

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS ARTES



**Escultura em espaços públicos de Almada [1936-2005]:
da colecção à proposta de acção museal/educação patrimonial**



LIVRO I

Filomena Maria Figueira Freire de Lima

MESTRADO EM MUSEOLOGIA E MUSEOGRAFIA

2006

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS ARTES



**Escultura em espaços públicos de Almada [1936-2005]:
da colecção à proposta de acção museal/educação patrimonial**

LIVRO I

Filomena Maria Figueira Freire de Lima

MESTRADO EM MUSEOLOGIA E MUSEOGRAFIA

Tese orientada pelo Professor Associado *Doutor Carlos Amado*
e co-orientada pela Professora *Mestre Ana Duarte*

2006

Resumo

A dissertação de mestrado em museografia e museologia que aqui apresentamos pretende contribuir como fundamento para uma proposta de acção museal/educação patrimonial, no contexto da comunicação e memória da identidade cultural de uma *coleção* de obras de arte pública – *escultura em espaços públicos de Almada* –, tendo em conta a sua integração e exposição pública no desenho dos espaços urbanos da cidade.

Trata-se de um caso de estudo que analisa a presença *in situ* de um *Corpus* de obras e autores que se distinguem como significativos testemunhos documentais de valor histórico, artístico e cultural no percurso diacrónico de setenta anos [1936-2005]. Com base na inventariação e historiografia de um conjunto de sessenta e seis espécimes de escultura integrado em espaços exteriores de acessibilidade pública, equacionaremos o seu significado e função, para além das relações de apropriação e fruição que se estabelecem com distintos públicos. No entendimento desse contexto procuraremos apresentar soluções que permitam a sustentável realização de uma interacção educativa museológica, de forma a resgatar o reconhecimento pela valorização, salvaguarda e preservação desse *património cultural localizado* a ser dado à fruição do público.

Palavras-chave: Arte pública, Escultura, Monumento, Inventariação, Museu e Educação Patrimonial.

Abstract

The dissertation for the master degree of museology and museography herein presented is intended to contribute as a basis towards a proposal of a museal action/patrimonial education, within the context of the communication and the memory of the cultural identity of a collection of public works of art – *sculpture in Almada's public spaces* –, taking into account its public integration and exhibition in the outline of the urban places of the city.

It is a case study that analyses the presence of a corpus of works and authors that stand out as significant documental testimonies of historical, artistic and cultural value throughout the diachronic path of 70 years [1936-2006]. Based on the inventorying and historiography of a group of seventy six sculpture specimen integrated in open spaces with public accessibility, we will try to analyse its meaning and function, as well as the relationship of appropriation and enjoyment it establishes with different publics. Considering this context, we will try to present solutions leading to a sustainable educational interaction in museology, so that the recognition of that located cultural patrimony to be given to the public's enjoyment will be redeemed by its valorisation, safeguarding and preservation.

Key-words: Public Art, Sculpture, Monument, Inventorying, Museum and Patrimonial Education.

<i>Agradecimentos</i>	7
<i>Introdução</i>	
<i>Motivo e objecto de investigação</i>	9
<i>Metodologia e estruturação do conteúdo</i>	13
<i>1. Arte pública/Escultura em espaços públicos</i>	
<i>a. Aproximação e limites do conceito de arte pública</i>	21
<i>b. Em torno dos valores do monumento</i>	30
<i>2. Caso de estudo – 70 anos de escultura pública em Almada</i>	
<i>a. Enquadramento estrutural</i>	34
<i>b. Corpus de esculturas e autores</i>	40
<i>c. Traços da identidade no Corpus</i>	
<i>c.1. Desígnios do conteúdo e contexto</i>	63
<i>.Algumas conclusões</i>	89
<i>c.2. Do Corpus e dos autores em discurso directo</i>	93
<i>.Algumas conclusões</i>	141
<i>d. Traços da comunicação em diálogo público.</i>	
<i>d.1. Interacção da obra com o público</i>	147
<i>.Visitas guiadas à arte pública no concelho de Almada</i>	150
<i>.Acção educativa museal e escolar à volta da arte pública</i>	156
<i>.A arte/escultura pública e o olhar do cidadão representado no poder local</i>	163
<i>3. Proposta de acção museal/educação patrimonial</i>	172
<i>Conclusões finais</i>	181
<i>Bibliografia</i>	184
<i>.Documentos oficiais [fontes manuscritas/impressa]</i>	
<i>.Monografias</i>	
<i>.Catálogos</i>	
<i>.Periódicos</i>	
<i>.Dicionários</i>	
<i>.Conferências</i>	
<i>.Internet - Páginas Web</i>	

<i>Nota Introdutória</i>	5
--------------------------	---

Fichas de inventário

Figura 1 – «António José Gomes»	6
Figura 2 – «Padre Baltazar Diniz de Carvalho»	9
Figura 3 – «Cristo Rei»	12
Figura 4 – «Padre Baltazar Diniz de Carvalho»	16
Figura 5 – «Padre Baltazar Diniz de Carvalho»	19
Figura 6 – «Dr. Alberto de Araújo»	21
Figura 7 – «Os Perseguidos»	24
Figura 8 – «Monumento ao Bombeiro»	27
Figura 9 – «Fernão Mendes Pinto»	30
Figura 10 – «Evocação de Fernão Mendes Pinto»	33
Figura 11 – «Dr. Herculano Pires»	36
Figura 12 – «Os Pescadores»	38
Figura 13 – «Árvore Monumento»	41
Figura 14 – «Andrógeno»	43
Figura 15 – «Dr. José Pessoa»	45
Figura 16 – «Monumento à Natureza»	48
Figura 17 – «Just a Kiss Away» [Chegando] – «Porta I»	50
Figura 18 – «Just a Kiss Away» [Chegando] – «Porta II»	52
Figura 19 – «Rei e Rainha»	54
Figura 20 – «Emissor-Receptor I»	57
Figura 21 – «Homenagem a Leonardo da Vinci»	60
Figura 22 – «Asa»	62
Figura 23 – «Cabeça»	64
Figura 24 – «José Elias Garcia»	66
Figura 25 – «Capricho»	69
Figura 26 – «Pé»	72
Figura 27 – «Monumento ao Trabalho, Poder Local/Populações»	75
Figura 28 – «Viva Almada Viva»	78
Figura 29 – «Pórtico»	80
Figura 30 – «Sem Título I»	82
Figura 31 – «Sem Título II»	84
Figura 32 – «Sem Título III»	86
Figura 33 – «Monumento ao Associativismo Popular»	88
Figura 34 – «A Viagem»	91
Figura 35 – «Trilogia da Vida I»	93
Figura 36 – «Trilogia da Vida II»	95
Figura 37 – «Trilogia da Vida III»	97
Figura 38 – «Solidariedade»	99
Figura 39 – «Monumento à Vida»	101
Figura 40 – «Dom Manuel da Silva Martins» - [I Bispo Setúbal]	104
Figura 41 – «Cidades Imaginárias»	107
Figura 42 – «A Memória da Quinta que nós fomos»	110
Figura 43 – «Monumento à Liberdade»	112
Figura 44 – «Monumento à Paz»	115
Figura 45 – «Luís Manuel da Silva Viana de Sá»	118

Figura 46 – «Mirante»	121
Figura 47 – «Elevador da Boca do Vento»	123
Figura 48 – «Fraternidade»	127
Figura 49 – «União»	129
Figura 50 – «Sem Título»	132
Figura 51 – «Simbiose»	135
Figura 52 – «Nós e os Outros»	138
Figura 53 – «Tocar o Sol»	141
Figura 54 – «As Asas de Ícaro»	144
Figura 55 – «Liberdade, Democracia, Solidariedade»	147
Figura 56 – «Cativos Naturais»	150
Figura 57 – «Primeiro as Crianças»	153
Figura 58 – «Sítio»	156
Figura 59 – «Onda de Abril»	159
Figura 60 – Jardim «Parque da Criança» [Roda/Carrinho Pomba]	162
Figura 61 – Jardim «Parque da Criança» [Papagaio]	164
Figura 62 – Jardim «Parque da Criança» [Trapezista]	166
Figura 63 – Jardim «Parque da Criança» [Árvores]	168
Figura 64 – «Fonte das Nuvens»	170
Figura 65 – «Emissor-Receptor de Ondas Poéticas»	172
Figura 66 – «Máscaras»	175

*A obra pública,
a íntima escultura, a solicitação, o risco inadiável, o acidental encontro, a descoberta,
deslumbramento, no decorrer do tempo, tento agarrar o instante, o fugaz movimento,
a passagem.*

Lagoa Henriques

A todos os que passam e ousam deter-se...

Agradecimentos

Dirigimos uma primeira palavra de apreço e de reconhecimento aos professores que academicamente contribuíram em todas as fases do processo de elaboração deste trabalho. Queremos agradecer a orientação do Coordenador, Professor Escultor *Carlos Amado*, por todo o apoio e disponibilidade prestada. Reconhecemos igualmente com especial gratidão a co-orientação atenta e exigente da Professora Mestre *Ana Duarte*, o seu apoio incondicional e a abertura que sempre patenteou no itinerário do nosso projecto, por se ter mantido ao mesmo ligada, apesar do adiamento de prazos e, sobretudo, pelo entusiasmo e acolhimento na defesa e valorização da nossa proposta de investigação, facto que constituiu um forte incentivo para a formulação deste estudo.

Devemos também lembrar com gratidão os professores do Curso de Mestrado, em particular, o Professor Doutor *Fernando António Baptista Pereira*, por nos ter proporcionado muitas oportunidades de aprofundamento do tema, mas também pela sua disponibilidade e incentivo nos momentos cruciais do nosso projecto.

Um muito especial agradecimento devemos também aos artistas autores/escultores das obras integradas neste estudo, sem os quais não teríamos objecto de pesquisa, pelo seu particular contributo que, a vários níveis, foi obtido através das conversas promovidas por entrevista, nomeadamente a: *Álvaro Carneiro, Anabela Felício e Helena Moreira, António Júlio, Charters de Almeida, Clara Menéres, Graça Costa Cabral, Fernando Conduto, Francisco Bronze, José Aurélio, José Luís Amaro, José Mouga, Lagoa Henriques, João Duarte, Jorge Pé Curto, Pedro Fazenda, Quintino Sebastião, Rogério Ribeiro, Sérgio Tabora, Sérgio Vicente, Teresa Frazão, Virgínea Fróis e Zulmiro de Carvalho*. À escultora *Noémia Cruz*, esposa do já falecido escultor *Jorge Vieira* lembramos de forma muito particular o gentil acolhimento e a documentação disponibilizada.

A algumas instituições museais devemos também agradecer o contributo específico. Uma palavra de gratidão ao Centro de Arte Contemporânea – Casa da Cerca em Almada, na pessoa da sua Directora, Doutora *Ana Isabel Ribeiro* por todo o apoio documental, mas também pelo seu testemunho. A toda a sua equipe de trabalho, em particular a *Ana Margarida Martins*, pelo paciente acompanhamento na pesquisa da bibliografia existente naquele Centro de Documentação e Informação. Aos estagiários *Lígia Afonso, Renato Santos e Alexandra Canelas*, que apoiaram a aplicação dos questionários dos percursos de arte «Visitas guiadas à Arte Pública do Concelho de Almada», facto que constitui igualmente, uma preciosa contribuição. Ao Museu da Cidade, na pessoa da Directora, museóloga *Ângela Luzia*, agradecemos também o contributo prestado. Ao Atelier-Museu António Duarte, na pessoa da Doutora *Rita Saez*, a quem igualmente agradecemos por

todo o apoio e documentação fornecida em arquivo no Centro de documentação. Do mesmo modo agradecemos à Casa-Museu Anjos Teixeira.

Agradecemos a contribuição, ao nível de informações no percurso desta investigação, do Arquivo Histórico de Almada na pessoa do seu director, professor *Alexandre Flores*, do Centro de Documentação da Rede Portuguesa de Museus, na pessoa da Doutora *Fátima Santos*, do Centro de Documentação da Refer, na pessoa da Doutora *Rosa Lopes*, bem como do departamento de Comunicação e Imagem da Refer na pessoa da Doutora *Rita Guiomar*. Agradecemos igualmente à Associação de artistas Imagem e ao seu presidente, pintor *Louro Artur* que gentilmente nos concedeu o seu testemunho.

O nosso particular agradecimento, por todas as informações concedidas, ao Sr. *P.e José Augusto Pereira*, Presidente da Comissão de Arte Sacra, ao Sr. *P.e Ricardo Gameiro*, Presidente do Centro Comunitário da Cova da Piedade-Laranjeiro e também aos párocos da Igreja de Nossa Sra. do Monte de Caparica, Sr. *P.e Domingues* e Sr. *P.e Jacinto Gonçalves Pedro*.

À Câmara Municipal de Almada, devemos também a nossa palavra de gratidão pela prestimosa colaboração na pesquisa realizada, nomeadamente à *Senhora Presidente Maria Emília de Sousa* e ao *Senhor Vereador da Cultura, António Matos*, pelos seus testemunhos, bem como aos funcionários dos vários departamentos camarários, que nos dispensaram a sua colaboração, em particular no Arquivo documental do DAGF. Agradecemos aos órgãos representantes do executivo das onze *Juntas de Freguesia do Concelho de Almada* a colaboração e disponibilidade prestada, quer nas entrevistas exploratórias quer no preenchimento dos questionários.

Às instituições do ensino básico e secundário da rede escolar pública do concelho de Almada queremos também agradecer a prestante colaboração, dos professores dos conselhos executivos e dos coordenadores de conselho disciplinar do primeiro ciclo e de departamento da área artística e tecnológica dos segundos e terceiros ciclos e secundário, nas entrevistas exploratórias e no preenchimento dos questionários.

Em termos pessoais, não podemos deixar de mencionar os colegas do Curso de Mestrado em particular *Rui Covelo*, cujas impressões trocadas foram estimulantes e enriquecedoras no domínio desta investigação. Agradecemos toda a amizade e ajuda prestada pela *Guida Machado* que apaziguou as minhas dúvidas e sem a qual este trabalho não teria sido possível. A *Ezequiel Coelho* por toda a amizade e apoio na leitura e revisão da tese, a *Cecília Afonso* pela sua ajuda no tratamento estatístico dos questionários, a *Conceição Lima* pela ajuda na tradução do resumo e a todo o círculo familiar e de amigos, sobretudo, pelo pedaço de paisagem que me proporcionaram.

Por último, mencionamos todos aqueles que muito têm contribuído para a valorização, salvaguarda e preservação do património artístico da cultura nacional.

Introdução

Motivo e objecto de investigação

A *presença física* e memória de identidade cultural da obra de arte nos espaços do domínio público, *no campo da escultura* em contexto urbano, apresenta-se-nos como uma referência temática polarizadora de sentidos e de significações, seja sob o ponto de vista da historiografia *da arte*, seja por se afigurar como um aliciante estudo em torno da *Museologia e Museografia* nos domínios da inventariação e da comunicação.

Gostaríamos de acreditar que a realização do inventário museográfico desses testemunhos históricos da nossa arte e cultura, a par com o estudo documental em torno da problemática da relação da arte e do espaço público que ora apresentamos constitui não só um contributo de contexto e devir para a assunção do seu valor patrimonial, ameaçado pela voragem do tempo ou condenado pelo esquecimento, mas também uma chamada de atenção para a miríade de possibilidades emergentes da sua apropriação no tocante à fruição estética e re-conhecimento histórico, indissociáveis de uma acção museológica exercida por instituições que, pela carga e tradição na área da educação pela arte, se formalizam no domínio da educação patrimonial, especialmente a escola e o museu.

Encontramos, neste traçado ideário e indutor, uma assumida multiplicidade de perspectivas de investigação e reflexão, que se situa entre a produção artística escultórica situada em espaços públicos da cidade e a actividade cultural e educativa em espaços públicos museais e escolares, funcionando também como uma interface de espaços colectivos dedicados à memória e à presença da obra de arte, espaços públicos de comunicação, para a fruição estética e para a educação do gosto.

Ao convocarmos a *escultura pública*¹ como uma das manifestações artísticas determinantes para o entendimento do fenómeno da obra de arte concebida para ser instalada num espaço e lugar público, pretendemos simultaneamente estabelecer a referência evocativa da *arte como um testemunho de cultura visual a ser dado à fruição do público*², reconhecer os contornos da sua identidade e função social e educadora, para além de contribuir para a valorização e salvaguarda desses testemunhos colectivos do *património cultural*³, numa significativa incursão do ponto de vista da museografia e museologia, por forma a congregar novas vias de comunicação, vinculadas a um circuito expositivo de carácter exterior, que se situa no espaço público da urbe, fora das galerias, museus e instituições culturais, como se de um imenso museu a céu aberto se tratasse.

É neste campo de temáticas cruzadas e no âmbito das características e singularidades da intervenção artística na área da *escultura pública* e da museologia, no domínio da *acção museal/educação patrimonial*, que lhe subjaz e que é emergente tratar, que se situa o cerne do nosso motivo e objecto de investigação e reflexão. Nesse campo temático, de recente formulação entre nós e, por essa razão não suficientemente estudado em termos substancialmente escultóricos⁴ e pouco tratado, mesmo dentro do espaço museológico⁵, encontramos, olhares e perspectivas de contexto e de devir, por forma a fazer emergir o reconhecimento público pela valorização e salvaguarda de um género artístico menos favorecido, o da escultura *in situ*, aqui entendido como testemunho colectivo e bem imóvel ou acervo do património cultural localizado no universo urbano.

¹ A definição do conceito «arte pública» permite-nos, ao limite, convocar o termo «escultura como arte pública». Ver PEREIRA, José Fernandes (directção). *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, pp. 58-64.

² Referimo-nos concretamente à definição do conceito do termo «arte pública» transmitida pelo Professor Escultor Carlos Amado, a saber: *Toda a arte é pública e a arte pública é todo o testemunho cultural a ser dado à fruição do público*.

³ Nos termos da *Recomendação sobre a protecção, no âmbito nacional, do Património Cultural e Natural* (UNESCO, Paris, 16 de Novembro de 1972), *a protecção, da qual devem beneficiar os bens considerados como património cultural, os quais se identificam como os monumentos - obras (...), de escultura (...) de especial valor do ponto de vista (...) histórico, artístico (...), compreende a identificação, estudo, conservação, restauro, valorização e integração no quadro da sociedade contemporânea*. Cf. LOPES, Flávio; CORREIA, Miguel Brito. *Património arquitectónico e arqueológico – Cartas, Recomendações e Convenções Internacionais*. Lisboa: Livros Horizonte, 2004, pp. 141-153.

⁴ Vidé SOUSA, Ernesto de. *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 2ª ed, 1973, pp.16-18, (...) *Verdade é, no que respeita à escultura portuguesa, que todos os estudiosos e escritores nacionais interessados no seu estudo fazem coro quanto a ela não estar estudada, não ser suficientemente conhecida (...)* *A significação profunda da escultura portuguesa está por estudar, por descobrir*.

⁵ Sublinhamos o evento pioneiro e porventura singular que, sobre esta temática se realizou, no decurso de 27 de Março a 30 de Maio de 2004, na Casa da Cerca - Centro de Arte Contemporânea, a saber: exposição *Arte pública no concelho de Almada*, e actividades tais como as *Visitas guiadas à exposição para a comunidade escolar*, e *Percursos da Arte - Visitas guiadas à Arte Pública no concelho dirigido ao público em geral*.

Desta forma, pretende-se preencher uma certa lacuna, até ao momento não suficientemente estimada pela investigação na especialidade, se estabelecermos alguma comparação com outros países europeus, tais como Espanha ou Reino Unido, integrando-se o seu estudo comumente publicitado em obras de carácter geral dedicado a monografias no domínio das publicações, não só em alguns capítulos da *História de Arte em Portugal sobre Escultura*, mas também em escritos específicos sobre *Estatuária e Escultura Portuguesa*⁶, em ensaios críticos de publicitação recente sobre *Arte Pública*⁷, ou ainda em catálogos de *Exposições*⁸ ou de *Simpósios*⁹ na área da linguagem escultórica. No contexto internacional, destacamos o papel cimeiro do *PAO - Public Art Observatory*¹⁰ da Universidade de Barcelona, que produziu um estudo exemplar e paradigmático da CER POLIS, Universidade de Barcelona, sob a direcção do professor *Antoni Remesar*, que trata sobre a requalificação e regeneração dos espaços urbanos, do qual resulta uma actividade profícua e fértil ao nível da investigação e discussão da temática da arte pública, em particular da escultura pública. Assim, neste conjunto teórico de algumas referências fundamentais para o nosso estudo, registam-se indícios de que começa a emergir uma consciencialização e apropriação crescente das carências que se fazem sentir, seja no campo do estudo da *escultura pública*, seja sobretudo no campo da comunicação e da educação museológica.

