ainda Raul Martins que se ocupou da ampliação do Bristol, adaptando o seu espaço interior para a instalação do “restaurante-concerto”, pois segundo o proprietário do clube, as instalações que possuía já não comportavam a sua numerosa clientela.<sup>84</sup> Em Janeiro de 1926, as obras prosseguiram, sob a direcção do arquitecto Carlos Ramos (1897-1969) que propunha uma solução radical de alteração da fachada, modernizando-a, que não teve seguimento. Em Abril desse ano, iniciaram-se obras radicais no interior segundo a proposta de Carlos Ramos: demoliram-se paredes, transformou-se a estrutura, com pavimentos de cimento armado, aumentou-se o pé direito dos pisos principais e fez-se nova escadaria revestida de mármore. O clube passou a ocupar o primeiro e o segundo andar do prédio, este último como sala de bilhar. Desenharam-se anúncios luminosos para a fachada, com *lettering* de Ramos. A decoração deste novo clube lisboeta distinguiu-se da dos outros clubes então existentes que continuavam presos a cânones oitocentistas. Carlos Ramos desenhou a porta de entrada giratória, de madeira e metal, a nova caixa de escada com paredes de mármore, corrimões em tubos metálicos, os cinzeiros de parede, as duas portas que pontuavam a escada e davam acesso a espaços reservados, conjugando a madeira e os metais. Lembravam pequenas portas interiores de navio que se acordavam bem

canalizações de Gomes Ferreira & Co. Lda., aquecimento central e elevador monta-cargas da Sociedade Construtora de David Ennes Pereira e Joaquim David e direcção técnica de Luís Caetano Pereira de Carvalho. Ver *Arquitectura Portuguesa*, Novembro de 1919.

83 Sobre Raul Martins, Ver José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX* (3ªed), p.240 e p.248. Ver também Luísa Arruda in *Historia da Arte Portuguesa*, III, 1995, p.416 e Rui Afonso Santos, *Ibid.*, p.470 e p.474.

84 Ver Processo de Obra nº 6.453 (arquivo da CML).

com os tons amarelo claro do mosaico cerâmico que predominava na maior parte das paredes a par de linhas negras zigzagueantes.<sup>85</sup>

Mário Ribeiro pretendia para o seu Clube uma atmosfera nova, mundana e cosmopolita, convidando por isso para a sua decoração uma equipa de jovens artistas que pretendiam romper com a estética tradicional e académica. Almada Negreiros (1893-1970), Eduardo Viana (1881-1967), António Soares (1894-1978), Jorge Barradas (1894-1971), Lino António (1898-1974), F. Smith (1881-1961), Ruy Vaz (1891-1955), Guilherme Filipe (1899-1971) foram os artistas escolhidos para decorar o Bristol, juntamente com os escultores Canto da Maia (1890-1981) e Leopoldo de Almeida (1898-1975).<sup>86</sup> O Bristol, tornou-se portanto, o clube dos modernos. O seu empresário propagandeou o espaço renovado nas capas da revista ABC, que pagava, convidando para as desenhar, o pintor Jorge Barradas. A revista *Contemporânea*, sucessora do *Orpheu*, e dirigida por José Pacheco, incensava também o *Bristol Club* como uma manifestação de arte moderna, “expressão rítmica, sonora, colorida de uma estética nova”. O Bristol, tal como o café A Brasileira, também decorado com telas dos pintores modernos em 1925, era o museu de arte contemporânea que Lisboa ainda não possuía.<sup>87</sup>

Significativamente, este lugar, cuja decoração anunciava uma renovação estética, era um clube nocturno, para *jazz-band*, *charleston*, prostituição cara, jogo, muito fumo e cocaína, situava-se, como os seus congéneres, Palace e Magestic, numa estreita rua de traseiras, ocupando um espaço que passava totalmente despercebido a quem não soubesse da sua existência. Ao vermos instalado o clube dos “modernos” nas Portas de Santo Antão, podemos constatar que nos anos 20, os “modernos” não frequentavam a cidade moderna, ou melhor que ela não existia. A vida mundana continuava a situar-se entre o Rossio e o Chiado. A rua escolhida, antiga, junto ao Rossio, servia perfeitamente.