É nesse encontro dúplice que o espaço de indagação e reflexão deste trabalho se parece constituir, dando corpo ao seu objecto de estudo, através de um *study case / caso de estudo*, tendo como factor de mediação e variação, a natureza dos últimos setenta anos da intervenção escultórica no espaço público almadense e os diferentes elementos constitutivos da sua função, identidade e comunicação, nas suas mais variadas

⁶ Referimo-nos a autores e obras de que são exemplo: SAIAL, Joaquim. *A Estatuária dos anos 30*. Lisboa; Bertrand Editores, 1991; ANDRADE, Sérgio Guimarães de. *Escultura Portuguesa*. Lisboa: Ed. CTT, 1997; SYNEK, Manuela; QUEIRÓZ, Brás. *Escultores Contemporâneos em Portugal*. Lisboa: Ed. Estar, 1999; ABREU, José Guilherme Ribeiro Pinto de. *A escultura no espaço público do Porto no século XX: inventário, história e perspectivas de interpretação*. Dissertação de mestrado em História da Arte em Portugal. Porto: Universidade do Porto, 1996/98; MOTA, Arlindo. *Formas da Liberdade – O 25 de Abril na Arte pública portuguesa*. Lisboa: Ed. Montepio Geral, 1999.

⁷ Salientamos a edição on-line «@pha, Boletim», nº 1, «Arte e Espaço Público», Associação Portuguesa de Historiadores da Arte. URL: www.apha.pt/boletim/boletim1/default/htm.

⁸ Sublinhamos a publicação editada aquando da exposição anteriormente referenciada (nota de rodapé 5, p. 9). Cf. RIBEIRO, Ana Isabel; ABREU, José Guilherme de. *Arte pública no concelho de Almada*. Almada: Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, 2004.

⁹ De que é testemunho exemplar, a edição da Câmara Municipal de Santo Tirso sobre os nove Simpósios Internacionais de Escultura em Santo Tirso, constituindo-se por essa via, desde 1991, o MIECAL - *Museu Internacional de Escultura Contemporânea ao ar livre*. URL: www.cm-stirso.pt

¹⁰ Cf. Página Web, «The Public Art Observatory Project», em: <http://www.ub.es/escult/1.htm>, donde provêm escritos, de vários autores internacionais, em formato digital sobre arte pública e também a ligação ao «Museu virtual da escultura pública de Barcelona».

circunstâncias e matizes. Interrogamo-nos acerca dos seguintes aspectos: Qual o seu lugar e representatividade na história da arte? Quais as suas influências? Qual a sua identidade e função expositiva e comunicativa? Que agentes culturais contribuem para a sua concepção, integração e preservação? Por que metamorfoses tem passado? Como se configura e integra no espaço envolvente? Como interfere plasticamente para a valorização da imagem da cidade? Como se relaciona com os diversos públicos? Que memórias e identidades colectivas reforça ou redimensiona? Quais as vivências e envolvências que acolhe ou evoca? Quais os públicos catalisadores da sua fruição estética? Quais as relações de interferência com entidades promotoras de acção cultural/museal? Como se podem constituir centros polarizadores de actividades culturais para a sua divulgação na formação de públicos informados? Que estratégias geradoras para uma acção museal e educativa convoca? Como interagir a partir do serviço educativo do museu ou de outra entidade cultural?

Neste vasto conjunto de questões identificamos como problemática de fundamental importância os aspectos relacionais ligados às funções de identidade e comunicação da obra de arte pública – escultura integrada em espaços públicos de Almada.

É precisamente essa contextura de inter-relações identitárias e comunicacionais em torno da escultura pública e dos seus valores histórico, artístico e patrimonial, que este trabalho pretende analisar. Interessa-nos reflectir sobre a natureza, identidade e função do percurso da *escultura pública de Almada* na contemporaneidade, não só como testemunho cultural portador de valor histórico-artístico e de assunção patrimonial, mas também enquanto pretendo objecto artístico a musealizar.

Metodologia e estruturação do conteúdo/tema

No sentido de delimitar o universo e conteúdo da investigação a que nos propomos desenvolver na presente dissertação de tese de *Mestrado em Museologia e Museografia*, interessa-nos registar os pressupostos de maior relevância que fundamentam e determinam o traçado metodológico e especificação estrutural do nosso objecto de estudo.

Subjacente à formulação primeira, situa-se a opção sobre o domínio de estudo que, a *priori*, deriva do conhecimento prévio ligado à proximidade de convivência habitacional e construído sobre as observações do quotidiano. Acresce a esse factor de ligação territorial, o adstrito à área de formação académica, em *Artes Plásticas – Escultura*, da então Escola Superior de Belas Artes de Lisboa e também o que remete à nossa actividade profissional, ligada ao Ensino Secundário Artístico e à formação inicial de professores de Educação Visual e Tecnológica, que se revelaram determinantes para a construção da nossa proposta, assente na intenção de *legitimar uma acção educativa museológica*, sobre a qual incide esse legado artístico e cultural da cidade e do concelho de Almada, na perspectiva de identificar e reconhecer o seu núcleo de identidade e comunicação.

Obviamente que o estudo de *inventariação*¹¹, no âmbito da *Arte Pública* no concelho de Almada, único que até à data se publicou, resultando no programa pioneiro de uma *exposição* e de acções educativas - *Percursos à volta da arte pública*, nos permitiu no desenvolvimento deste trabalho, re-conhecer alguns dos espaços públicos e dos elementos morfológicos de intervenção artística escultórica a tratar, registados em cada freguesia e também consubstanciar a autenticidade da nossa intenção e proposta museológica, visada na emergência de conhecer melhor um sector valioso do património artístico contemporâneo da cultura nacional, de forma a contribuir para a assunção legítima e sustentável da sua valorização e da consequente função de comunicação museológica.

Naturalmente, o conteúdo abordado num estudo desta natureza não ficará de todo esgotado, dado tratar-se de processos culturais de mudança. A intervenção artística

¹¹ Referimo-nos ao primeiro inventário de arte pública desenvolvido em coordenação pelo Museu da Cidade, pela Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea – e pelo Departamento de Acção Sócio-Cultural – Divisão de Museus da Câmara Municipal de Almada – resultando na publicação mencionada anteriormente (nota de rodapé 8, p. 10), a saber: catálogo da exposição «*Arte Pública no concelho de Almada*», constituído-se a *priori* um documento de trabalho de síntese de grande interesse e valor do ponto de vista iconográfico e documental.

escultórica no espaço público da urbe está em constante transformação, pelo que a conquista da sua identidade e função de comunicação é um processo que deverá evoluir, ao correr do tempo, num formato prospectivo à luz das transformações e repercussões ocorridas no espaço - tempo em apreço.

Fundamentalmente, interessa-nos focalizar a nossa problemática de investigação num percurso e discurso expositivo em torno da produção escultórica implantada num território de abrangência e âmbito local, circunscrito ao concelho de Almada, nos últimos setenta anos, que nos servirá de *caso de estudo*, constituindo assim o centro e a finalidade desta dissertação.

Trata-se de um estudo que se enquadra nos domínios do inventário, documentação histórico-artística e comunicação e assenta especialmente sobre o *Corpus* constituído por um conjunto de obras de *arte pública*, com incidência particular dos testemunhos na área da *escultura*, que povoam o espaço público em contexto urbano do concelho de Almada. Por um lado, estabelecemos a referência evocativa e substancial a várias gerações de artistas, escultores, arquitectos e pintores, ligados ao repositório das tendências da arte escultórica portuguesa, atendendo aos projectos de Arte Pública, concomitantes com a vigência de dois períodos históricos do final do século XX e princípio do séc. XXI, respectivamente ditadura e democracia, que consolidaram o culto de valores simbólicos e ideológicos e a vocação comemorativa do poder local. Pelo outro lado, contribuimos necessariamente para uma leitura museográfica e museológica, que visa a formulação de uma proposta de intervenção/acção educativa.

O *caso de estudo* incidirá sobre um tema referenciado por uma linha cronológica extensa, que abrange o período de tempo compreendido entre 1936 a 2005, correspondendo ao levantamento efectuado sobre toda a estatuária e escultura públicas que está na rua e em locais de entrada livre, com excepção das Igrejas, museus ou outras instituições. A opção de abarcar tão extenso período prende-se com o facto de o objecto de estudo se delimitar espacialmente a um território concelhio, o que significa uma visão macro no panorama nacional da arte pública, não dissociada da acção museal e também da sua desocultação se vincular a um olhar atento e prospectivo sobre as marcas das intervenções morfológicas em apreço, só inteiramente compreendidas através dum fluxo diacrónico em contexto temporal lato.

Entendemos que o presente *caso de estudo*, pautado na procura da exemplaridade na diversidade que, por nos parecer mapear as relações que se têm estabelecido na triangulação intercomunicante entre os diversos agentes culturais da obra de arte

pública, quer os promotores, quer os criadores e também os receptores e fruidores, não deve merecer um estudo dissociado dos elementos identitários envolventes, construídos pela memória que lhes subjaz. Assim, o campo de observação participativa mediada por *testemunhos orais* directos, envolvendo os diversos agentes culturais e educativos que exerceram a sua competência na implementação, concepção, implantação e promoção dos programas que reportam ao nosso objecto de estudo, revela-se um valioso elemento de trabalho e adquire aqui um papel estruturante e vertebrador se conciliado com a pesquisa de fundos bibliográficos e documentais.

Embora conscientes das dificuldades de abordagem, relativamente à natureza e domínio do estudo sobre um tema contemporâneo¹², empreendemos e direccionámos o nosso plano de investigação, privilegiando uma estrutura metodológica de traçado empírico, com o intuito de, uma vez aí chegando, reconstruir e entender itinerários, de forma a encontrar os nexos explicativos que tornam possível a legibilidade dos mecanismos ocultos sobre os diversos elementos constituintes, no universo da produção artística escultórica em presença no espaço público urbano circunscrito. Desta forma, pretendemos participar numa experiência que congrega a sua desocultação, através de uma recolha de dados, por via directa, dos diferentes testemunhos documentais, visuais e orais, a par com a consulta a bibliotecas e arquivos específicos de documentação, sobre as fontes inerentes à especialidade do tema a tratar.

Como consequência desta opção metodológica, procurámos elaborar os diversos instrumentos de investigação que, estrategicamente, considerámos mais indiciantes e construtivos, para a inteligibilidade do campo de observação em apreço.

Atendendo a que, em termos da sua amplitude e configuração espacio-temporal, o nosso desenho prospectivo de investigação envolveu um traçado complexo em rede, pareceu-nos pertinente circunscrever diversas fontes de dados, de natureza qualitativa e quantitativa, que se afiguraram fundamentais para a identificação e compreensão do campo de observação experimentante, dando-nos a possibilidade de relativizar esses dados num processo de recolha e análise que mormente se revestiu de um carácter sistemático e exaustivo, em contínua e permanente exploração e descoberta.

¹² Ver a questão da *antiga querelle des anciens et des modernes*, em: ECO, Umberto. *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Editorial Presença, 12ª edição, 2005, p. 42-43.

Assim sendo, começámos por realizar num banco de dados, uma inventariação¹³ museográfica informatizada do programa iconográfico em apreço, referente ao *Corpus*, conjunto de obras escultóricas, cuja localização urbana lhes confere acessibilidade visual, táctil e presencial sem restrições, o que torna a sua (ex)posição passível de encontro e visitação permanente, em termos de percurso quotidiano e também de fácil apreensão e apropriação estética e cultural de domínio público. Procedeu-se ao registo fotográfico, estimado por um conjunto de sessenta e seis obras de arte escultórica, expostas em permanência no espaço público urbano de onze freguesias do concelho, projectadas e concebidas respectivamente por trinta e sete autores/escultores e datadas de 1936 a 2005. Como complemento desta recolha, encetámos uma revisão da bibliografia geral e específica sobre o domínio do estudo em que as peças foram descritas, a par com os estudos de opinião - entrevistas e questionários - realizados aos diferentes agentes culturais e educativos, fortemente implicados nos programas referenciados ao universo das obras em estudo, de forma a que pudéssemos investigar a génese da sua história e também aceder ao entendimento relacional de interacção das suas componentes de função e comunicação. No trabalho de campo em curso, configuraram-se-nos estudos cruzados em processos paralelos, embora em fases descontínuas, pelo facto de termos de atender aos fluxos/vicissitudes inerentes à distinta receptibilidade dos sujeitos e das instituições contactadas, designadamente autores das obras escultóricas em apreço e representantes de Instituições políticas, culturais, museais e escolares, tornando-se este estudo particularmente moroso, cerca de dois anos, do início de 2004 até ao final de 2006.

Apesar dos condicionalismos da investigação, face aos objectivos da pesquisa a que nos propusemos, procurámos focar os núcleos de estudo e estruturar a recolha de informação, tendo como suporte, quer a *entrevista não directiva*, com um guião aberto, quer o *questionário escrito*, preenchido pelos próprios inquiridos e, por essa via, permitindo-nos

¹³ Referimo-nos ao arquivo de inventariação realizado em duas vertentes: numa primeira fase em suporte informático no programa Microsoft Access, a partir do qual, foi desenvolvida a análise de dados quantitativos respeitantes ao *Corpus* iconográfico e documental do conjunto de esculturas em espaços públicos de Almada; numa segunda fase, a desenvolver em suporte informático no programa Microsoft Word, apresentado no Livro II desta dissertação, sob a designação de «Inventário Iconográfico e Documental – Escultura Pública (1936-2005) - Almada» que assenta simultaneamente nas normas de inventário preconizadas pelo IPM – Instituto Português de Museus e numa matriz importada do *Catálogo razonado de las esculturas y otras obras artísticas situadas en el espacio público de la ciudad de Barcelona o bien visibles desde él*, através da página web: www.bcn.es/artpublic da responsabilidade do Ayuntamiento de Barcelona/Urbanismo, Universitat de Barcelona/Centre de Recerca Polis.

o acesso a narrativas de testemunhos desencadeadores das múltiplas vertentes evocativas e comprovativas da inteligibilidade do objecto e domínio de estudo.

Numa *primeira etapa*, e depois de estabelecidos os critérios, seleccionámos uma amostra das obras a tratar, tendo por essa via pessoalmente contactado e recolhido o testemunho dos criadores – autores das obras em apreço, que cobriu vinte e três¹⁴ artistas contemporâneos, bem como os familiares e instituições que representam e gerem a obra dos restantes catorze. Uma vez que uma das preocupações iniciais era convocar alguma informação relativa aos programas de implementação e implantação adstritos ao universo das obras em estudo, foram estabelecidos contactos pessoais e entrevistados os promotores – *proprietários* das obras em apreço, representados pela *Senhora Presidente da Câmara Municipal de Almada*, *Senhor Vereador da Cultura*, bem como pelos *Senhores Presidentes* das onze Juntas de Freguesia do Concelho de Almada. Foram igualmente contactadas Instituições de carácter religioso e privado, designadamente «Santuário do Cristo Rei» e «Departamento de Comunicação e Imagem da Refer».

Correspondendo a uma *segunda etapa* deste processo de inquirição, procedemos à configuração de um campo de informação complementar, dedicado à recolha de dados qualitativos sobre os programas e iniciativas de índole educativa e patrimonial em torno da arte pública, remetendo-se o contacto preliminar e pessoal, não apenas a instituições museais que exerceram a sua acção em actividades subjacentes ao domínio de estudo a tratar, mas também a outras instituições culturais afectas a dinâmicas educativas, bem como a instituições escolares. Neste sentido, revisitámos a instituição pioneira relativa a práticas expositivas e educativas em torno da arte pública, designada por Casa da Cerca, na pessoa da sua *Directora* e contactámos igualmente o Museu da Cidade, bem como, o Departamento Pedagógico do Centro de Arqueologia de Almada, Pelouro da Educação e Cultura, de forma a registar e clarificar o âmbito e envolvência dos respectivos programas. No decorrer da nossa investigação, tornou-se particularmente oportuno, através de *questionário escrito*, realizar um estudo de públicos, a cinquenta e cinco sujeitos, a que correspondeu um *sector do público fruidor* que voluntariamente participou no conjunto das actividades subjacentes à exposição sobre a *Arte Pública em Almada*, as três *visitas*

¹⁴ Referimo-nos aos artistas/escultores que pessoalmente foram contactados. Acrescem a esse número, para além dos sete escultores finados os sete autores que por diversas razões não foi possível contactar, tais como os estudantes em particular os que desenvolveram obras no âmbito de um programa de intercâmbio com a escola Arco e dos quais não encontramos qualquer meio de contacto pessoal.

*guiadas – percursos da arte pública*¹⁵, a que detalhadamente nos referiremos ao longo deste trabalho. Procedeu-se igualmente a um estudo do *público escolar*, junto dos professores da rede de escolas públicas do concelho de Almada, que ministram o ensino básico e secundário, procurando obter informação sobre a(s) actividade(s) de aprendizagem desenvolvida na sua relação com o estudo do património artístico local e também na estreita participação com agentes de acção museológica/cultural. A recolha de informação foi efectuada através de *questionário escrito*, aplicado a cinquenta e seis escolas do ensino público, do primeiro, segundo, terceiro ciclos e secundário, representadas respectivamente por: *trinta e oito coordenadores do conselho de docentes das escolas do primeiro ciclo; dezoito coordenadores das áreas disciplinares artísticas e tecnológicas do quinto e do décimo segundo grupos das escolas do segundo, terceiro ciclos e do secundário*.

Sacrificada ficou, no entanto, a inicial intenção de proceder a outros *estudos de públicos*¹⁶, nomeadamente na abrangência dos indiferenciados públicos fruidores, que co-habitam ou transitam no espaço público envolvente às obras escultóricas em estudo. Todavia, tornou-se igualmente oportuno implementar esse estudo, inerente ao público cidadão, num universo de amostra mais reduzido, um *questionário escrito*, junto dos cinquenta e sete *órgãos executivos autárquicos representantes nas onze Juntas de Freguesia* do concelho de Almada, procurando obter informação sobre a sua estrita relação de fruição, mas também de eventual intervenção e programação no tocante ao património artístico local, em particular das obras de arte pública – escultura em apreço. Neste âmbito e no itinerário metodológico traçado, procurámos documentar e esclarecer o processo inerente ao programa artístico de concepção, implementação e implantação, efectuar a sua leitura e interpretação, marcada pela diversidade de tendências estilísticas em termos escultóricos, para além de dedicar integral e inclusivamente o nosso olhar atento de pesquisa e análise aos elementos indissociáveis da sua comunicação, directamente convergentes para a emergência do seu valor histórico e patrimonial, de forma a convocar, num segundo tempo, uma assunção da sua função museal de comunicação.

¹⁵ De sublinhar que o acesso a este estudo foi facilitado pelo Serviço Educativo da Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, em colaboração com os monitores e guias das visitas, nas pessoas de *Lígia Afonso, Alexandra Canelas e Renato Santos*, respectivamente nos percursos 1, 2 e 3.

¹⁶ Referimo-nos aos estudos de opinião referenciados em: REVILLA, Frederico. *Arte en la calle, el paseante ante la obra - Un estudio de psicología del arte*. In, «Colóquio Artes», nº 88, Lisboa, 1991, pp 30-35. Idem. *Adequación entre la obra y el entorno donde se colocó - Estudio de psicología del arte*, In, «Colóquio Artes», nº 97, Lisboa, 1997, p. 38-45.

Ao reconhecermos como fundamental a pesquisa enunciada que, de cariz documental e empírico, subjaz a todos os elementos metodológicos e científicos inerentes ao universo deste objecto de estudo, centraremos estruturalmente o corpo do trabalho (Livro I) em três focos de análise e reflexão, precedidos de um resumo/abstract, uma introdução e seguidos de uma reflexão conclusiva.

Primeiramente, faremos um enquadramento de referência teórica sobre a dimensão da problemática da *Arte Pública/Escultura em espaços públicos*. Cabe aqui referenciar e decifrar os contornos e as variáveis que envolvem uma aproximação e limites em torno do conceito de arte pública e dos valores do monumento que lhe está associado. Questionaremos a significação conceptual da *arte pública*, da *escultura*, *monumento*, no contexto da sua integração no espaço de domínio público da urbe/cidade e no reconhecimento da história da arte, bem como do valor histórico-artístico, na sua ligação com a conservação do património artístico e cultural.

Uma vez delimitado o horizonte panorâmico do referencial que circunscreve e esclarece sobre a intervenção escultórica para/em espaços públicos, num segundo nível de investigação dedicar-nos-emos ao registo de referentes de significação inerentes ao *caso de estudo - setenta anos de escultura pública em Almada*, que tem por base de estudo o inventário iconográfico e documental (Livro II) respeitante ao *Corpus* de esculturas e autores que ilustra o universo das obras em estudo, onde desenharemos os *traços da identidade e da comunicação em diálogo público* dos seus elementos contextuais, constitutivos e relacionais. Num breve traçado histórico, primeiramente abordaremos os desígnios do conteúdo e contexto ou seja, a sua natureza, tipologia e evolução. Procuraremos analisar e explicitar o surgimento dessas obras escultóricas, dos seus promotores, dos seus autores em discurso directo e o modo como foram implementadas, concebidas e implantadas no espaço público em contexto urbano, tentando compreender a origem e evolução da sua presença e memória de identidade cultural e ainda a sua significação e condição patrimonial consagrada à salvaguarda e divulgação. Sobretudo, procuraremos caracterizar a essência de um determinado *Corpus*, conjunto/colecção de elementos de arte pública, compreender o seu valor documental intrínseco e efectuar o registo do seu estado actual de conservação. Seguidamente, aproximar-nos-emos das obras escultóricas como elementos interligantes da envolvente edificada e humana, onde em particular esboçaremos diferentes níveis da interacção da obra com o público. É feita uma análise horizontal dos dados fornecidos por questionários escritos, a partir dos quais analisaremos o universo de três estudos de opinião, que se encontram na base do

método de investigação directa utilizado neste estudo empírico. No primeiro, que é dirigido ao público/cidadão voluntário, analisaremos uma actividade museal específica de que são exemplo as «Visitas Guiadas à Arte Pública no Concelho». No segundo abordaremos, no contexto selectivo das escolas da rede pública do concelho, o público escolar/cidadão orientado para a «Acção educativa museal e escolar à volta da arte pública» e, no terceiro e último estudo, referenciaremos «A arte/escultura pública e o olhar do cidadão representado no poder local». Procuraremos explicar as formulações que enunciam o âmbito e as variáveis dos programas de interacção com a obra de arte/escultura pública e também abordar as questões convocadas que perspectivam novos contornos de intervenção, as quais definem os dispositivos e meios constituintes da sua comunicação, na esfera de relações “experimentantes” dos distintos públicos fruidores.

No terceiro momento, apresentaremos algumas linhas de força para uma *proposta de acção museal/educação patrimonial*, no sentido de evidenciar perspectivas de devir, através de novos canais de comunicação e exigências que são emergentes e de formas de acautelar a inquestionável importância de um legado artístico, como testemunho e bem patrimonial e objecto museal de interesse público dedicado à salvaguarda, fruição e educação do gosto.

Finalmente, nas *conclusões finais* sublinharemos a importância do perfil da metodologia desenvolvida a par da reflexão que envolve os diferentes propósitos deste estudo.

Arte Pública - Escultura em/nos espaços públicos

a. Aproximação e limites do conceito de arte pública

O tema Arte Pública é, no contexto actual da discussão sobre arte contemporânea, um vasto território «in progress» que encerra em si toda uma série de questões que crescentemente dizem respeito ao que hoje pode ser entendido como arte. Interdisciplinaridade, função social do artista como agente activo na procura de resolução ou denúncia de problemas sociais da sociedade contemporânea – exclusão, identidade, género, racismo -, anti elitismo da produção artística, democratização do acesso à arte e cultura em geral, interactividade com o público, carácter efémero da obra de arte, eis só algumas dessas questões que podem ser enumeradas¹⁷. Esta primeira aproximação, acentuadamente contemporânea, serve para lançar os primeiros indícios de que a abordagem da problemática da *arte pública* não é uma tarefa pacífica, tal é o nexó e significado que projectamos no seu entendimento. Com efeito, actualmente o tema oferece inúmeras interpretações possíveis, enquadradas num espectro de tendências artísticas e atitudes estéticas, enfatizadas por um percurso de contingências que, não sendo estranhas ao contexto do espaço físico no domínio público, se afiguram determinantes para a reconfiguração da imagem cultural da cidade. Intentar definir o fenómeno *arte pública* por via etimológica, não nos conduziria senão a um campo impreciso e a uma noção necessariamente alargada a outras designações, tais como espaço e público, com aplicações conceptuais de variada ordem e significação. Todavia, temos presente de que as questões de âmbito teórico, referentes ao conceito geral de *arte* e ao seu próprio objecto - a *obra de arte* - em termos históricos e artísticos, surgem, ao longo da sua história, intrinsecamente associadas às manifestações e transformações ideológicas, culturais e políticas, da própria cadeia evolutiva da história

¹⁷ LARANJEIRO, Maria José. *Editorial*. In, «Margens e Confluências-Um olhar contemporâneo sobre as artes», «Arte Pública», nº 9, Guimarães: ESAP-Guimarães, 2005, p. 5.

da civilização. Parece incontestável de que a questão do conceito geral de *arte*, enquanto fenómeno *público*, está inerentemente conectado à esfera e dimensão da definição de arte, no âmbito da história das artes visuais *ipso facto*. (...) *De facto, toda a arte é, por sua natureza, pública, na medida em que a criação artística implica um gesto de publicitação, de contacto com o outro, mesmo que esse outro seja um horizonte, uma ficção ou uma referência*¹⁸. Se esta constatação é um dado adquirido, também é certo de que a questão referenciada, à acepção do termo *arte pública que, normalmente, se usa para referir intervenções artísticas no espaço público*¹⁹, poderá debilitar o seu possível desenvolvimento, englobando-o numa variedade e interconexão de categorias surgidas de conceitos e práticas artísticas. Por sua vez, estas categorias surgem vinculadas, sobretudo, à contemporaneidade, se identificadas como uma nova geografia da produção de *arte* com carácter de *intervenção*²⁰ e, conseqüentemente, em estrita relação com os elementos constitutivos do *espaço público* urbano, sítios e lugares da cidade, traduzidos no domínio da vida social e na pluralidade do olhar do público cidadão. Neste sentido, o termo *arte pública, considerado* como uma das vertentes polarizadoras da actividade de criação artística convoca, *no limite, toda a obra concebida para ser instalada num lugar público, mantendo uma presença física nesse meio e desencadeando valores de ordem simbólica, plástica e estética num espaço colectivo (...) Esta foi, de resto, a vocação primordial da escultura desde a Antiguidade Clássica: a de configurar personalidades, factos ou ícones pertencentes ao património cultural colectivo e de a expor publicamente*²¹.

Apesar da natureza e valor do objecto de arte pública, a obra *per se*, acreditamos na coexistência de uma unidade de entendimento, que é alargada à sua condição física, temporal e espacial. A obra de arte, pública por definição e legitimação no sentido da sua mostrabilidade ou receptibilidade, pode ser encarada de forma isolada, individualizando o seu valor artístico²², no qual a intervenção está subordinada à sua representação formal, técnica e estética, passando também a ser compreendida, no espaço contextual em que está inserida, transmitindo à *urbe* envolvente, valores históricos e culturais, no reconhecimento de uma função catalisadora para a invenção de

¹⁸ SARDO, Delfim. *A Orelha caída*. In, «Algures lugares: exposição de finalistas de escultura da fbaul – fábrica da pólvora», Lisboa: Grafema, S.A., 2002, p.11.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 13.

²⁰ A intervenção está associada a práticas artísticas que relacionam contexto social e conteúdo da obra.

²¹ Cf. PEREIRA, José Fernandes (direcção). *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Ob. cit., p. 58.

²² Cf. RIEGL, Alois. *Der moderne Denkmalkultus, Sein wesen und seine Entstehung*, Wien-Leipzig, 1903, trad. Espanhola. *El culto moderno a los monumentos, Caracteres y origen*. Madrid: Ed. Visor, 1999.

novas configurações espaciais e sociais. De facto, (...) *arte pública, enquanto destinada a uma determinada comunidade comporta potencialmente uma dimensão social, convocando-a e confrontando-a com a sua própria identidade e, potencialmente, desalienando-a. Mais ainda contribui a arte pública para o ordenamento e qualificação dos espaços, logo, das vivências urbanas*²³.

Por esta ordem de ideias, a questão da *arte pública* passa a ser do domínio da *esfera pública* que, por um lado, consagra uma real fusão de conteúdos transdisciplinares que lhe estão directa e intrinsecamente associados, num espaço público de interacção do sujeito cognoscente e do mundo e, por outro, transcende épocas e lugares, expandindo-se no horizonte sedimentado da herança cultural, sendo descrita como a materialização da história da arte e dos fenómenos da cultura visual. Tal não nos impede de reconhecer que o conceito abrangente da *arte pública* ou da *arte para/em espaços públicos* supone *el mantenimiento de esta situación paradigmática en la que, a efectos reales, el artista actúa como demiurgo entre el espacio, el ciudadano y el arte. Supone admitir que el espacio público es, tan sólo, un de los posibles ámbitos de actuación del campo del arte contemporáneo (...) supone en muchos casos la escultura pública y debe ser contextualizado como arte urbano... pero ninguna de estas categorías agota la definición de arte público*²⁴.

Neste contexto, torna-se implícita a imprecisão concreta do termo *arte pública* que abrange diferenciados comportamentos estéticos e práticas artísticas em espaços e tempos, obviamente distintos. Neste sentido, distinguem-se terminologias matizadas que certamente enunciam a sintomatologia imprecisa do problema, a saber: *arte pública, arte em espaços públicos, arte exterior, arte urbana, arte na cidade, arte na esfera pública, arte em contexto urbano, arte pública crítica, arte pública utópica...* Nesta óptica, interrogamo-nos sobre a possibilidade de um entendimento definidor do conceito de *arte pública*. Constituir-se-á a arte pública apenas como esculturas localizadas em espaços públicos? Será ou deverá ser uma arte tutelada pelo Estado, em espaços públicos tais como museus ou em contexto urbano ou rural? Referir-se-á a obras de escala monumental implantadas em espaços públicos exteriores ou interiores? Será uma arte determinada pela dissolução e interferência multidisciplinar? Será uma arte de comportamentos criativos individuais ou de processos colectivos de representação e

²³ Cf. ABREU, José Guilherme Ribeiro Pinto de. *A escultura no espaço público do Porto no século XX: inventário, história e perspectivas de interpretação*. Ob. cit., p. 6.

²⁴ REMESAR, Antoni. *Para una teoría del arte público: proyectos y lenguajes escultóricos*. Ed. On-line, 1997. URL: <http://www.ub.es/escult/Adobe/TEORIA.pdf>, p. 19.

significação social? Celebrará valores históricos e artísticos ou apenas valores ideológicos no contexto da democracia? Tratar-se-á de uma arte que tem por principal função embelezar praças e jardins com objectos de natureza criativa? Dirigir-se-á para o público cidadão? O que a tornará pública? A sua essência, forma, significação, localização? Neste quadro indagante que se fixa ao nível da possível definição da arte como arte pública, é deveras importante aproximar-mo-nos por via da interrogação, às diferentes intencionalidades que visam a razão de ser do nosso objecto de estudo.

Para *Harriet Senie* na introdução do livro *Contemporary Public Sculpture*, a questão da indefinição do termo *arte pública*, gera uma outra interrogação: “*The problems endemic to public art in a democracy begin with its definition. How can something be both public (democratic) and art (elitist)? Who is the public? What defines art or sculpture today for that matter? What makes it public – its essence, its patron, or its location?... Do we discuss public sculpture in the context of art urban design or both? How can we approach a subject that makes news as an object of controversy more often than it makes sense to its primary audience?*”²⁵

E como *Javier Maderuelo* afirma, *la categoría de arte público “no es un estilo [en referència a los distintos – ismos que caracterizan la clasificación del arte contemporáneo] e se desarrolla independientemente de las formas, de los materiales y de las escalas”*²⁶. No entanto, para *Siah Armajani*, “...*la meta básica del arte público es desmitificar el concepto de creatividad. (...) lo que nos importa es la misión, el programa y la obra misma. Por medio de acciones concretas, en situaciones concretas, el arte público ha adquirido un cierto carácter. Una de las creencias fundamentales que compartimos es que el arte público es no-monumental. Es bajo, común y cercano a las gentes*”²⁷. Assim, como *Antoni Remesar* também perfilou, *el arte público tiene funciones diferentes: conmemorar, mejorar el paisaje visual, ayudar a la regeneración económica mediante el turismo y la inversión, ayudar a la regeneración cultural e artística para identificar una continuidad, ayudar a la gente para administrar el espacio público, a contestar a una política más general sobre la calidad de vida*²⁸.

²⁵ SENIE, Harriet F. *Contemporary Public Sculpture, Tradition, Transformation, and Controversery*. New York: O.U.P., 1992, citado por: REMESAR, Antoni. *Repensar el Paisaje desde el Rio*. In, AAVV; MADERUELO, Javier (coordenação). *Arte Público: Arte y Naturaleza*. Actas del V Curso, 1999, Huesca: Diputación de Huesca, 2000, p.194

²⁶ Idem, *ibidem*, p.194.

²⁷ Idem, *ibidem*, p.194.

²⁸ Cf. REMESAR, Antoni. *Para una teoría del arte público: proyectos y lenguajes escultóricos*. Ob. cit., pp. 48-49.

Com efeito, no campo da produção artística, o conceito *público* da Arte não se aplica na adjectivação da mesma, mas tenta legitimar um conjunto de práticas estéticas que definem o carácter dos lugares urbanos, quer as de carácter permanente tradicionalmente conceptualizadas como autónomas, tais como a escultura ou o design urbano, de entre outras, quer as substancialmente efémeras, que estão directamente implicadas com o desenvolvimento das experiências que envolvem o espaço físico, com a sua história, contexto e lugar comunitário. Poderemos ainda expandir esta observação a outras práticas artísticas que envolvem realidades imateriais, tais como as que derivam do uso crescente das Tecnologias de Informação e Comunicação.

Torna-se evidente, a partir destas observações, que *é arte pública: arte tradicional em espaço público, quando chama atenção para as características ou funções particulares do lugar onde intervém; trabalhos executados especificamente para um local, colectivos ou feitos em colaboração e que envolvam a comunidade, ainda que apenas no levantamento de dados; murais, performances e rituais fora de locais tradicionais de arte e que chamam atenção para o lugar; transformações ambientais do lugar; arte de intervenção política; arte que passe nos grandes meios de comunicação: postais, selos, jornais, rádio, Internet, etc*²⁹.

Sob esta perspectiva óptica parece claro de que a própria acepção do termo *arte pública*, em matéria de *intervenção artística em presença nos espaços públicos*, no seio da história das artes visuais, nos revela uma ambiguidade plurivalente e polissémica do estatuto *público* à qual a *arte* aparece associada. Apesar dessa acepção ser evidenciada por uma certa contaminação de enunciados e entendimentos, importa esclarecer no âmbito deste trabalho, a abrangência conceptual da produção artística contemporânea, na área da *escultura de intervenção em espaços públicos que, por si só tem presença num espaço colectivo, que a todos pertence e que todos usufruem*³⁰. É certo que, de uma maneira sugerente e crítica, João Pinharanda³¹ nos lembra de que *hoje a arte pública, tal como o deslizamento semântico e conceitual no-lo faz entender, deve afirmar-se como prática que, por um lado, perdeu a sua acepção alargada (deixou de poder referir toda a expressão artística disponibilizada num espaço público) e que, por outro, não se esgota no campo disciplinar da escultura. Finalmente, sabemos que, a*

²⁹ LACY, S.. *Mapping the Terrain*. EUA: Bay Press, 1995, citado por: CRUZ, Carla. *Arte Pública*. In, «Margens e Confluências-Um olhar contemporâneo sobre as artes», «Arte Pública», *Ob. cit.*, p. 11.

³⁰ Tal como é definido em ANDRADE, Sérgio Guimarães de. *Escultura Portuguesa*. *Ob. cit.*, p. 206.

³¹ *Historiador. Crítico de Arte. Professor convidado do Departamento de Arquitectura da UAL*. Cf. PINHARANDA, João. *Arte Pública na Praça da Alegria*. In, «Jornal Arquitectos», nº 210, Lisboa, 2003, p.33.

sua dinâmica configura a afirmação de novas formas de exercício do poder em sociedades que se encontram em mudança acelerada, ou seja, implica uma relação diversa da Arte com o destinatário, o Público³². Nesta ordem de ideias, poderemos corroborar com o autor, quando afirma que a *arte pública* não se delimita, nem sequer se esgota no campo disciplinar da escultura, nem tão pouco se particulariza a obras implantadas em espaços públicos urbanos (praças, jardins, ruas, eixos viários, etc.), até porque o termo *espaço público* não se reduz em exclusividade a um espaço fisicamente real e exterior. Desta forma, esbate-se o seu campo de acção, quando falamos, por exemplo, dos espaços de carácter público de um museu, com todas as variáveis de sectorização que, em termos de acessibilidade, oscila entre o público e o privado ou, no seu limite, nos referimos ao espaço público puramente virtual, com um carácter globalmente anonimado como é o caso do ciberespaço simultaneamente público e privado.

Não obstante, temos a convicção de que será na expressão artística, adstrita ao campo da *escultura*, que iremos encontrar no quadro complexo do conceito da *arte pública*, a sua maior vocação e vinculação à condição pública da obra de arte, remetendo-se, em particular, à sua implantação no *espaço público em contexto urbano* e, por conseguinte, efectivamente implicando *uma relação diversa com o destinatário, o Público*, o que lhe confere uma função social e um carácter de mostrabilidade dinâmica e interactiva e consequentemente, implica uma acessibilidade em termos da sua presentatividade em exposição permanente.

Torna-se então fundamental visar o nosso objecto de análise e reflexão, sobretudo a partir desta perspectiva focalizada, de modo a nos situarmos quanto ao nosso campo de referências, concomitantes com o domínio de estudo em apreço neste trabalho.

A evidência da multifacetada complexidade de termos sobre o conceito de *arte pública*, com um sucedâneo de significações e de contextos, num campo incondicional de referências e possibilidades, expressa no reconhecimento dos seus limites, conduz-nos a interrogações similares quando pretendemos uma aproximação na definição dos contornos do próprio conceito de *escultura pública*³³, que congrega simbioticamente a apropriação dos termos, *escultura para/em espaços públicos*, *escultura urbana*, *escultura integrada*, e nos faz referência a outras tantas denominações, tais como

³² Idem, *ibidem*, pp. 36-37.

³³ *Escultura pública designa, as obras escultóricas instaladas em espaços públicos, e por isso acessíveis e visíveis a todos os públicos*. Cf. CARVALHO, Maria João Vilhena de. *Normas de inventário – escultura*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004, p. 123.

estatuária, escultura monumental, monumento e anti-monumento. Contudo, acreditamos no pressuposto de que dispor de um termo específico para um determinado tipo de obras é menos importante do que conhecer os seus valores e modos de apreensão.

Daí que, em nosso entender, para tentar delimitar a acepção abrangente dos termos associados à temática da escultura no espaço público, atribuindo-lhe a categoria de pública, é obviamente necessário empreender uma reflexão paralela à própria noção de escultura, como género e facto artístico, assim como da sua adstrição ao espaço público que a possibilita enquanto suporte estrutural e visual de apreensão e apropriação, não só no quadro complexo de uma dada configuração espacial, mas também de um determinado contexto artístico, histórico e social. Torna-se óbvio de que tentar *fundamentar estas distinções a partir de critérios como os do direito de propriedade, de escala de grandeza, do local de implantação, da função simbólica ou da modalidade de encomenda, pressupõe reiterar a ‘tese do mundo’ e pouco contribui para perceber e perspectivar as especificidades e as discrepâncias identificadoras de umas e de outras. Basta desde logo lembrar que o direito de propriedade é potencialmente efémero, que a escala de uma «escultura de museu» é muitas vezes superior à de uma escultura colocada sobre o solo de algum recôndito recanto da cidade, que não basta achar-se implantada ao ar livre para determinada escultura ser entendida rigorosamente como pública, que nem toda a escultura pública é comemorativa ou decorativa, e que nem sempre se deve à encomenda ou ao concurso públicos a implantação de obras escultóricas nos espaços urbanos*³⁴.

Contudo, a abrangência e mesmo a complexidade imprecisa em matéria de elementos definidores para o estudo e inteligibilidade da intervenção artística no espaço público não é apanágio de exclusividade autoral, sendo que as razões de tal tendência devem então ser procuradas, pois poderão ajudar a compreender o estado actual da *arte pública*.

Neste âmbito, importa também referenciar, o contributo de Javier Maderuelo³⁵, que aborda esta problemática no seu estudo sobre *fenomenologia del arte en los espacios*

³⁴ Cf. ABREU, José Guilherme de. *Paisagem urbana e arte pública. Fenomenologia da escultura contemporânea no espaço público*. In, «Margens e Confluências-Um olhar contemporâneo sobre as artes», «A ideia de paisagem», n.º 3, Guimarães: ESAP-Guimarães, 2001, pp. 95-96.

³⁵ *Doctor en Arquitectura. Profesor Titular del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Alcalá de Henares*. É autor dos seguintes livros nesta área: *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura. Arte público. La pérdida del pedestal*. Cf. AAVV; MADERUELO, Javier (coordenação). *Arte Público: Arte y Naturaleza. Ob. cit.*, pp.261-262.