85 Ver Rui Afonso Santos, *História da Arte Portuguesa*, III, 1995, pp.452-453. O autor informa-nos da existência, no clube, de uma decoração feita de triângulos a negro e dourado emoldurando os vãos, os ângulos das portas, as obras de arte e os nichos ovais com *corbeilles*. O mobiliário fora também desenhado por Carlos Ramos.

86 Sobre os decoradores do Bristol Club, Ver José-Augusto França, *Amadeo e Almada* (ed. 1986), p.267. Ver Idem, *Os Anos 20 em Portugal*, pp.163-164. Ver também Raquel Henriques da Silva in *Historia da Arte Portuguesa*, III, 1995, p.381. Ver também *Noticias Ilustrado*, 24/2/1929. Ver António Rodrigues, *Jorge Barradas*, IN/CM, 1984, p.59.

87 Sobre as telas do Bristol, ver a crítica de Manuel Sousa Pinto, “O II Salão de Outono”, in *Ilustração*, 1/12/1926.

## Os paradoxos da modernidade lisboeta

A particularidade da modernidade urbana lisboeta, que se caracterizou pela co-existência de novas formas e hábitos urbanos com formas e práticas pré-existentes, deveu-se em grande parte à localização da cidade de Lisboa na primeira periferia da Europa industrializada da época. Se por um lado não existia em Lisboa uma poderosa e riquíssima burguesia industrial e consequentemente a cidade também não possuía uma significativa população operária, a Lisboa de finais do século XIX estava já plenamente integrada, se bem que numa situação periférica, na rede de cidades cujo espaço cultural e mental pertencia já à civilização do capitalismo industrial, ou seja, à modernidade.<sup>88</sup> Lisboa estava já ligada à Europa, e sobretudo a Paris – sua cidade modelo – através do caminho-de-ferro e do telégrafo. O enorme investimento de capital inglês, francês, alemão e belga permitiu acelerar a modernização de Lisboa, nomeadamente em transportes, comunicações e infra-estruturas. Os produtos e mercadorias culturais e materiais, que se iam produzindo pelas cidades da Europa industrializada, chegavam, com mais ou menos atraso, às lojas, cafés e teatros lisboetas. Lisboa estava pois integrada na modernidade, ou seja, no mundo de formas e práticas urbanas correspondentes ao capitalismo industrial. Mas, a fraca industrialização da cidade, suas consequentes limitações na acumulação de capital, bem como a lentidão na sua circulação, retardavam a rápida modernização da urbe, permitindo a visibilidade, para não dizer omnipresença, de uma miríade de formas e práticas características do mundo pré-industrial.

Essa co-existência de novas formas e práticas com formas e práticas antigas num mesmo espaço urbano, permitiam uma fusão visual de dois mundos, uma paisagem híbrida em que passado e presente, antigo regime e modernidade se distinguiam com dificuldade. Assim se podiam observar novas formas urbanas, tais como transportes sobre carris, teatros burgueses, cafés, a própria Avenida da Liberdade com os seus 90 metros de largura e práticas urbanas novas, tais como andar de americano, de eléctrico depois de 1900, frequentar cafés, restaurantes, peças teatros, operetas, zarzuelas, comprar em lojas especializadas... ao mesmo tempo que se observavam formas antigas, tais como a

88 Palavra inventada por Baudelaire no seu celebre texto: “Le Peintre de la Vie Moderne” (1863), onde pela primeira vez se utilizou o conceito de “la modernité”.

abundância de edifícios eclesiásticos adaptados a novas funções, palácios nobres do antigo regime também com novos usos, sobrevivência de antiquíssimos eixos urbanos, estreitos e sinuosos e de práticas ancestrais, com grande número de vendedores ambulantes, abundância de veículos puxados por burros ou mulas, ovelhas a pastar nos limites das avenidas em construção, um comércio híbrido de lojas que vendiam um pouco de tudo, bem como uma forte presença da actividade artesanal. A cidade crescera imenso entre 1879 e 1920, com novos bairros, ruas, avenidas, mas os equipamentos de carácter cultural, lúdico, recreativo e cívico, instituições privadas e estatais, espaços de consumo, raramente se afastaram do centro da cidade, da área situada em redor do Rossio e Chiado.