*públicos*³⁶. Segundo este autor, para definir e compreender o que entendemos por *arte en los espacios públicos*, será necessário *establecer una taxonomía que deslinde los límites del fenómeno*³⁷. Nesta ordem de ideias, propõe uma classificação por categorias, no respeito pelas qualidades históricas e artísticas caracterizadoras das obras mais paradigmáticas que se poderiam confinar a esse *género*. O pensamento de Maderuelo distingue numa primeira abordagem quatro áreas de classificação física e estética atendendo à materialidade e ao significado das obras. A primeira categoria integraria *obras permanentes, efémeras, imateriais e utópicas*³⁸. Dentro da segunda, as características definidoras seriam: *monumentalidad, significación, conmemoración, utilidad, cualidad ambiental y capacidad participativa*³⁹. Todavia, o autor avança com outras classificações as quais seriam a terceira e quarta respectivamente: *condiciones sociales, políticas y étnicas, o bien las cualidades del espacio: urbano, rural o tecnológico*. Assim, as categorias resultantes deste último conjunto poderiam ampliar ou reduzir o espectro de obras ou reagrupá-las de ínfimas maneiras, a saber: *estatuaria y actuaciones urbanísticas, para el espacio urbano; land art y earthworks para el espacio rural; videoarte y publicidad, para el espacio tecnológico*. (...) *Esta diversidad de métodos clasificatorios pone en evidencia únicamente el rico caudal de diferencias e interferencias que se pueden descubrir*. (...) *Efectivamente una obra puede ser a la vez efímera, funcional y conmemorativa, puede ser virtual, participativa y significativa, o ambiental y monumental, etc. Sin que unas categorías necesariamente excluyan a otras*⁴⁰. Para Maderuelo, a categorização proposta carece de atender a um conjunto de intenções prévias a que se referem *las circunstancias históricas y estéticas que han hecho pensar que las obras específicamente creadas para ser ubicadas en los espacios públicos podían ser acreedoras de un estatus categorial propio a pesar de las enormes diferencias formales e ideológicas*⁴¹.

Com efeito, esta proposta qualitativa não se afigura nem definitiva nem única, ou sequer excluente, mas, do nosso ponto de vista, surge como um *passe-partout* enquadrável no percurso investigativo em apreço, que motivará e referenciará, obviamente, a continuidade do nosso estudo.

³⁶ MADERUELO, Javier. *O fenómeno da arte nos espaços públicos – Fenomenología del arte en los espacios públicos*. In, AAVV; BRANDÃO, Pedro; REMESAR, António (coordenação). *Espaço Público e a interdisciplinaridade*. Lisboa: Centro Português de Design, 2002, pp.240-248.

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 240.

³⁸ Idem, *ibidem*, p. 241.

³⁹ Idem, *ibidem*, p. 241.

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 241.

⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 241.

Não obstante, poderemos afirmar de que, no seu limite, o fenómeno da *escultura pública*, no que diz respeito à sua especificidade, quer de âmbito tradicional quer contemporâneo, com todo o aparelho mercantilista que o envolve, passa fundamentalmente por poder ser referenciado a questões relacionadas com a própria evolução das artes plásticas e cultura em geral, a par com as profundas transformações que impulsionaram a promoção da integração da *escultura para/em espaços públicos das cidades*, aqui entendida no seu sentido mais amplo, sem atender à cronologia e sequer à tipologia das múltiplas intervenções, quer de carácter efémero e transitório, quer permanente ou virtual.

Nesta óptica, considera-se assim, uma lógica de fisicalidade territorial, delimitada por realidades diferenciadas, que radica no esgotamento de certos conceitos tradicionais e na reconsideração dos mesmos, intrinsecamente associada à emergência e recrudescimento das novas práticas artísticas de intervenção em espaços públicos no campo dos possíveis âmbitos de actuação da arte contemporânea. Será então nos limites entre a interacção e transversalidade dos vários elementos históricos, morfológicos e imateriais coexistentes entre a obra de arte, o espaço público, os agentes específicos do mundo da arte e as memórias desse mesmo espaço e lugar, que reside a condição específica de mais valia da arte pública, que por si só potencia uma osmose para a construção e apropriação de novas identidades e entendimentos.

b. Em torno dos valores do monumento

No quadro referencial de problematização e pluralidade de significados quanto à valorização do *monumento* como *arte pública*, deter-nos-emos seguidamente a desvelar o conteúdo e a abrangência significativa do termo *monumento* que também subentende o conjunto das práticas escultóricas.

Existe decerto uma arqueologia da palavra, que em si encerra uma dimensão que se nos vai revelando e que, confirmada a sua evolução, nos sugere uma assumida multiplicidade de perspectivas e de abordagens. De facto, *o sentido original do termo monumento é o do latim ‘monumentum’, ele próprio derivado de ‘monere’ (advertir, recordar), o que interpela a memória.(...) A especificidade do monumento prende-se então, precisamente, com o seu modo de acção sobre a memória. Não só ele a trabalha, como também a mobiliza pela mediação da afectividade, de forma a recordar o passado, fazendo-o vibrar à maneira do presente*⁴², contribuindo dessa forma, *para preservar a identidade de uma comunidade, étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar*⁴³. Esta memória de que o monumento se reveste, principalmente para perpetuar um facto ou uma personalidade notável, é invocada e simultaneamente convocada à medida que o tempo passa e está intimamente ligada à noção de *património*, instaurada através do universo de relações que os diferentes bens patrimoniais/culturais e os públicos entre si estabelecem. Com efeito, conforme nos lembra *José Guilherme de Abreu*⁴⁴ ao falar da problemática do monumento moderno, *a temática monumental aparece historicamente associada, senão praticamente colada, ao conceito de património. Contudo ambos os termos designam etimologicamente aspectos bastante distintos, pois como aponta André Chastel, «o termo latino patrimonium designa uma legitimidade familiar que mantém a herança»*⁴⁵ e, apesar do alargamento do conceito actual de *património*, que abrange do passado ao presente, quer os bens materiais quer

⁴² Ver, CHOAY, Françoise. *L'Allégorie du Patrimoine*, 1982, 1996 e 1999, trad. Portuguesa. *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 2000, p.16.

⁴³ *Idem, ibidem*, p.16.

⁴⁴ *Historiador de Arte, Mestrado em História da Arte em Portugal pela FLUP, em 1999, Bolseiro da FCT e do ME. Prepara dissertação de Doutoramento em Escultura Pública, pela Universidade Nova de Lisboa. Colaborou com o CER POLIS da Universidade de Barcelona, no projecto Monere de catalogação da Arte Pública em Barcelona. Cf. ABREU, José Guilherme de, e PITEIRA, Susana. A escultura de âmbito público: diálogos e controvérsia. In, «Margens e Confluências-Um olhar contemporâneo sobre as artes», «Arte Pública», *Ob. cit.*, p. 19.*

⁴⁵ Cf. ABREU, José Guilherme de. *A Problemática do Monumento Moderno*. In, «@pha, Boletim», nº 1, «Arte e Espaço Público», *Ob. cit.* pp.1-2.

imateriais, (...) e mais recentemente o próprio património genético (...) importa não confundir os termos. Património configura-se a partir da noção de pertença e legado. Daí que, património é tudo aquilo que nos é individualmente ou colectivamente transmitido, e que nos responsabiliza a zelar pela sua retransmissão, enquanto o monumento é um caso particular e específico, senão mesmo notável, da produção cultural, que por isso se inclui de pleno direito no rol dos bens patrimoniais a preservar(...) ⁴⁶.

De facto, o monumento, enquanto *figura de conservação colectiva, como o museu, é um signo, isto é, apela para uma realidade-outra, que lembra, comemora, ou de que é a metáfora* ⁴⁷. Desempenha assim um papel preponderante, como instrumento simbólico de memória e de poder, constituindo-se como um testemunho tributado à memória colectiva e também à preservação do legado histórico-cultural das sociedades e, por isso, merece a nossa maior atenção.

Do nosso ponto de vista, acreditamos que é no campo de produção da *escultura, na sua vocação de expressão monumental, que evidencia a complexidade de que se reveste o conceito de monumento* e, por conseguinte, os valores de carácter artístico e histórico que lhe subjazem.

Recordemos de que o valor histórico a que está associado o conceito de monumento, *decorre da circunstância de que, quando se fala em monumento, pensa-se de imediato em «monumento-histórico», coisa que constitui um erro, de certa forma compreensível, na medida em que é aí que mergulham as raízes de uma concepção moderna de monumento, enquanto fórmula derivada do Iluminismo e nomenclatura classificatória desenvolvida no alvor da Revolução Francesa, como terminologia aplicada à inventariação dos bens do clero e da nobreza* ⁴⁸.

Neste âmbito, importa ter presente o contributo prestado por Alois Riegl ⁴⁹, na análise crítica da noção de distinção entre *monumentos históricos e artísticos* ⁵⁰, pondo em evidência uma inexacta ambiguidade, *puesto que los segundos están comprendidos en*

⁴⁶ Idem, *ibidem*, pp.1-2.

⁴⁷ Cf. GUILLAUME, Marc. *A Política do Património*. Ed. Galilée, 1980, trad. Portuguesa, Porto: Ed. Campo das Letras, 2003, p.22.

⁴⁸ Cf. ABREU, José Guilherme de. *A Problemática do Monumento Moderno*. In, «@pha, Boletim», nº 1, «Arte e Espaço Público», *Ob. cit.*, p. 2.

⁴⁹ Alois Riegl (1858-1905), enquanto presidente da Comissão Central Imperial e Real de Monumentos Históricos e Artísticos, jurista, filósofo, historiador e conservador do Museu de Artes Decorativas de Viena, desenvolveu vários estudos, um dos quais sobre a problemática dos diferentes valores do monumento, no âmbito da reorganização de conservação de monumentos públicos na Áustria. Cf. RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos, Caracteres y origen*. *Ob. cit.*, pp.11-19.

⁵⁰ Idem, *ibidem*, pp. 25-26.

*los primeros y se confunden con ellos (...) Es evidente, por tanto, que además del valor histórico-artístico que todas las obras antiguas (monumentos), sin excepción, poseen para nosotros, existe también un valor puramente artístico que se mantiene, independientemente de la posición de la obra de arte en la cadena histórica de la evolución⁵¹ (...) según la concepción moderna, si responde a las exigências de la moderna voluntad de arte [Kunstwollen]⁵². Nesta linha de pensamento, Riegl estrutura duas categorias de valores⁵³: os ditos *rememorativos*⁵⁴, ligados ao passado onde intervém a memória, e os de *contemporaneidade*⁵⁵, pertencentes ao presente. Dentro dos primeiros, repertoriados a toda a Antiguidade Clássica e à Idade Média, a par do *valor histórico*, que remete para um saber ancorado no Renascimento e reconhecidamente valorativo no século XIX, Riegl, avança com o *valor de antiguidade*, inscrito nas marcas do tempo e da memória por um sentimento perceptível à sensibilidade de todos, sendo apropriado como o valor dominante do monumento histórico no século XX. No segundo conjunto de valores, os pertencentes ao presente, Riegl distingue o *valor artístico* composto por três ordens de valor: o *valor artístico relativo* a que se referem as obras de arte antigas tornadas acessíveis à sensibilidade moderna; o *valor de novidade*, adstrito à aparência perfeita de forma e cor do recém criado, resultando aos olhos do mundo, numa concepção milenária de que só o novo é belo atribuindo uma supremacia incontestável do novo perante o velho ou antigo; por fim, o *valor instrumental*, que engloba as condições materiais de utilização e práticas inerentes a todos os monumentos históricos, não só os que tenham conservado a sua origem memorial e antigas funções, mas também os que tenham passado por novas funções de reutilização posterior ou de afectação museológica.*

Todavía, a distinção que Riegl estabelece, do nosso ponto de vista está carregada de intencional subjectividade e conduz-nos, em síntese, à noção de três categorias de valores, *como três estádios subsiguientes de um processo de progressiva ampliación del concepto de monumento. (...) En la categoria de monumentos intencionados se incluye sólo a aquellas obras que por voluntad de sus creadores han de rememorar un determinado momento del pasado (o un conjunto de éstos). En la categoria de los*

⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 25.

⁵² Idem, *ibidem*, p. 79.

⁵³ Neste sentido CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Património*. *Ob. cit.*, p. 139, apresenta uma distinção desta estrutura dual, *entre valores para a história e para a história da arte, por um lado, e valores de arte, por outro*.

⁵⁴ Cf. RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos, Caracteres y origen*. *Ob. cit.*, p. 28.

⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 28.

*monumentos históricos el círculo se amplia a aquellos que también se refieren a un determinado momento, pero cuya selección depende de nuestro gusto subjetivo. En la categoría de los monumentos antiguos se cuenta, por último, toda obra debida a la mano humana, sin atender a su significado original ni al objetivo al que estaba destinada, con tal que denote exteriormente de un modo manifiesto que ha existido y “vivido” durante bastante tiempo antes del presente*⁵⁶. Contudo, temos presente de que a concepção relativista do conceito de valores de *monumentos históricos* que Riegl propõe, é particularmente contextualizada e adequada a compromissos no campo da gestão patrimonial, que remete para a história da conservação de monumentos e que estão associados às questões práticas e doutrinárias de preservação e restauro. Todavia, importa sublinhar de que esta análise em torno dos valores que envolve a vasta categoria de monumentos históricos e artísticos explica a ambiguidade de pistas sintomáticas do que se pode procurar actualmente sobre o *monumento* e, de certo modo, sobre as iniciativas de salvaguarda do património histórico-artístico.

⁵⁶ Idem, *ibidem*, pp.31-32.

Caso de estudo *70 anos de escultura pública em Almada*

a. Enquadramento estrutural

*Recentrar a arte pública no contexto do concelho de Almada, é encontrar uma das linhas de leitura das muitas possíveis (...) é também uma das formas de assinalar o território como a metáfora maior da história contemporânea, de forma a que, quando acontece, se eternize e perpetue como memória colectiva*⁵⁸.

A demarcação do percurso que ora apresentamos, configura a realidade específica da arte pública, em contexto urbano, no campo da produção de escultura localizada no território concelhio de Almada, na íntima e secreta relação com a identidade da cidade e dos seus espaços públicos, que se afirmam no tempo como lugares de passagem e encontro impregnando-se de idealidades, conhecimento e aprendizagem, para além das *memórias colectivas*⁵⁹ que detêm, veiculam e invocam. Este percurso constitui, ao longo da sua leitura, múltiplas formas de apreciação e significação, sendo de que os factores de observação e análise exploratória provêm do programa iconográfico subjacente a um *corpus*, por sua vez constituído por um conjunto de obras de escultura pública que desde 1936⁶⁰ até ao ano de 2005 pontuam o espaço público urbano, num espectro temporal que compreende setenta anos.

Como já foi referido na introdução, repertoriamos neste trabalho, uma seriação de sessenta e seis registos de obras produzidas, a que corresponde a identificação de trinta e nove autores. Detém esse conjunto de elementos de arte pública, a que aqui nos

⁵⁸ Cf. RIBEIRO, Ana Isabel; ABREU, José Guilherme de. *Arte pública no concelho de Almada*. *Ob. cit.*, p.3.

⁵⁹ Cf. GUILLAUME, Marc. *A Política do Património*. *Ob. cit.*, p. 22, e as suas definições acerca da memória colectiva.

⁶⁰ De sublinhar que existe uma certa ambiguidade nos dados obtidos relativamente à data assinalada como determinante da erecção da primeira obra em estudo. Com efeito, a data inscrita no pedestal da referida obra refere-se ao ano de 1936. No entanto, os dados apurados em documentos bibliográficos (monografias e periódicos), apontam o ano de 1938 como a data de inauguração. Neste quadro, optámos por manter o ano de 1936 como um elemento cronológico legítimo e válido a ter em linha de conta atendendo a que conforme registo de visibilidade pública assim é determinado.

referimos como uma «coleção» de obras de *escultura*⁶¹, situadas e inseridas em *espaços públicos*⁶², o dom de representar um sector do património artístico localizado em Almada nos séculos XX e XXI. É nesta esfera opcional, expressa por uma intencionalidade criteriosa quer relativamente à categorização de um género artístico, quer à ampla visibilidade e acessibilidade física das obras, que reside a condição determinante para tornar concreto o nosso estudo de caso.

Como consequência desse critério metodológico, considerado na base do entendimento subjacente à definição do espaço público como o paradigma do espaço livre de pertença colectiva, por exclusão e de certa forma, sacrificámos uma amostra significativa, de obras escultóricas, que encontramos no decurso da nossa investigação, embora não tenham sido por nós registadas ou sequer inventariadas. Assim, neste quadro passível de maior amplitude, dada a dimensão e abrangência territorial a tratar, importa sucintamente referenciar algumas obras não incluídas no *Corpus* pelas razões atrás expressas. Sublinhamos assim, a título de exemplo, o seguinte conjunto de obras escultóricas que está disperso por diversos recintos adstritos a instituições várias, a saber: «*Cataventos da Paz*» (1992) e «*S/Título*» (1998/99) respectivamente dos escultores *José Aurélio e Francisco Simões* que se encontram implantadas em recintos interiores adstritos a duas Instituições escolares; «*Ponto de Encontro*» (1999) também de *Francisco Simões* localizada no pátio interior da Estação Ferroviária do Pragal; uma estátua de *Neptuno* de autor e datação não identificada, para além das obras de *Jorge Vieira* e de *Sérgio Vicente*, de entre outras, que ocasionalmente se expõem nos jardins da Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, enquadradas em exposições cuja temática é a escultura; «*Mil Olhos*» (2005), outra obra do escultor *José Aurélio*, recentemente inaugurada no miradouro do Convento dos Capuchos. Se assinalarmos o facto de termos encontrado referência de outras obras de escultura adstritas a determinados parâmetros do nosso critério metodológico, torna-se ainda mais denso este conjunto remanescente. Contudo, foi sacrificado neste estudo a inclusão dessas ou outras obras de escultura, por não se enquadrarem plenamente no critério estabelecido. Com efeito e apesar de se localizarem em espaços públicos, foram identificadas como

⁶¹ Referimo-nos a uma tipologia de obras no quadro referencial da *escultura independente ou de vulto feita em pleno relevo, tridimensional e sem ligação a um plano de fundo, permitindo a sua observação de qualquer ponto à sua volta*, mas também da *escultura aplicada ou de animação arquitectónica*, cujo relevo é fixado ou adossado a uma superfície arquitectónica, tal como vem citado por: TEIXEIRA, Luís Manuel. *Dicionário Ilustrado de Belas Artes*. Lisboa: Presença, 1985, pp. 99, 195 e 228.

⁶² A especificidade dos *espaços públicos* a que nos referimos, particulariza-se a espaços urbanos, de carácter exterior, tais como, *jardins, ruas, praças e largos, eixos viários*, etc.

inacessíveis ou ainda que visíveis e inseridas em espaços exteriores (ao ar livre), apenas transponíveis com a passagem de portões, através da permissão de proprietários ou ainda outras restrições de acessibilidade pública vinculadas a horários institucionais. Por conseguinte, é passível de constatação a eventual existência de uma produção ainda mais avultada de obras escultóricas, no quadro da periodização e categorização enunciadas.

Noutra perspectiva, sublinhamos o facto de não incluirmos igualmente o objecto industrial «*Pórtico da Lisnave*» (1961), classificado⁶³ como elemento de arte pública, por não o considerarmos como sendo um objecto intencionado em termos de conceptualização artística e apesar da sua fisicidade ter uma presença e marca evocativa no espaço público.

Porém, acrescem a essas justificativas opcionais três variáveis de excepção que não podemos deixar de sublinhar e que dizem respeito à inclusão e consequente inventariação de determinadas obras no *Corpus* em presença. Assim sendo, como primeira variável, registamos a integração do monumento a «*Cristo Rei*» (1959), atendendo à sua exemplar singularidade e omnipresença, apesar da sua acessibilidade física se restringir a um horário de visita. Relativamente à segunda variável, assinalamos a integração de algumas obras, plenamente enquadradas nos critérios estabelecidos, mas que foram sujeitas a um inesperado desaparecimento, concretamente: «*Árvore Monumento*» (1986), «*Andrógeno*» (1986), «*Monumento à Natureza*»⁶⁴ (1988) e «*Pórtico*» (1991/93), respectivamente atribuídas aos escultores *Manuel Vladimiro da Silva, António Júlio, Alunos da Escola Preparatória Conceição e Silva/Jorge Pé-Curto e Pedro Fazenda*. Uma terceira e última variável remete-se à integração de um conjunto de obras, cujos contornos criteriosos decorrem da lógica referenciada pelos próprios autores no âmbito da escultura como elemento de arte pública que a seguir mencionamos: «*Elevador da Boca do Vento*» (1999) e «*Mirante*» (1999), respectivamente com marca autoral do escultor *José Aurélio* e das *arquitectas Anabela Felício e Helena Moreira*, obras inseridas no Projecto Nova Almada Velha – PRU – Programa de Requalificação Urbana do núcleo antigo da Cidade de Almada e da sua

⁶³ Referimo-nos à classificação constante no catálogo da exposição, *Arte pública no concelho de Almada, Ob. cit.*, p. 114.

⁶⁴ De notar que foi possível a inclusão desta obra no *Corpus* em estudo considerando o testemunho do autor/escultor *Jorge Pé-Curto*, apesar de se assinalar a inexistência de qualquer registo fotográfico, seja do autor seja também dos serviços da Junta de Freguesia da Cova de Piedade.