O atavismo cultural da burguesia lisboeta, incapaz de se afastar do espaço geográfico tradicional em que as suas práticas de sociabilidade se haviam ancorado há gerações, e também o afluxo de gente de fora que procurou no centro da cidade antiga os seus lugares de identificação e de inclusão foram factores de peso que contribuíram para explicar o fenómeno Rua das Portas de Santo Antão entre 1890 e 1925. A dificuldade em deslocar para a nova cidade burguesa os novos espaços de sociabilidade e de consumo que se iam criando – cafés, teatros, salas de espectáculo, comércio de qualidade – revelava não somente as limitações económicas, lentidão na acumulação e circulação de capital, e consequente lentidão no ritmo do processo de modernização e de mudança, mas também, e sobretudo, uma questão socio-psicológica, em não se querer avançar para um espaço que ainda não se conhece bem. A Avenida da Liberdade foi aberta em 1879. Em 1925, quando nesta artéria se inaugurou o Cinema Tivoli, desenhado por Raul Lino, dizia-se nos meios empresariais do espectáculo, que fazer um cinema tão ambicioso num local tão afastado do centro da cidade era uma ousadia e um risco, achando-se que este espaço não teria qualquer tipo de viabilidade económica.<sup>89</sup> O Tivoli foi um sucesso, mas o simples facto de se ter podido considerar a Avenida em 1925 como um local muito afastado do centro de Lisboa era sintomático de como os habitantes da cidade, ou pelo menos a sua burguesia, alta, média e pequena, que era quem escrevia, opinava e investia, percebia a cidade onde vivia. A importância adquirida pelo centro antigo da cidade pré-capitalista no imaginário dos lisboetas beneficiou, deste modo, o velho eixo da Rua das Portas de Santo Antão, situado por detrás da nova Avenida da Liberdade.

89 Ver Félix Ribeiro, *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1978.

## LISBOA NA 2ª METADE DO SÉC. XX

### Da conquista do planalto à cidade-região

Nuno Teotónio Pereira\*

1. Com o lançamento de dois grandes eixos de penetração na direcção norte na primeira metade do século, Lisboa deixou de ser uma cidade linear, onde o Tejo desempenhava um papel determinante como via de circulação, para ganhar uma conformação radial.

Esses eixos foram, por um lado, a avenida da Liberdade e seus prolongamentos até ao Campo Grande – as Avenidas Novas – onde se instalou a burguesia média e alta, e por outro a Almirante Reis e encostas adjacentes, destinadas a acolher a pequena burguesia e o proletariado. À cidade interclassista das colinas, onde pontuavam palácios e conventos envolvidos pelo casario das classes populares, sucedia assim uma cidade dual na sua morfologia sócio-espacial, criando uma dicotomia entre ocidente e oriente, que se prolongou aliás pelo desenvolvimento suburbano ao longo do rio: na direcção de Cascais o lazer dos abastados, e na oposta áreas industriais com habitação para o operariado. O Estoril, por um lado, e Moscavide por outro, expressam com eloquência estes subúrbios de sinal contrário.

Entretanto, em meados do século, com a construção de Alvalade, rematando a norte os dois eixos referidos acima, a cidade começava a ganhar uma expressão mais homogénea e alargada, superando a divisão de classes entre ocidente e oriente.

Como elemento simbólico deste fenómeno refira-se o aparecimento, pela primeira vez na História, duma nova centralidade, para além da Baixa/Chiado: o eixo Guerra Junqueiro/Avenida de Roma. Este fenómeno é aliás simultâneo com o início da terciarização das Avenidas Novas, ambos potenciados com a inauguração do metropolitano em 1959. A área central de Lisboa estendia-se agora pelo planalto.

\* Arquitecto