Frente Ribeirinha que integra o Plano de Requalificação das Margens da Cidade de Almada.

Parece-nos óbvio de que o conjunto de peças aqui apresentado, ainda que definido sob critérios formais e técnicos, em termos cronológicos e quantitativos, como substancialmente representativo na abrangência dos programas de arte pública⁶⁵ de Almada, se encontra em constante transformação, num processo que evolui ao correr do tempo em graus sucessivos de alternância. Por essa razão, não ficará de todo esgotado o universo dos testemunhos na área temática em apreço, constituindo-se o conjunto aqui tratado e assinalado, como uma recolha inventariada de indícios visíveis e, principalmente, como um instrumento e objecto de estudo, susceptível de prefaciá-lo e de explanar esta ou aquela matéria. Pretendemos sobretudo tornar inteligível e coerente de sentido um itinerário cifrado e deveras específico. É nosso primeiro e fundamental intento, realizar um percurso analítico e dilucidativo da produção de escultura contemporânea almadense incrementada nas últimas sete décadas, permitindo-nos por um lado, contornar a distinção das suas características morfológicas e intencionalidades de significação representativa e, por outro, a natureza da sua função de identidade e comunicação no traçado retrospectivo da sua história. Neste sentido, pretendemos tornar emergente o reconhecimento pela valorização e preservação desse património localizado, visando a formalização desejável e premente na construção efectiva do seu estudo e divulgação. Para o efeito, esboçámos um traçado de matriz estrutural e de pendur analítico e interpretativo, congregando as linhas de força condutoras e os pontos de vista necessários, no estrito apreço pela especificidade temática de cariz transdisciplinar que um estudo desta natureza coloca.

Neste âmbito, tomaremos como referente primeiro e pedra basilar de assentamento para o nosso estudo de caso, a *inventariação*⁶⁶ inerente às operações de registo museográfico, que trata da documentação histórica e iconografia vinculada aos testemunhos artísticos seleccionados sob critério já enunciado.

⁶⁵ De acordo com o que nos foi comunicado em entrevista (18-04-2006) gentilmente concedida pela *Dr^a Ana Isabel Ribeiro*, directora da *Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea*, sublinhamos um valor referencial de um conjunto de (150) cento e cinquenta obras de arte instaladas no espaço público do concelho, bem como as localizadas no interior de espaços públicos ou privados, mas de acesso público, resultante do estudo realizado para a candidatura ao POC – Programa Operacional de Cultura - com o projecto apresentado pela Câmara Municipal de Almada, da responsabilidade da *Casa da Cerca e Museu da Cidade e Divisão de Museus*, sob a designação «*Inventariação, Digitalização e Divulgação da Arte Pública do Concelho de Almada*». De referir que esse projecto não foi aprovado por razões de ordem financeira imputáveis/subjacentes a custos elegíveis.

⁶⁶ A que se refere o Livro II desta dissertação, sob a designação de: *Inventário Iconográfico e Documental – Escultura Pública (1936-2005) – Almada*.

O processo de inventariação iniciado, por um lado, permite-nos mapear e conhecer os padrões de concentração das obras de escultura pública, que pontuam e povoam os espaços urbanos na abrangência territorial local adstrita ao concelho assinalado e, por outro, estimar o número de elementos escultóricos implantados em cada espaço e território concelhio, situando-os e relacionando-os no tempo e no espaço. Para podermos tratar este ingente material, complementando dados para além dos documentados em bibliografia e arquivos e dos observáveis *in loco*, ou seja, em torno dos valores artísticos, históricos e patrimoniais, encontramos nos testemunhos⁶⁷ orais recepcionados, um manancial variável de informação que nos aportou dados relevantes, quer pela manifesta objectividade, quer pela indutora sugestão e dos quais daremos conta no decurso deste trabalho.

É como estudo de base preliminar e no âmbito das operações de registo museográfico que empreendemos a elaboração de um ficheiro e arquivo de inventariação iconográfica e documental, que nos conduz a dinâmicas próprias para observar, comparar, agrupar, classificar e analisar com estrutura e propriedade, uma vasta «coleção» de obras de arte escultórica, ainda que não organizada em termos museológicos, sendo a sua apreensão expositiva deslocada para espaços públicos de morfologia urbana e, por isso, poder vir a ser entendida como um *museu de escultura ao ar livre*⁶⁸ ou, em última instância, como um exponencial *museu virtual de arte pública*⁶⁹. Assim, numa prática de formulação museográfica e de alguma forma paramuseológica, concebemos uma estrutura de campo de trabalho, em formato de ficha de inventário, configurada no respeito pelas *normas de inventário - escultura*⁷⁰ preconizadas pelo Instituto Português de Museus, mas também a partir da referenciação do modelo matricial do *Catálogo Razonado de las esculturas y otras obras artísticas situadas en el espacio público da la ciudad de Barcelona o bien visibles desde él*⁷¹.

⁶⁷ Referimo-nos ao registo supletivo de memórias correspondentes, não só aos autores das obras escultóricas em presença, acerca da sua concepção e produção artística, mas também, aos órgãos representantes de instituições de cariz público e privado, que exerceram a sua competência na promoção de programas referentes ao *Corpus* das esculturas em análise.

⁶⁸ Referimo-nos a título de exemplo, no quadro do panorama nacional, ao *Museu Internacional de Escultura Contemporânea em Santo Tirso* inaugurado em 1997 e constituído por uma coleção de trinta e três obras implantadas em diferentes espaços públicos do município.

⁶⁹ Referenciamos como exemplo português, o portal temático da Delegação Regional da Cultura do Centro, que reúne informação relativa à arte concebida para a via pública, sob a designação de *Museu Virtual de Arte Pública*. URL: <http://www.culturacentro.pt/museu0.asp>

⁷⁰ Cf. CARVALHO, Maria João Vilhena de. *Normas de inventário – escultura*. Ob. cit.

⁷¹ Cf. Página Web em: www.bcn.es/artpublic.

Nesta consonância, servimo-nos desses referentes como horizonte teórico e prático, para a concretização de um *inventário*⁷² iconográfico e documental. Esquemáticamente, foram considerados os seguintes itens de inventariação: Título da obra; Datação (Datas de projecto, execução, implantação e de inauguração); Autoria e Dados biográficos; Produção e apoio técnico; Material e Dimensão; Tipologia; Localização ou Espaço público de implantação; Inscrição e Assinatura; Forma de aquisição (propriedade/iniciativa); Estado de Conservação; Descrição formal; Narrativa histórica /historial; Observações e Bibliografia específica.

Decorrente desta unidade de arquivo e inventariação documental ressalta-se a consequente importância de uma sistematização de dados que assenta numa estrutura de abordagem analítica de conteúdo e contexto, subjacente a diferentes níveis de tratamento. Assim, convocámos os elementos informativos, de cariz histórico e artístico que decorreram da nossa investigação, indagação e interpretação e, por razões metodológicas, situámos o conteúdo a tratar em torno de um plano de configuração ou traçado temático identitário, com respeito pelos desígnios e intencionalidades representativos do objecto artístico no tempo e no espaço, quer a montante quer a jusante. Como nos relembra Siah Armajani, “...*la meta básica del arte público es desmitificar el concepto de creatividad. (...) lo que nos importa es la misión, el programa y la obra misma*”⁷³. Assim sendo, centralizamos por via da ponderação e análise caracterizadora o conjunto dos elementos constitutivos das diferentes obras e autores, o conteúdo de teor narrativo e de conotação artística, que não só respeita a apreensão programática e a apropriação da conceptualização e produção escultórica em termos de periodização histórica, como também infere para uma sistematização conjuntural. Desta forma e neste capítulo sobre o estudo de caso particular de uma «coleção» ou conjunto de esculturas, representativa de um sector do património localizado em Almada, tentamos contribuir para o desocultamento de modelos de intencionalidades e de processos criativos e produtivos, mas também de trajectos comunicacionais.

Primeiramente, apresentaremos o *Corpus* de esculturas e autores como principal referência imagética para o propósito deste trabalho.

⁷² Veja-se o Livro II desta dissertação, referenciado anteriormente, que apresenta a compilação referenciada ao tratamento de dados.

⁷³ Cf. REMESAR, Antoni. *Repensar el Paisaje desde el Rio*. In, AAVV; MADERUELO, Javier (coordenação). *Arte Público: Arte y Naturaleza*. Ob. cit., p.194.

Como forma de extrapolar para os grandes parâmetros constitutivos do *Corpus*, colocaremos em foco a complexa rede de matizes que determina, numa primeira instância, os *traços da identidade no Corpus, e de seguida os traços da comunicação em diálogo público*. A análise dos *desígnios do conteúdo e contexto*, bem como da representatividade *do Corpus e dos autores em discurso directo*, por um lado, e a *interacção da obra com o público*, por outro, evidencia o cerne deste capítulo que, no método proposto, assegura com detalhe e sintetismo a definição e distinção de características e significados necessários à inteligibilidade deste caso-estudo.

b. Corpus de esculturas e autores

Numa abordagem em direcção à definição e análise interpretativa do objecto centralizador do nosso estudo, que tem por finalidade primeira tornar visível a história e iconografia da produção de esculturas em apreço, importa apresentar a seguir o conjunto de testemunhos visuais⁷⁴ que se remete ao *Corpus*⁷⁵ *de esculturas (e autores)*.

A catalogação imagética das sessenta e seis obras é repertoriada a uma sequência cronológica e a um conjunto fundamental de elementos de identificação, a saber: *Título da obra; Época e Data de sinalização pública; Autoria; Material e Localização*.

⁷⁴ Cf. SOUSA, Ernesto de. *Para o estudo da Escultura Portuguesa*. 2ª ed. - Lisboa: Livros Horizonte, 1973, p.51. Refira-se, em particular o capítulo *O Problema visual* que trata da fotografia como fonte de informação para a história. Tal como nos recorda o autor, *Aceitemos a existência necessária da fotografia-documento (...) a fotografia completa os nossos olhos (...) aumenta-lhes a memória. E não é só a memória-recordação, mas a memória-descoberta e a memória-valor de ser algo*. p.19.

⁷⁵ De sublinhar que a inclusão de imagens ilustrativas por reprodução fotográfica parece-nos de fundamental complementaridade, no sentido em que remete para uma leitura mediada e circunstanciada a uma visibilidade espacio-temporal.



«ANTÓNIO JOSÉ GOMES»

Séc. XX. 1935-1936/38

José Moreira Rato [1860-1937]

Bronze

Cova da Piedade / Jardim da Cova da Piedade

Figura 1



«PADRE BALTAZAR DINIZ DE CARVALHO»

Séc. XX. 1950-1955

Martinho Félix de Brito [?]

Pedra

Costa de Caparica / Av. 1º de Maio, defronte à Capela de Nª Sª da Conceição.

Figura 2



«CRISTO REI»

Séc. XX. 1936-1959

Francisco Franco [1885-1955] Imagem do Cristo Rei

Betão Armado

Almada / Avenida do Cristo Rei – Alto do Pragal

Figura 3



«PADRE BALTAZAR DINIZ DE CARVALHO»

Séc. XX. 1950-1961

Martinho Félix de Brito [?]

Pedra

Caparica / Largo da Igreja de N^a Senhora do Monte de Caparica.

Figura 4



«PADRE BALTAZAR DINIZ DE CARVALHO»

Séc. XX. 1950-1971

Martinho Félix de Brito [?]

Pedra

Trafaria / Praça da República, defronte à Igreja Matriz da Trafaria.

Figura 5



«Dr. ALBERTO DE ARAÚJO»

Séc. XX. 1974

Vasco Pereira da Conceição [1914-1992]

Bronze

Almada / Jardim de Almada ou Antigo Jardim Sá Linhares, actualmente designado por Jardim Dr. Alberto de Araújo

Figura 6



«OS PERSEGUIDOS»

Séc. XX. 1969-1979

Pedro Anjos Teixeira [1908-1997]

Bronze

Almada / Praça do Movimento das Forças Armadas (da Renovação)

Figura 7



«MONUMENTO AO BOMBEIRO»

Séc. XX. 1981-1982

Pedro Anjos Teixeira [1908-1997]

Bronze

Cova da Piedade / Praça Comandante José Braz

Figura 8



«FERNÃO MENDES PINTO»

Séc. XX. 1974-1983

António Duarte [1912-1998]

Bronze

Pragal / Largo Fernão Mendes Pinto, entre a Rua Cidade de Ostrava e a Rua Direita, próximo da Escola Secundária Fernão Mendes Pinto

Figura 9



«EVOCAÇÃO A FERNÃO MENDES PINTO»

Séc. XX. 1982-1985

Francisco Bronze [n. 1936] e Jorge Pé-Curto [n. 1955]

Cimento, com incrustação de fósseis e vidro policromado, pintado a fresco

Pragal / Rua Direita

Figura 10



«Dr HERCULANO PIRES»

Séc. XX. 1984-1985

Manuel Vladimiro da Silva [n.1935]

Bronze e pedra

Almada / Rua Dr. Herculano Pires (antiga Rua Fernão Mendes Pinto)

Figura 11



«OS PESCADORES»

Séc. XX. 1984-1985

Jorge Pé-Curto [n.1955]

Bronze

Costa de Caparica / Confluência da Avenida 25 de Abril e da Rua Gil Eanes, com a Avenida do Movimento das Forças Armadas

Figura 12



«ÁRVORE MONUMENTO»

Séc. XX. 1986

Manuel Vladimiro da Silva [n.1935]

Madeira (Árvore de Ulmeiro)

Cova da Piedade / Jardim público da Cova da Piedade.

Figura 13



«ANDRÓGENO»

Séc. XX. 1986

António Júlio [n.1951]

Madeira (Árvore pintada)

Cova da Piedade / Jardim público da Cova da Piedade.

Figura 14



«Dr. JOSÉ PESSOA»

Séc. XX. 1987

Lagoa Henriques [n.1923] e Manuel Cargaleiro [n.1927]

Bronze, Pedra de calcário (Lioz) e Azulejo policromado

Caparica / Largo na convergência da Rua Doutor José Ribeiro Toscano Pessoa junto ao Mercado do Monte de Caparica

Figura 15



«MONUMENTO À NATUREZA»

Séc. XX. 1988

Alunos da Escola Preparatória Conceição e Silva e Professor/Escultor Jorge Pé-Curto

Barro/Terracota

Cova da Piedade / Jardim público da Cova da Piedade.

Figura 16



«JUST A KISS AWAY» [Chegando] – «PORTA I »

Séc. XX. 1988

Julie Livsey [n.?]

Ferro pintado

Almada / Parque Urbano Comandante Júlio Ferraz, junto ao Fórum Municipal Romeu Correia.

Figura 17



«JUST A KISS AWAY» [Chegando] – «PORTA II »

Séc. XX. 1988

Julie Livsey

Ferro pintado

Almada / Parque Urbano Comandante Júlio Ferraz, junto ao Fórum Municipal Romeu Correia.

Figura 18



«REI E RAINHA»

Séc. XX. 1985-1989

José Aurélio [n.1938]

Ferro e Latão pintados

Almada /Avenida D. Nuno Álvares Pereira, defronte à Galeria Municipal de Arte

Figura 19



«EMISSOR-RECEPTOR I»

Séc. XX. 1985-1989

José Aurélio [n.1938]

Ferro Metalizado

Pragal / Rua Ramiro Ferrão, junto ao bairro de N^a Senhora da Piedade

Figura 20



«HOMENAGEM A LEONARDO DA VINCI»

Séc. XX. 1990-1991

Miro Slav [?]

Pedra

Pragal / Rua Cidade de Ostrava (Cidade da Checoslováquia gémea de Almada)

Figura 21



«ASA»

Séc. XX. 1990-1991

Miro Slav [?]

Pedra

Pragal / Rua Cidade de Ostrava (Cidade da Checoslováquia gémea de Almada)

Figura 22



«CABEÇA»

Séc. XX. 1991

Hiroshi Matsui [?]

Pedra

Pragal / Rua Cidade de Ostrava (Cidade da Checoslováquia gémea de Almada)

Figura 23



«JOSÉ ELIAS GARCIA»

Séc. XX. 1991-1992

Jorge Pé-Curto [n.1955]

Bronze

Cacilhas / Esquina entre a Rua Carvalho Freirinha com a Rua Elias Garcia.

Figura 24



«CAPRICHO»

Séc. XX. 1989-1992

José Aurélio [n.1938]

Ferro pintado

Almada / Avenida Bento Gonçalves

Figura 25



«PÉ»

Séc. XX. 1989-1992

Sérgio Taborda [n. 1958]

Pedra mármore

Almada / Rua Ramiro Ferrão, junto ao bairro de N^a Senhora da Piedade.

Figura 26



«MONUMENTO AO TRABALHO, PODER LOCAL / POPULAÇÕES»

Séc. XX. 1989-1993

José Aurélio [n.1938]

Aço Corten

Cova da Piedade / Confluência entre a Avenida Felizardo Artur e a Rua de Alvalade, junto à Avenida Bento Gonçalves

Figura 27



«VIVA ALMADA VIVA»

Séc. XX. 1993

Atris – Atelier de Arquitectura Lda. – Coord. José Luís Amaro [n.1954]

Pedra Calcária, Ferro e Chapa de Aço

Cacilhas / Largo Alfredo Diniz junto ao Cais de Cacilhas

Figura 28



«PÓRTICO»

Séc. XX. 1992-1994 (?)

Pedro Fazenda [n. 1957]

Pedra mármore

Pragal / Bairro Cidade de Ostrava (Cidade da Checoslováquia gémea de Almada)

Figura 29



«S/Título I» (?)

Séc. XX. 1991-1994 (?)

Maria Martins[n. 1958]

Ferro pintado

Pragal / Praceta Alfredo Keil, Bairro Cidade de Ostrava.

Figura 30



«S/Título II» (?)
Séc. XX. 1991-1994 (?)
Maria Martins [n. 1958]
Ferro pintado
Pragal / Praceta Alfredo Keil, Bairro Cidade de Ostrava.

Figura 31



«S/Título III» (?)
Séc. XX. 1991-1994 (?)
Maria Martins [n. 1958]
Ferro pintado
Pragal / Praceta Alfredo Keil, Bairro Cidade de Ostrava.

Figura 32



«MONUMENTO AO ASSOCIATIVISMO POPULAR»
Séc. XX. 1994
Virgínia Fróis [n.1954]
Grés Cerâmico
Feijó / Alameda Guerra Junqueiro, Jardins do Complexo Municipal dos Desportos “Cidade de Almada”

Figura 33



«A VIAGEM»

Séc. XX. 1994

Jorge Pé-Curto [n.1955]

Mármore ruivina de Estremoz

Almada / Rua Ramiro Ferrão, exterior do Centro de Dia da URPICA, Clube Recreativo Pombalense e Mina de Água do Pombal, Pombal

Figura 34



«TRILOGIA DA VIDA I»

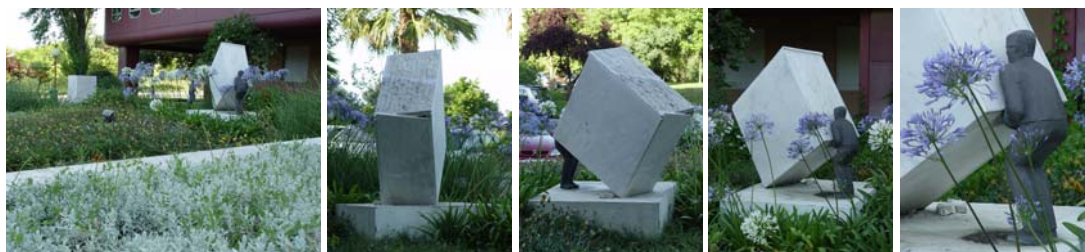
Séc. XX. 1994

Teresa Frazão [n.1950]

Bronze e Pedra

Pragal / Hospital Garcia da Orta

Figura 35



«TRILOGIA DA VIDA II»

Séc. XX. 1994

Teresa Frazão [n.1950]

Bronze e Pedra

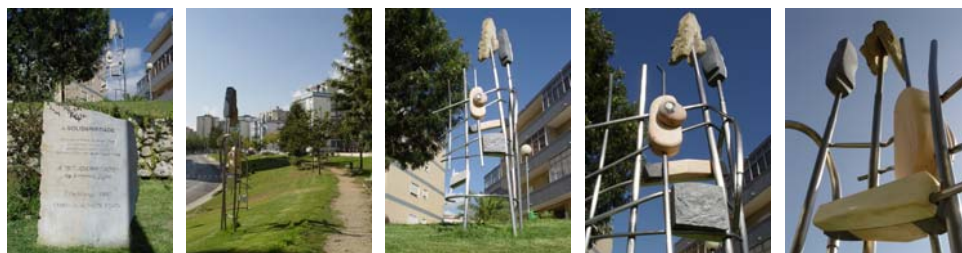
Pragal / Hospital Garcia da Orta

Figura 36



«TRILOGIA DA VIDA III»
Séc. XX. 1994
Teresa Frazão [n.1950]
Bronze, Pedra e Ferro
Pragal / Hospital Garcia da Orta

Figura 37



«SOLIDARIEDADE»
Séc. XX. 1996-1997
António Júlio [n.1951]
Aço Inox, Pedras Mármore, Calcários
Laranjeiro / Av. Professor Luís Gomes, junto à Escola Secundária c/ 3º Ciclo Professor Ruy Luís Gomes

Figura 38



«MONUMENTO À VIDA»
Séc. XX. 1996-1998
Sérgio Vicente [n.1969]
Aço Inox e Grés Cerâmico
Feijó / Praça Lima de Freitas, na Rotunda de Corroios, entre a Quinta de S. Nicolau e a Avenida do Alfeite

Figura 39



«Dom MANUEL DA SILVA MARTINS» – I BISPO SETÚBAL

Séc. XX. 1998

Teresa Frazão [n. 1950]

Pedra

Laranjeiro / Largo ajardinado na Rua Amélia Rey Colaço, junto à Igreja de N^a Senhora de Fátima, Cova da Piedade-Laranjeiro.

Figura 40



«CIDADES IMAGINÁRIAS»

Séc. XX. 1998-1999 (?)

Charters de Almeida [n.1935]

Betão pré-fabricado pintado e Espelho de água

Pragal / Praça da Estação Ferroviária do Pragal.

Figura 41



«A MEMÓRIA DA QUINTA QUE NÓS FOMOS»

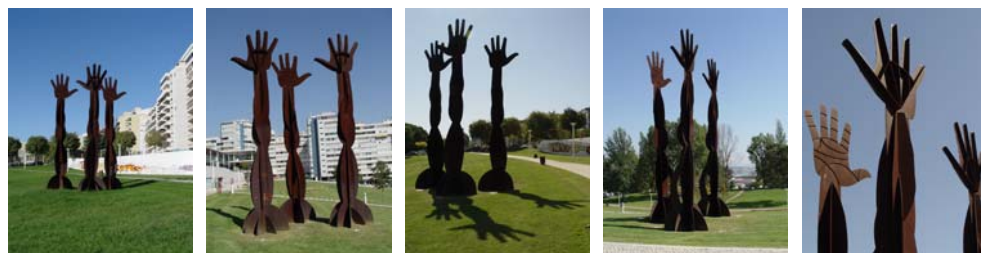
Séc. XX. 1997-1999

Alunos da Escola EB 2/3 da Alembrança e Ceramista Elisabete Pimentel

Grés cerâmico

Feijó / Rua da Alembrança (Muro exterior da EB 2/3 da Alembrança)

Figura 42



«MONUMENTO À LIBERDADE»

Séc. XX. 1999

Jorge Vieira [1922-1998]

Aço Corten

Almada / Parque Urbano Comandante Júlio Ferraz, junto ao Fórum Municipal Romeu Correia

Figura 43



«MONUMENTO À PAZ»

Séc. XX. 1998-1999

José Aurélio [n.1938]

Aço Corten e Espelho de Água

Cova da Piedade / Parque da Paz, entre a zona da Rotunda do Centro-Sul e o Bairro do Chegadinho

Figura 44



«LUÍS MANUEL DA SILVA VIANA DE SÁ»

Séc. XX. 1999

Rogério Ribeiro [n.1930] e João Duarte [n.1952]

Metal/Bronze

Laranjeiro / Parque Luís Sá

Figura 45



«MIRANTE»

Séc. XX. 1998-2000

Anabela Felício [n.1967] e Helena Moreira [n.1960]

Betão natural pintado e bloco de Betão marmoreado

Cacilhas / Passeio Ribeirinho do Ginjal, Jardim do Rio/Cais do Ginjal

Figura 46



«ELEVADOR DA BOCA DO VENTO»

Séc. XX. 1998-2000

José Aurélio [n.1938]

Acrílico, Betão e Metal

Cacilhas / Passeio Ribeirinho do Ginjal, Jardim do Rio e Miradouro da Boca do Vento

Figura 47



«FRATERNIDADE»

Séc. XX. 1991-2000

António Júlio [n.1951]

Aço Inox, Pedras Mármore, Calcários

Laranjeiro / Parque Luís Sá.

Figura 48



«UNIÃO»

Séc. XXI. 2001

Álvaro Carneiro [n.1952]

Aço Inox

Charneca de Caparica / Rua de Marco Cabaço, ao lado da Junta de Freguesia

Figura 49



«Sem TÍTULO»

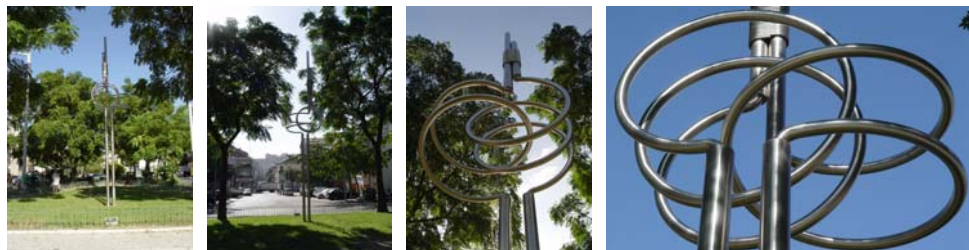
Séc. XXI. 2001

Fernando Conduto [n.1937]

Aço Corten

Sobreda / Avenida da República, esquina com a Rua Manuel Parada

Figura 50



«SIMBIOSE»

Séc. XXI. 2001

João Duarte [n.1952]

Aço Inox

Cova da Piedade / Rua Rio D. Infante, Bairro da nossa Senhora da Piedade

Figura 51



«NÓS E OS OUTROS»

Séc. XXI. 2001

José Aurélio [n.1938]

Aço Carbono Metalizado

Almada / Largo Gabriel Pedro, frente ao Tribunal Administrativo e Fiscal de Almada –
Tribunal do Trabalho

Figura 52



«TOCAR O SOL»

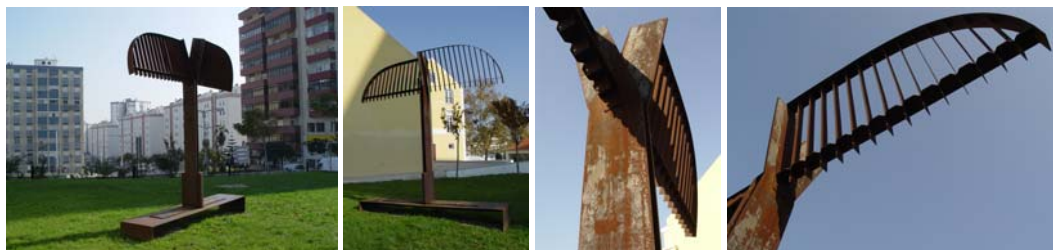
Séc. XXI. 2001

Quintinho Sebastião [n.1940]

Bronze

Costa de Caparica / Avenida General Humberto Delgado

Figura 53



«AS ASAS DE ÍCARO»

Séc. XXI. 2001

Rogério Ribeiro [n.1930]

Aço Corten

Laranjeiro / Centro Cultural Juvenil de Santo Amaro.

Figura 54



«LIBERDADE, DEMOCRACIA, SOLIDARIEDADE»

Séc. XXI. 2001

Clara Menéres [n.1943]

Aço Inox

Pragal / Rua Cidade de Ostrava, adjacente à Junta de Freguesia

Figura 55



«CATIVOS NATURAIS»

Séc. XXI. 2001

Graça Costa Cabral [n.1939]

Granito

Caparica / Largo da Torre, defronte à Junta de Freguesia e à Escola Profissional de Educação para o Desenvolvimento

Figura 56



«PRIMEIRO AS CRIANÇAS»

Séc. XXI. 2001

Jorge Pé-Curto [n.1955]

Aço Corten, Aço Inox e Bronze, com base de Betão Capeado a Xisto

Cacilhas / Rua Comandante António Feio

Figura 57



«SÍTIO»

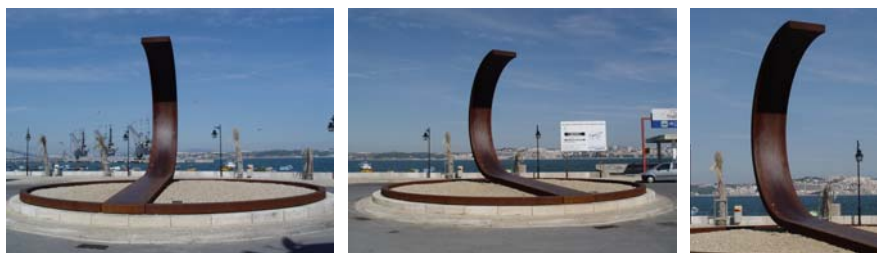
Séc. XXI. 2001

Virgínia Fróis [n.1954]

Alvenaria em tijolo e Aço

Feijó / Estrada da Algazarra, junto à Rotunda

Figura 58



«ONDA DE ABRIL»

Séc. XXI. 2001

Zulmiro de Carvalho[n.1940]

Aço Corten

Trafaria / Praceta do Porto de Lisboa

Figura 59



JARDIM «PARQUE DA CRIANÇA» [Roda/Carrinho Pomba]

Séc. XXI. 1998-2002

José Mouga [n.1942]

Ferro pintado

Laranjeiro / Rua Amélia Rey Colaço, Jardim da Criança, defronte à Igreja de N^a Senhora de Fátima

Figura 60



JARDIM «PARQUE DA CRIANÇA» [Papagaio]

Séc. XXI. 1998-2002

José Mouga [n.1942]

Ferro pintado

Laranjeiro / Avenida 23 de Julho, Jardim da Criança, na proximidade da Igreja de N^a Senhora de Fátima

Figura 61



JARDIM «PARQUE DA CRIANÇA» [Trapezista]

Séc. XXI. 1998-2002

José Mouga [n.1942]

Ferro pintado

Laranjeiro / Rua Maria Lamas, Jardim da Criança.

Figura 62



JARDIM «PARQUE DA CRIANÇA» [Árvores]

Séc. XXI. 1998-2002

José Mouga [n.1942]

Aço Corten e Aço Inox

Laranjeiro / Rua Maria Lamas, Jardim da Criança.

Figura 63



«FONTE DAS NUVENS»

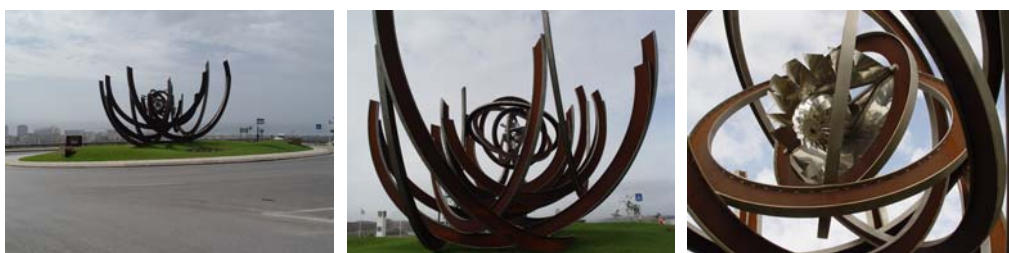
Séc. XXI. 2004

José Mouga [n.1942]

Aço Corten e Aço Inox

Pragal / Rua Câmara Pestana, esquina com a Rua D. João de Castro, frente ao edifício sede dos SMAS

Figura 64



«EMISSOR-RECEPTOR DE ONDAS POÉTICAS»

Séc. XXI. 2004

José Aurélio [n.1938]

Aço Corten e Aço Inox

Caparica / Rotunda da Via Panorâmica Pablo Neruda, junto à Aldeia dos Capuchos

Figura 65



«MÁSCARAS»

Séc. XXI. 2005

José Aurélio [n.1938]

Bronze

Almada / Av. Professor Egas Moniz (Teatro Municipal de Almada – Teatro Azul)

Figura 66

c. Traços da identidade no Corpus

c.1. Desígnios de conteúdo e contexto

Do ponto de vista do estudo da produção artística localizada em espaços públicos de Almada, particularmente reconhecível no conjunto de esculturas constante no *Corpus*, importará reflectir, contextualizar e identificar em traços gerais, a incidência dos pressupostos a montante e a jusante, que respeitem os programas e processos correlativos, os quais, ao definirem intenções e significações, são determinantes do grau e níveis de constituição e de identidade.

No quadro de uma lógica de abordagem resultante da sistematização de dados obtidos a partir da actividade de inventariação⁷⁶ respeitante ao *Corpus*, tomaremos como linha de referência a análise estimada em termos de indicadores quantitativos, que através de esquemas gráficos nos permite aduzir algumas coordenadas de valor, respeitantes à clarificação da globalidade dos elementos a tratar e que a seguir se apresentam no desenvolvimento deste capítulo. Estes elementos reflectem, à luz de uma perspectiva multivariada das diferentes dimensões de conteúdo e contexto, uma identificação e caracterização sistémica que alude aos fluxos de periodização evolutiva por que passou a história deste sector de arte pública. Ao longo desta análise, foi nosso intuito primeiro fornecer de forma criteriosa e significativa os resultados inerentes às diferentes dimensões analíticas que importa ter em conta para a compreensão deste caso de estudo. Não esgotando evidentemente a esfera de estudo considerada pelas diversas fontes de informação sobre o *Corpus*, subjacentes a diferentes processos de captação de dados, recorreremos igualmente a alguns métodos empíricos disponíveis, como atrás mencionámos.

Nesta conjuntura, sublinhamos de que a organização, tratamento e validação dos elementos aqui referenciados possibilitaram a verificação da incidência de algumas formulações díspares. Estas, por sua vez, são determinantes para a desocultação da natureza do traçado histórico das esculturas, desde a sua génese intencional e conceptual à subsequente implantação no espaço público urbano. Tome-se como exemplo o critério adoptado para a identificação dos elementos cronológicos de algumas obras aqui tratadas que se relaciona, em grande medida, com a inexistência de dados documentais comprovativos. Verifica-se que nalgumas obras a datação corresponde a um registo

⁷⁶ Vide, Livro II – *Inventário iconográfico e documental – Escultura pública (1936-2005) – Almada*.

variável de intervalos de anos mediados entre a intenção primeira, a sua conclusão e a efectiva implantação e inauguração no espaço público. Assim, na falta de dados que permitissem a mesma lógica criteriosa para todo o *Corpus*, relativamente ao período cronológico balizado, optámos por identificar as obras considerando primeiramente a datação correspondente ao evento mais significativo da sua existência e permanência física no local, ou seja, a inauguração pública. Numa segunda instância, e atendendo a que nem todas as obras tiveram a sua sinalização pública através da inauguração, optámos por assinalar igualmente como elemento cronológico válido a referência a outros elementos datáveis, a saber: a marca autoral (assinatura e data) inscrita na obra; o último registo de identificação a que se referem o ano do projecto ou o da execução; o ano respeitante à efectiva implantação da obra no espaço público, ainda que sem o registo datado do acto inaugural ou abatida ao cadastro por desaparecimento físico.

Um outro campo dificultoso e complexo de especificar refere-se aos dados dedicados à instituição ou entidade promotora, encomendadora e financiadora. Com efeito, referimos que por causas várias, declinámos a sua especificação. Em primeiro lugar as enormes vicissitudes por que passam os complexos processos programáticos das obras de arte, desde a sua intenção primeira até à efectiva colocação ou implantação no espaço público. Nem sempre esses processos, muitas vezes dispersos por vários departamentos administrativos, remetem a decisões motivadas por fórmulas lineares de financiamento e promoção. É frequente a implementação de algumas obras escultóricas estarem abrangidas por protocolos Institucionais ou normativas sobre promoção artístico-cultural de obras públicas, sem que se explicitem as inúmeras variáveis nos documentos⁷⁷ associados de acessibilidade pública.

Importa assinalar igualmente um outro aspecto que se reporta ao levantamento e ao exercício de ordenação e categorização das obras aqui tratadas que, enquanto bens móveis integrados, abrangem unicamente a escultura conservada *in situ*. Na sua pluralidade, as obras de escultura em análise abarcam uma ampla diversidade da linguagem plástica consentânea com os desígnios da *praxis* artística. Dada a profusão e complexificação de variáveis relativas ao discurso formal e plástico, legitimado por parte do carisma paradigmático dos seus autores, gera-se a necessidade frontal de uma estruturação parametrizada em terminologias categoriais, para viabilizar uma abordagem e leitura sistematizadas. Uma primeira tentativa para abordar a evidência dos

⁷⁷ De referir que a acessibilidade a documentos de raiz administrativa apresentou-se como uma barreira de acrescida dificuldade, para além do obstáculo à localização dos mesmos.

distintos campos de intervenção e representação objectual de cariz tridimensional, afins às obras de escultura aqui tratadas, provém da catalogação⁷⁸ referente à exposição «*Arte Pública no concelho de Almada*». Contudo e por vezes, a dificuldade para a aceitação da diversidade ambígua de categorias⁷⁹ preconizadas, porventura aferidas pelo respeito aos compromissos do discurso promotor da referida exposição, conduziu-nos a uma abordagem mais aproximada e ajustada a um campo de análise e reflexão, determinado pela natureza e características do discurso formal da obra *per se*. Com efeito, *o princípio norteador dever ser o objecto escultura enquanto fonte principal para o levantamento das informações (...), carecendo por isso executar sempre um estudo atento aos pormenores constituintes de modo a podermos entender os seus múltiplos contextos, de produção, histórico, da colecção (...)*⁸⁰. É graças aos princípios de homogeneidade similar ou proximal entre as obras de escultura em presença, que se reconhecem as tendências formais e plásticas, prevaletentes nos distintos campos de intervenção e representação conceptual e objectual. Nesta ordem de ideias, optámos por configurar um patamar de análise desenhado a partir da convenção geral já consagrada por historiadores e críticos de arte, ou seja, adoptámos a designação genérica de *Escultura*⁸¹, como a grande e expandida categoria tipológica a ter em linha de conta. O seu contexto de aplicação é muito lato e ultrapassa a tradicional definição de Escultura enquanto obra de arte plástica tridimensional. Traçando uma visão cronológica abrangente ao período em estudo, século XX e XXI, diríamos que nesse grande continente analítico que é a *Escultura contemporânea*⁸² se insere uma variedade de práticas artísticas arreigadas a pressupostos formais de expressão, quer por via do academismo ou naturalismo/mimetismo, quer por simplificações de grandes linhas abstratizantes, ou ainda por conjugação do figurativo e do abstracto. É neste sentido que os termos

⁷⁸ Referimo-nos ao *Catálogo* da referida *Exposição* que se realizou na *Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea, Almada*.

⁷⁹ Note-se de que na classificação enunciada encontramos na categoria *Escultura*, quatro séries, a saber: *Escultura, Estatuária, Monumentos e 25 anos de Poder Local*. De sublinhar como ambiguidade latente o exemplo surgido perante a integração de obras com representação iconográfica da figura humana em duas séries como *Escultura e Estatuária*, sendo que o carácter das obras é vinculado a formulações de teor, por um lado, mais contemporâneo e, por outro, mais mimético ou naturalista. Nesta ordem de ideias não poderemos atribuir a designação de *Estátua* à obra de *João Cutileiro* intitulada por *Monumento a D. Sebastião*, por evidenciar um carácter formal de cariz contemporâneo, no respeito pela ruptura com os valores canónicos da figuração humana e inerentemente da estatuária oficial e academizante.

⁸⁰ Cf. CARVALHO, Maria João Vilhena de. *Normas de inventário – escultura*. *Ob. cit.*, p. 14.

⁸¹ *Idem, ibidem*, pp. 13-69. Lembra-se igualmente o critério atrás mencionado que se remete à especificação dos termos *escultura de vulto e de animação arquitectónica*.

⁸² Ver entradas respeitantes aos termos *Escultura e Escultura contemporânea*, In, PEREIRA, José Fernandes (direcção). *Dicionário de Escultura Portuguesa*. *Ob. cit.*, pp. 226-264.

específicos de *Estatuária*⁸³ e de *Escultura abstracta*⁸⁴ se levarão a efeito como variáveis tipológicas. Ambos os termos contemplam as referências a qualquer forma plástica conceptualizada pelos seus autores como Escultura para além das principais subdivisões inerentes ao objecto artístico tridimensional de acordo com as suas funções. No entanto, verificamos de que há necessidade de incluir igualmente uma outra variante tipológica, como o termo *Monumento*⁸⁵, associável também à escultura. A opção de não se incluir de forma autónoma, deve-se ao facto de que no quadro criterial e cronológico das obras em estudo, mormente destinadas a celebrar a memória de uma personalidade, de um acontecimento ou facto histórico ou de uma ideia, a acepção do termo Monumento aplica-se na mesma ordem de grandeza, quer à análise plástica de uma obra monumental ou de grandes dimensões, quer a formas de cariz tradicionalmente academista ou de linguagens afins ao mais puro abstraccionismo escultórico, ou seja, a ambiguidade latente no sentido da apropriação do termo enquanto categoria de um género artístico, não se apresenta determinante para a distinção e clarificação dos elementos a tratar. Note-se, a este respeito, de que a análise do nosso caso de estudo pretende principalmente desencadear a revelação de factores influentes para uma mais alargada contextura e caracterização, sendo de que se revela de somenos importância a inclusão de novas terminologias artísticas, tendo em linha de conta não só a abrangência de âmbito local, mas também o volume pouco significativo que engloba o universo das obras em estudo.

No âmbito do quadro geral acima mencionado e dos ângulos de abordagem que a seguir se expõem, a caracterização do *Corpus* em presença é o objecto visado, podendo enquanto tal, ser o horizonte onde confluem as distintas linhas de reflexão, de análise e também de interpretação. Considerámos aprioristicamente diferentes focagens analíticas que dão forma, pontuam e conferem inteligibilidade à temática em estudo: *a escultura pública de Almada de 1936 até 2005*.

Do estudo realizado constam as seguintes grandes áreas de reflexão e análise: diversidade cronológica e volume de produção de esculturas, ao qual respeitam os programas de implementação e lógicas de implantação no espaço público urbano, bem como, as tendências formais, plásticas, técnicas e temáticas, afins à representatividade

⁸³ Sublinham-se as diferentes formas de representação da figura humana: *Estátua, Grupo escultórico, Busto, Cabeça, Efégie*, etc. Cf. TEIXEIRA, Luís Manuel. *Dicionário Ilustrado de Belas Artes. Ob.cit.*

⁸⁴ Referimo-nos a qualquer forma plástica no amplo campo da nova figuração ou abstracção.

⁸⁵ Cf. PEREIRA, José Fernandes (direcção). *Dicionário de Escultura Portuguesa. Ob. cit.*, p. 400.

de várias gerações de autores/escultores. Salienta-se ainda o desenho da análise empreendido cujos parâmetros quantitativos são apresentados pela leitura do conteúdo de onze ilustrações gráficas, a saber: gráfico nº 1 – *Cronologia e produção de obras*; gráfico nº 2 – *Cronologia comparativa entre os fluxos de periodização e produção*; gráfico nº 3 – *Promotores público e privado*; gráfico nº 4 – *Modalidades de promoção e aquisição*; gráfico nº 5 – *Obras por autor/artista*; gráfico nº 6 – *Obras por freguesias de concelho*; gráfico nº 7 – *Obras por espaços de implantação*; gráfico nº 8 – *Tendências formais e plásticas*; gráfico nº 9 – *Tendências de dimensão e escala*; gráfico nº 10 – *Tendências de materiais*; gráfico nº 11 – *Tendências temáticas*. A fechar este olhar rápido sobre as linhas principais do estudo sublinharemos em conclusão os *traços de relevo* a que correspondem as várias áreas de abordagem.

Um primeiro ângulo de abordagem e análise compreende uma leitura da componente cronológica cuja sistematização é marcada pelo volume de produção de obras, sendo o resultado de síntese conferido à observação do **gráfico nº 1 – Cronologia e produção de obras**.

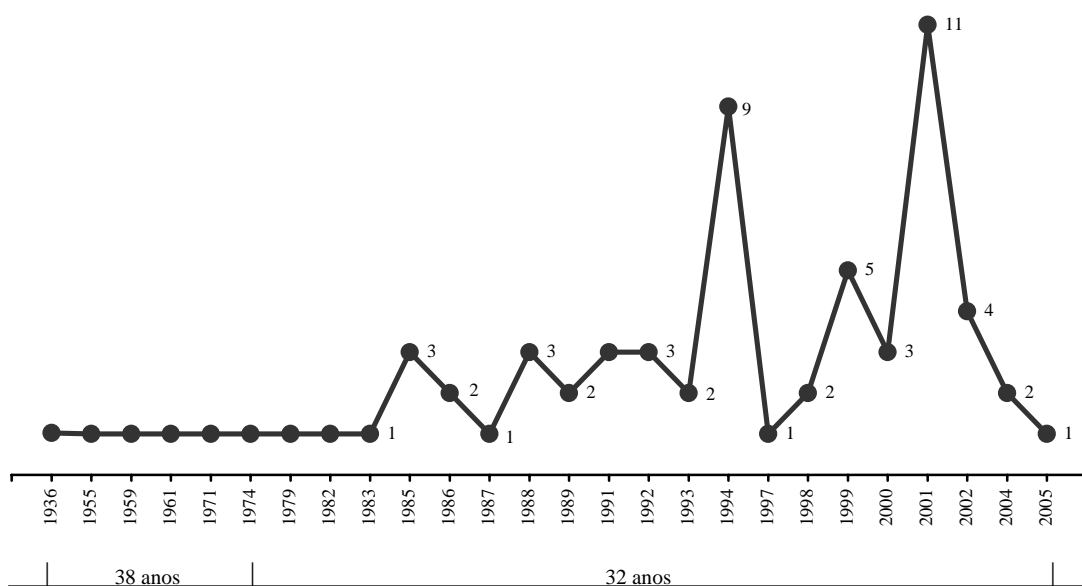


Gráfico nº 1 – Cronologia e produção de obras

Na composição distributiva de obras produzidas durante os setenta anos, em relação à linha cronológica, é manifestamente evidente uma produção de esculturas de cadência inicialmente fraca e uniforme numa linha temporal longa, destacando-se gradualmente fortes impulsos produtivos. Torna-se evidente como primeira linha de relevo o ano de

1985 com o registo de três obras produzidas em apenas um ano. Seguem-se, a curta distância, os anos de 1988 a 1993, manifestamente destacados como pontos altos de continuada produção, registando-se a produção de onze obras no curto intervalo de cinco anos. Contudo, como segunda linha de alto relevo, adquirem particular destaque os anos de 1994, 1999, 2001 e 2002 ao concentrarem um volume de obras que se fixa, respectivamente em nove, cinco, onze, e quatro e o registo notório da produção de vinte e nove obras, em apenas quatro anos. Regista-se, assim, o período de maior concentração produtiva no menor intervalo de anos que se fixa de 1994 a 2005, com o registo notório da produção de trinta e oito obras, em apenas doze anos, sendo que irrefutavelmente, em toda a linha cronológica, é o ano de 2001 que detém o mais elevado índice de produção, com o destacável quantitativo de um conjunto de onze obras. Considerando o amplo e diferente friso cronológico que abrangemos, importa matizar de que a quase totalidade das obras se produz efectivamente nos últimos vinte anos, especialmente a partir do ano de 1985, ou seja, do decénio subsequente à implantação da Democracia⁸⁶.

Desta primeira análise, destacamos *a priori*, um volume de obras escultóricas que se reparte em dois grandes e diferenciados ciclos históricos, sendo o primeiro, entre os anos 1936 a 1973, obviamente afectado por conjunturas desfavoráveis e evidenciado por fraca produção e, o segundo, entre os anos 1974 a 2005, contaminado por novos e diferenciados acontecimentos socioculturais, que se traduzem por forte e diversificada produtividade. Com efeito, nota-se ao longo do segundo período cronológico, após 1974, uma manifesta evidência de alguns destaques na sequência da cadeia produtiva. Somos, desde logo, confrontados com a distinção de três fluxos diacrónicos, portadores de uma contribuição específica e diferenciada de intencionalidades, como a seu tempo demonstraremos, facto que nos conduziu à estratificação desse ciclo, o período de 1974 a 2005. Designamos como primeiro fluxo diacrónico, o período de transição correspondente ao decénio entre os anos de 1974 a 1983. Assinalamos o segundo, como o período de impulsão, no decénio de 1984 a 1993. Por último, o terceiro período de plena consolidação, respeita seguintes os doze anos, de 1994 até 2005.

⁸⁶ De notar que em 1976 surgiu plasmada na constituição uma nova era do municipalismo, com legitimidade democrática, com competências e suporte financeiro. Poderemos induzir, como factor favorável de crescimento, de que o actual executivo da Câmara Municipal de Almada exerce desde o ano de 1985 e, por conseguinte, desenvolve uma linha de autonomia ideológica em permanente continuidade. De notar igualmente que, à data, a implementação dos programas advindos do Fundo Social Europeu poderá ser também levada em conta por se afigurar no domínio financeiro um campo profuso de possibilidades.

Dos resultados constantes no **gráfico nº 2 – Cronologia comparativa entre os fluxos de periodização e produção** – verifica-se efectivamente uma distribuição entre o volume de produção de obras e a linha cronológica em apreço, com um ritmo, inicialmente fraco, mas progressivamente crescente destacando-se por dois acentuados picos. É notória a presença significativa de (57%) da produção de obras do último período cronológico, 1994-2005, assinalando-se uma duplicação dos valores percentuais comparativamente ao período anterior, 1984-1993, (29%). Contudo, é irrefutavelmente neste decénio que se regista o maior índice de acréscimo produtivo, aproximadamente cinco vezes mais, considerando os anteriores valores percentuais correspondentes aos períodos de 1974-1983 e de 1936-1973, respectivamente, de (6%) e de (8%).

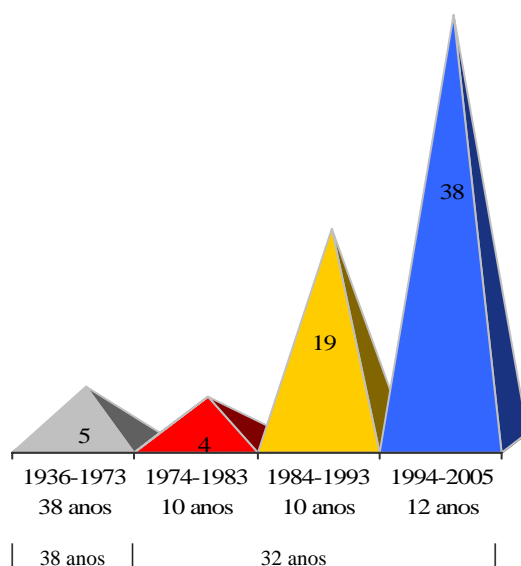


Gráfico nº 2 – Cronologia comparativa entre os fluxos de periodização e produção

Assim, no decurso do primeiro período cronológico, respeitante aos trinta e oito anos que antecedem 1974, os valores distributivos fixam-se no total de cinco obras e, por conseguinte, denotam uma produção escultórica consideravelmente inexpressiva.

Comparativamente, no período entre 1974 e 2005, correspondente a uma linha de tempo inferior, ou seja, de apenas trinta e dois anos, regista-se uma afirmação gradual e crescente do número de obras que se fixa no acréscimo de mais sessenta e uma obras implantadas, facto que, sem dúvida, constitui um interessante quadro na cadeia evolutiva da produção de arte pública almadense na área da escultura.

Revela-se por um lado, no primeiro decénio após 1974, um período de transição com uma produção inferior à antecedente, de apenas quatro obras, e por outro, com níveis de

produção de progressiva afirmação nos dois períodos seguintes. No primeiro que designamos de impulsão, respeitante à década de 1984-1993, regista-se o crescimento notável de um conjunto de dezanove obras. No segundo, o período de plena consolidação, nos últimos doze anos entre 1994 e 2005, assiste-se a uma efectiva duplicação e consolidação produtiva que se fixa em trinta e oito obras. Traduz-se este ciclo de tempo, circunscrito ao período de 1974 até 2005, como um horizonte catalisador ou proponente de consensos crescentes e, por conseguinte, coerente de sentido e significação.

De facto, esta demarcação cronológica e histórica entre contributos diferenciados é expressa não só na incidência resultante do volume de produção em termos de resultados globais comparativos, mas também, vincada quando se tem em conta a acção que uma *Poli(s)-tica cultural* de aquisição confere progressivamente à valorização de um sector artístico e patrimonial desta natureza. De notar que a iniciativa, promoção, aquisição e gestão administrativa, é claramente protagonizada em *continuu* pela competência tutelar autárquica depois do 25 de Abril de 1974 e, por inerência, de ideologia historicista manifestamente de pendor e crescente autonomização democrática.

O gráfico nº 3 – *Promotores público e privado*, evidencia de uma forma sintética alguns aspectos anteriormente focados. É notório, no quadro geral, de que as iniciativas inerentes a uma intencionalidade política de aquisição por parte da *Câmara Municipal*, ganham uma expressão marcadamente forte.

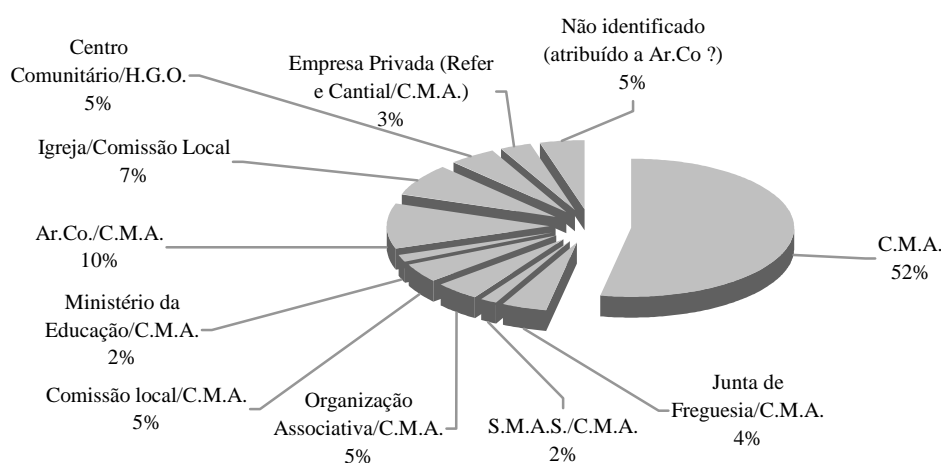


Gráfico nº 3 – Promotores público e privado

Torna-se, assim relevante o facto de que, no universo das sessenta e seis obras em estudo, existe com particular e evidente predominância uma incidência da iniciativa pública sobre a privada sendo que, a promoção e aquisição em que interveio o patrocínio público recai na quase totalidade das obras, ou seja, em quarenta e seis obras e o peso relativo de (70%). Com efeito, nota-se aqui uma constante acção do município, quer por via directa através das Juntas de Freguesia e SMAS (Serviços Municipalizados da Água e Saneamento), quer também por via indirecta, em que o apoio camarário se manifesta nas iniciativas mediadas por: Organizações Associativas (Cultura, Desporto e Solidariedade); Comissão Local (População); Ministério da Educação; Igreja; Ar.Co. (Escola privada de Arte e Comunicação); e Cantial (Empresa de construção civil).

Quanto à iniciativa de carácter privado, resultando globalmente na promoção de vinte obras e um peso de (30%), adquire particular relevância o quantitativo de sete obras e o peso relativo de (10%) que a Escola Ar.Co. detém sobre os demais organismos. Contudo, também é notório o valor de (7%) que a Igreja revela, comparativamente com o Centro Comunitário do H.G.O. (Hospital Garcia da Orta) e as Empresas de Caminhos de Ferro Refer e de Construção Cantial. Recorde-se a este propósito, de que as obras resultantes de processos programáticos adstritos aos trinta e oito anos iniciais, sob o jugo do Estado Novo, na sua maioria, foram promovidas por Entidades de carácter religioso, mormente através da acção da Igreja Católica (Diocese de Setúbal) e de Comissões locais de cidadãos, resultando em financiamentos advindos de subscrições públicas. De notar que esta acção se desenvolve intensamente no decénio subsequente ao 25 de Abril de 1974, registando-se apenas pontualmente no ano de 1987. Com efeito, esta tendência altera-se substancialmente nos anos afectos à implantação da Democracia, ou seja, o promotor majoritário provém de Organismos públicos como a Câmara Municipal que, quase em exclusividade, promove e financia as obras. De sublinhar de que neste campo, como atrás mencionámos, não diferenciamos os promotores dos patrocinadores pelo facto de se verificar que a entidade que promove uma obra desta natureza é geralmente aquele que proporciona o seu financiamento total ou parcialmente.

Nesta linha de acção, adstrita aos traços definidores dos compromissos de promoção para o desenvolvimento do património cultural e artístico e da escultura no espaço público urbano em particular, distinguimos várias configurações ou formas de aquisição. De acordo com o **gráfico nº 4 – Modalidades de promoção e aquisição**, o modelo dos contratos exhibe de forma mais recorrente a encomenda por convite

personalizado, que de forma irrefutável revela o número significativo de quarenta e cinco obras e o peso relativo de (67%). Contudo, constatamos de que se destaca a acção directa e específica do promotor majoritário, designado por C.M.A.⁸⁷, com um quantitativo de trinta e cinco obras sobre as dez respeitantes à iniciativa de carácter privado⁸⁸. Comparativamente, as restantes modalidades reforçam os traços indutores de uma representatividade artística gerada directamente por selecção autoral.

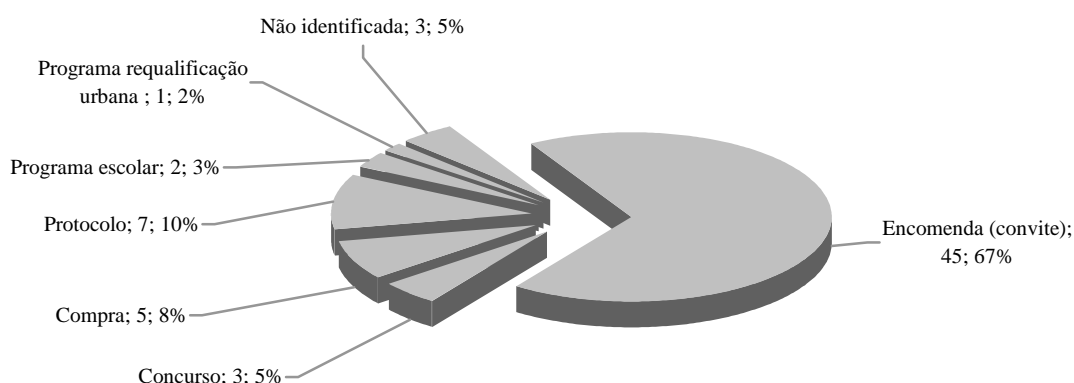


Gráfico n.º 4 – Modalidades de promoção e aquisição

Assim, neste quadro, acresce a modalidade de compra com o registo de cinco obras (8%), sendo que duas das obras advêm do trabalho de atelier de um escultor tendo sido adquiridas por subscrição pública, enquanto que as restantes três obras surgem na sequência de uma exposição individual de escultura na Galeria Municipal de Arte. Constatamos igualmente de que o conjunto das obras resultantes do protocolo⁸⁹ de colaboração existente entre a Instituição escolar de carácter privado Ar.Co. e a C.M.A. apresenta, para além de uma nota doutrinal académica, o respeito pelo mesmo carácter conceptual, distinto da fórmula das encomendas por convite ou dos concursos, por não

⁸⁷ De notar que integra cumulativamente o conjunto de iniciativas mediadas pela acção das Juntas de Freguesia, dos S.M.A.S. (Serviços municipalizados de água e saneamento) e pontualmente de Comissões locais.

⁸⁸ Referimo-nos concretamente à acção conjunta da Igreja e Comissões locais, do Centro Comunitário do H.G.O. (Hospital Garcia da Orta) e também das Empresas Refer (Rede Ferroviária Nacional) e Cantial (Construção Civil).

⁸⁹ Conforme consta no documento policopiado [*Protocolo de Colaboração Ar.Co e Câmara Municipal de Almada* – doc. n.º 9448 assinado em data de 10 de Março de 1993] que nos foi gentilmente facultado pela Escultora Graça Costa Cabral, Directora do Ar.Co. – Centro de Arte e Comunicação Visual, na Quinta de S. Miguel, no Concelho de Almada, o projecto cultural do Ar.Co mereceu um incentivo e apoio da Câmara Municipal de Almada. No âmbito da celebração desse acordo protocolar de colaboração entre a escola Ar.Co. e a CMA, resultou a instalação de cinco esculturas em espaços de logradouro público na Rua Cidade de Ostrava - Pragal, a oferta de mais três esculturas a serem colocadas e a viabilização de projectos artísticos do Ar.Co por forma a dotar o património artístico público da cidade de Almada.

ter como destino primeiro a implantação predefinida da obra num espaço público urbano específico. Note-se de que se regista, na base desta modalidade protocolar, um grau de notoriedade assinalável de sete⁹⁰ obras (10%), ou seja, o equivalente a cerca de uma sexta parte da modalidade de maior peso, que se fixa na encomenda por convite. As restantes modalidades que assinalam a menor incidência percentual, esbatem-se num quadro onde deixam transparecer com nitidez algumas linhas dominantes de forte significado. Sublinhamos o facto de que os projectos desenvolvidos confirmam uma certa amplitude na diversidade de modelos assinalados, registando-se uma vez mais a acção da C.M.A.. De um lado, o programa de âmbito escolar define-se numa via cultural e, de outro, o programa⁹¹ de requalificação urbana é indiciador de uma melhoria da qualidade de infraestruturas e equipamentos culturais no espaço público. Todavia, é no âmbito do concurso⁹² público, organizado e promovido igualmente pela C.M.A., com o registo de apenas três obras e uma ocorrência percentual de (5%), que se sublinha a viável e substancial constatação de uma lógica de representatividade artística formulada por traços de intencionalidade selectiva dos autores.

Decorre desta lógica de modelos promocionais ou formas de aquisição a incidência e representatividade autoral de um número significativo de artistas locais e nacionais de diferentes gerações e escolas. A análise do **gráfico nº 5 – Obras por autor/artista** permite, desde logo, evidenciar uma comparação de valores distribuídos entre dimensão da amostra e dos autores, ou seja, do volume de produção de sessenta e seis esculturas catalogadas na categorização e cronologia em estudo e o quantitativo de trinta e sete autores⁹³.

⁹⁰ Este valor quantitativo aumentará se confirmada a autoria das três obras (não identificadas) ao Ar.Co.. Na base dessa atribuição esse número acrescerá para dez obras com um valor percentual de (15%), ou seja, o equivalente a aproximadamente uma quinta parte da modalidade de maior peso.

⁹¹ Referimo-nos ao Programa de Requalificação Urbana (PRU) das margens da Cidade de Almada, desenvolvido pela Divisão de Qualificação Urbana da C.M.A..

⁹² Assinalamos o primeiro concurso datado de 1984 e os segundo e terceiro respectivamente nos anos de 1993 e 1995. De notar que o âmbito dos primeiro e terceiro concursos respeita a uma abrangência nacional, mas, o segundo concurso foi restringido a uma encomenda por convite nominal a três autores.

⁹³ De notar que atribuímos igualmente uma identidade autoral às obras concebidas em co-autoria embora se verifique de que os mesmos autores também apresentam obras em termos individuais.

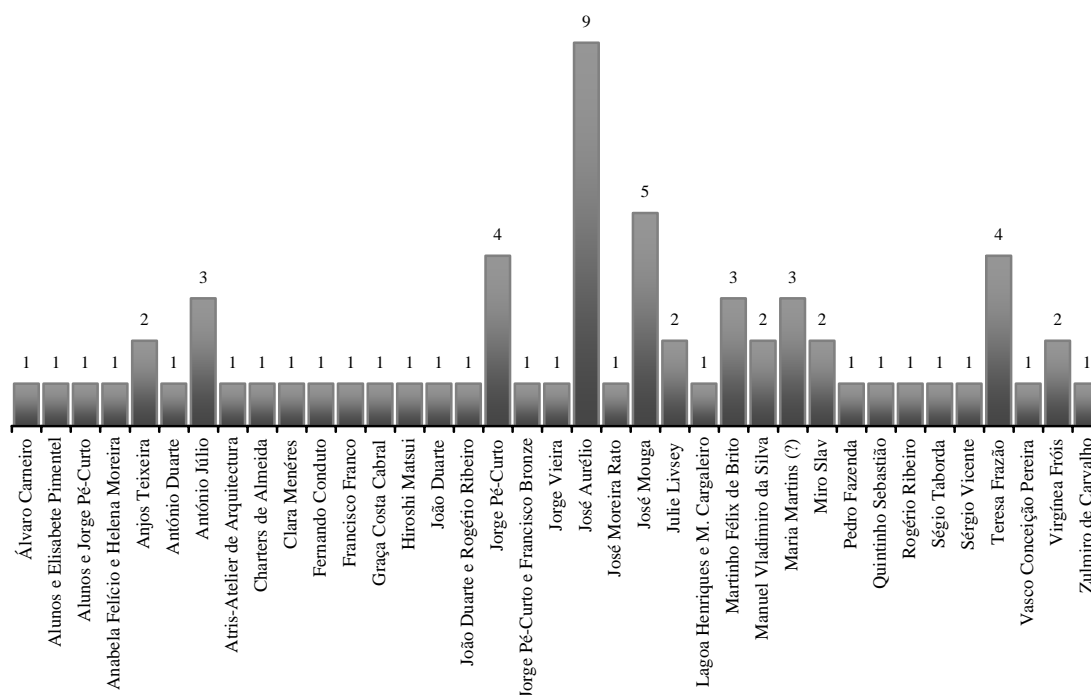


Gráfico nº 5 – Obras por autor/artista

A elevada demarcação quantitativa atinge o número de nove obras, atribuídas ao escultor *José Aurélio*, que assegura assim a maior representatividade, a que se segue, de forma distanciada, o pintor *José Mouga* e os dois escultores *Jorge Pé-Curto* e *Teresa Frazão* com a respectiva representação de cinco e de quatro obras. É de assinalar igualmente as três obras representativas dos escultores *António Júlio*, *Maria Martins* e *Martinho Félix de Brito*. Outro dado interessante é o que se refere aos restantes trinta autores, que detêm a representatividade de um menor número de obras. Referimo-nos concretamente aos autores, em número de vinte e cinco, apenas representados por uma obra, precedidos de cinco que contam com duas obras. A nota saliente desta primeira leitura, de acordo com uma análise global, é a da acentuada expressão de dois grupos de autores, representados distributivamente pela totalidade das obras produzidas. Um primeiro grupo de sete autores concentra a significativa e prevalecente representação de trinta e uma obras (44%). Por sua vez, o segundo grupo de trinta autores detém um valor percentual de (56%) assinalando a produção das restantes trinta e cinco obras. De notar de que, no cômputo geral, se constata a marca significativa de um autor face aos demais, com um peso substancial de produção de obras (14%).

Sendo obviamente muitas as matizes e intencionalidades que subjazem a este quadro de representatividade artística, na distribuição comparativa do número de obras por autor,

encontramos como dado interessante a promoção de seis artistas locais⁹⁴, com fraca presença quantitativa entre os restantes trinta e um de diversa procedência, dos quais se destacam alguns com maior consagração pública em termos nacionais e internacionais. É de sublinhar igualmente, como dado significativo no cômputo geral desta análise, a representação artística distribuída pelas freguesias do concelho. Note-se de que só o artista com maior produção e representatividade, assinalada desde o ano de 1985 até 2005, distribui as suas nove obras por quatro freguesias. O escultor que revela a terceira maior representação, que se regista desde o ano de 1985 até 2001, reparte as suas cinco obras, das quais uma em co-autoria, por quatro freguesias sendo de assinalar como o exemplo do escultor local mais promocionado. Numericamente, seguem-se cinco autores representados em duas freguesias, um autor em três freguesias e os restantes vinte e quatro representam a sua obra numa freguesia. Acrescente-se, porém, que a distribuição geográfica em termos de mapeamento e densidade de obras por freguesia é também sintomático da tendência preferencial por espaços mais centralizados em relação à consolidação urbana e idiosincrasia demográfica.

Com efeito, verifica-se no **gráfico nº 6 – Obras por freguesias de concelho** a elevada concentração de quarenta e duas obras e o peso relativo de (62%), ou seja, cerca de dois terços da totalidade de esculturas implantadas no território circunscrito ao núcleo urbano que integra as freguesias administrativas de *Almada, Cacilhas, Cova da Piedade e Pragal*, usualmente designado por *Almada Cidade*⁹⁵.

⁹⁴ Note-se de que alguns dos artistas locais a que nos referimos (*António Júlio, Jorge Pé-Curto, Francisco Bronze, Manuel Vladimiro da Silva e Arquitecto José Luís [Atris]*) estão registados como membros da Associação de artistas Almadenses designada por *Imagem* (Esta foi fundada por pintores e escultores em 8 de Julho de 1982 com o objectivo de promover localmente os artistas plásticos. É actualmente presidida pelo Pintor *Louro Artur*). Referimo-nos igualmente ao professor pintor *Rogério Ribeiro* (na qualidade de ex-director da Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea de Almada, equipamento tutelado directamente pela presidência da C.M.A.) e das arquitectas *Anabela Felício e Helena Moreira* que desenvolvem actividade na Divisão de Qualificação Urbana da Câmara Municipal de Almada.

⁹⁵ Referência veiculada pelos serviços do *Departamento de Urbanismo da CMA*, ainda que oralmente e, portanto sem confirmação documental.

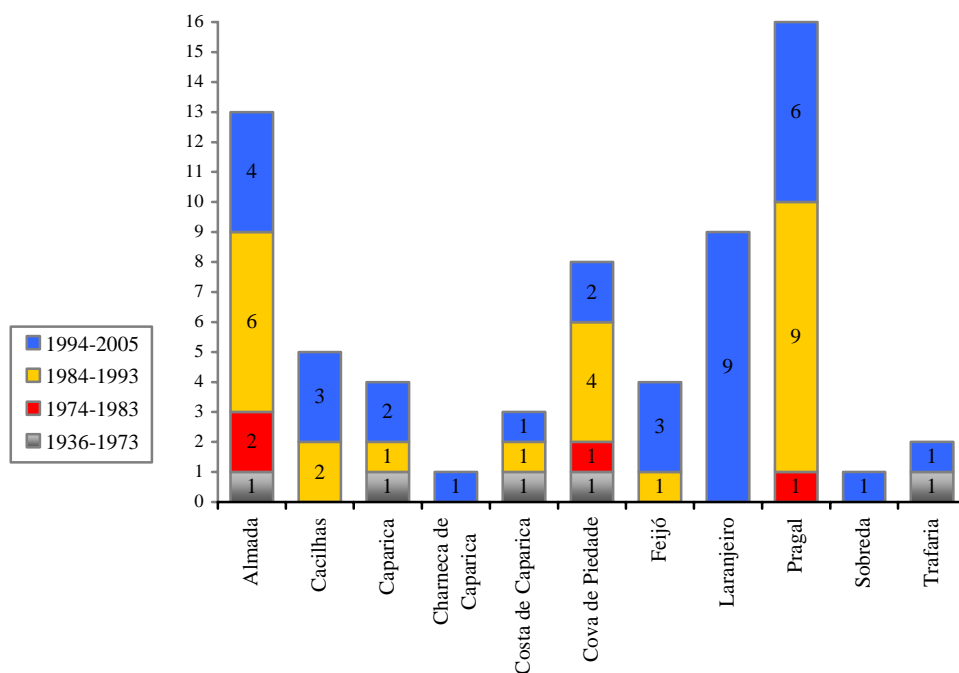


Gráfico n.º 6 – Obras por freguesias de concelho

Distingue-se aqui uma relação lógica de prevalência da freguesia urbana do *Pragal* sobre as restantes que, como recente área de expansão da cidade, encina uma posição de destaque face ao quadro geral com a concentração de dezasseis obras. Verifica-se também um enfoque substancialmente significativo de treze obras por parte da freguesia de *Almada* (cidade sede de concelho), que evidencia uma presença dominante a seguir à freguesia do *Pragal*. É de assinalar igualmente um destaque de notoriedade da freguesia do *Laranjeiro*, por deter um número, de nove obras, superior às restantes freguesias igualmente periféricas. Saliente-se, porém de que apenas duas freguesias apresentam o diminuto número de uma obra.

Quanto aos traços de carácter mais transversal, no que diz respeito à linha cronológica em estudo, os resultados obtidos indicam que o maior índice de distribuição de obras repartidas pelas quatro freguesias adstritas ao núcleo urbano de *Almada Cidade*, centra-se no período correspondente ao decénio de 1984-1993, com uma acentuação significativa de vinte e uma obras. Ao longo do período dos doze anos seguintes, 1994-2005, verifica-se uma expressiva redução de implantação de obras neste núcleo urbano, com a distribuição de quinze obras face à notória concentração de dezoito obras pelas restantes freguesias mais periféricas. Constata-se uma vez mais, de que a freguesia do *Laranjeiro* se distingue das demais por assinalar uma concentração de nove obras, disseminadas por um único período cronológico circunscrito aos últimos doze anos, de 1994 a 2005.

Surge outra relação interessante que se prende com as primeiras obras relativas ao período de 1936-1973. A distribuição das cinco obras por freguesia varia entre os núcleos mais antigos de *Almada e Cova da Piedade* e as freguesias mais periféricas, tais como *Caparica, Costa de Caparica e Trafaria*. Invariavelmente, as quatro obras respeitantes ao decénio de 1974-1983, fixam-se predominantemente nas freguesias de maior centralidade urbana, tais como *Almada, Cova da Piedade e Pragal*.

Ainda assim, é relevante o facto de todas as freguesias do concelho terem sido dotadas de uma obra de escultura, colocando em evidência um traço intencional de democratização como elemento de captação e alargamento cultural. De ressaltar de que essa implantação disseminada pelas onze freguesias do concelho foi constatada somente no ano de 2001, levando em conta o projecto de celebração dos *25 anos do Poder Autárquico Democrático/Poder Local*, sob a coordenação do escultor *José Aurélio*.

Desta observação será viável presumir de que um dos factores sintomáticos de distribuição de esculturas em cada território se manifesta sobretudo por uma iniciativa de promoção cultural dos municípios, face à dotação de património artístico nas localidades. Sublinhamos a imediata consequência da expansão e crescimento urbano que aqui assumiu uma importância estratégica no reforço às dinâmicas de promoção das artes nomeadamente, na relação da escultura com a concepção e valorização urbanística dos enredos urbanos e espaços envolventes, como se constata na diversidade de elementos morfológicos que os configuram – *jardim, parque, colina, largo, passeio, zona verde de acompanhamento e rotunda viária* – como a seu tempo será demonstrado. A este propósito assinalamos de que algumas obras aqui tratadas resultam da sua integração em projectos de requalificação e regeneração urbana.

No que respeita à formulação de lógicas de povoamento e localização paisagística das obras nos espaços de carácter público em contexto urbano, poderemos confirmar o observável no **gráfico nº 7 – Obras por espaços de implantação**.

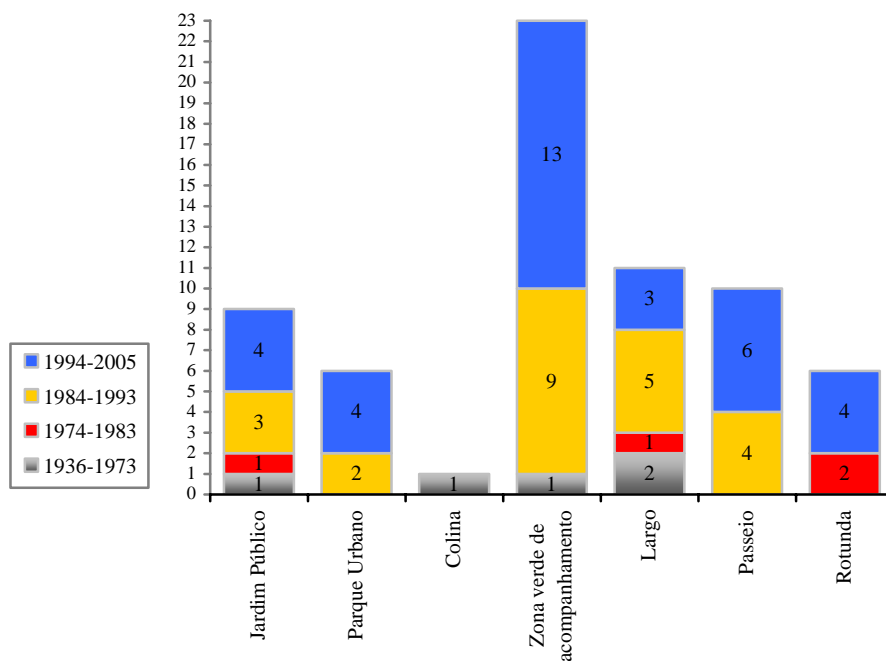


Gráfico n.º 7 – Obras por espaços de implantação

Quanto aos traços diferenciadores da morfologia de espaços públicos urbanos aqui tratados, distinguem-se algumas variáveis funcionais de demarcação territorial indissociáveis dos modos *sui generis* de apropriação e usufruto. De entre a especificidade dos espaços de implantação das obras, relativamente à utilização múltipla do território por parte dos seus utentes, definimos quatro agrupamentos, a saber: *espaço verde de lazer*, *espaço de santuário*, *espaço de logradouro* e *espaço viário*. O primeiro grupo, entendido como um conjunto de lugares de passeio e repouso, é associado aos *jardins públicos* e *parques urbanos* e concentra um valor significativo de quinze obras sobre os restantes espaços. Ao segundo, definido genericamente como um *espaço de santuário*, atribuímos uma ambiguidade latente, devido ao seu carácter regulador e polarizador de funções consagradas à religião, mas também ao passeio, lazer e repouso. Este reporta-se a uma única obra, situada sobranceiramente sobre a configuração de uma *colina*. No que toca ao terceiro, que remete para uma realidade física subjacente a lugares comuns de encontro privilegiado ou fortuito, contíguos e extensíveis a toda a área ou rede urbana edificada, sobressaem as quarenta e quatro obras implantadas em *zonas verdes de acompanhamento*, *largos* e *passeios* pedonais. Estes, vinculados a padrões de uso, mormente associados à acessibilidade residencial, com graus de permanência e mobilidade vária, asseguram a maior predominância de ocupação

territorial, abrangendo um peso relativo de cerca de duas partes, comparativamente à totalidade dos espaços. O quarto e último grupo de espaços define-se por um carácter de mobilidade viária de veículos e pessoas, assumindo valores baixos, que se fixam de forma pouco expressiva nas *rotundas*, sendo de assinalar apenas seis obras no desenho dessa tendência.

Caberá realçar de que os resultados adstritos à linha cronológica em observância evidenciam uma modulação variável entre os diferentes grupos de espaços de implantação das obras. O destaque é conferido à forte preferência por *espaços de logradouro*, que formam um contingente percentual maior (66%), comparativamente com os restantes. Por si só, este conjunto – *zonas verdes de acompanhamento, largos e passeios* – constitui um importante ponto de ancoragem na recriação de novos lugares de intenção para a comunicação da obra de arte, bem como para a captação de relações de apropriação sociocultural. No entanto, vale a pena recordar de que a presença majoritária deste grupo é também um traço revelador do alargamento gradual e consolidação efectiva do volume de produção de obras, que respeita simultaneamente o decénio de 1984-1993 e os últimos doze anos fixados entre 1994 e 2005.

A nota saliente, no que diz respeito ao peso relativo dos restantes grupos de espaços em análise, é a da expressiva diferenciação da presença do conjunto de *espaços verdes de lazer* sobre os *espaços viários* e o *espaço de santuário*. Regista-se um valor percentual de 23% sobre os 9% e os 2% respectivamente.

Considerando a influência do grupo de espaços mais representados no universo selectivo destas obras, faz-se notar a distinta e presumível importância da relação de convivência da presença da obra de arte com a envolvente urbana e humana. No conjunto da amostra, essa presença no nosso quotidiano não deixa de ter um significado especial no que respeita a uma relação artística e sociocultural mais lógica, proporcionando efectivamente uma maior qualificação do espaço público habitado e, por consequência, da melhoria qualidade de vida.

Para completar a análise em torno do traçado identitário, detentor de desígnios e representações próprias, que sucinta e sistematicamente aqui se expõe, importa referir também a especificidade do discurso tipológico e narrativo, em termos artístico-estéticos, ou seja, o plano da linguagem plástica, formal, técnica e temática a que se refere o *Corpus*, relativamente aos testemunhos em presença nos espaços públicos referenciados.

Numa primeira leitura, agrupa-se o conjunto da produção das sessenta e seis esculturas, ao longo de setenta anos, de acordo com determinadas acepções de consideração e convenção tridimensional a que já nos referimos anteriormente. Relativamente à linguagem plástica, formal e técnica deste conjunto de obras, as perspectivas passíveis de utilização para análise conjunta dos referentes plásticos concretos, ao nível da estratificação temática conseguida através da densidade expressa no processamento dos elementos formais e técnicos, derivam de diferentes pressupostos, idealizações temáticas e materializações plásticas.

No caso presente, consoante as obras em estudo, insinuou-se o desenho de duas séries, nas quais as incidências produtivas distintas entre duas referências iconográficas de carácter adstrito ao primado da figuração e, por oposição, da abstracção, confluem em traços largos e simplificados. O primeiro termo de cariz figurativo aplica-se à representação plástica de figuras ou seres e objectos que, pela sua aparência ou forma real, se identificam com a realidade visual. Por oposição, o segundo termo vinculado à utilização de elementos plásticos, no domínio do abstracto, transcende a aparência do real, pela representação plástica de elementos formais de carácter não figurativo. Declara-se basilar esta dupla perspetivação de valores formais e plásticos que subsumam a produção artística na plena concordância a formulários estéticos promovidos na vigência e no respeito pela grande categoria adstrita à *Escultura*, em que se inclui como sub-categoria a *Estatuária*. Nesta ordem de ideias optou-se por estabelecer, na dicotómica referência a uma linguagem plástica correlacionada com o acima exposto, a seguinte distinção tipológica: *Efígie, Cabeça, Busto, Estátua, Estátua/Grupo escultórico, Outros elementos figurativos, Elementos figurativos e abstractos, Elementos abstractos*.

Numa primeira acepção da abordagem, considera-se o teor da análise representativa dos elementos formais caracterizadores da linguagem visual e plástica das obras de escultura em apreço, através da observação sustentada pela leitura do **gráfico nº 8 – Tendências formais e plásticas**.

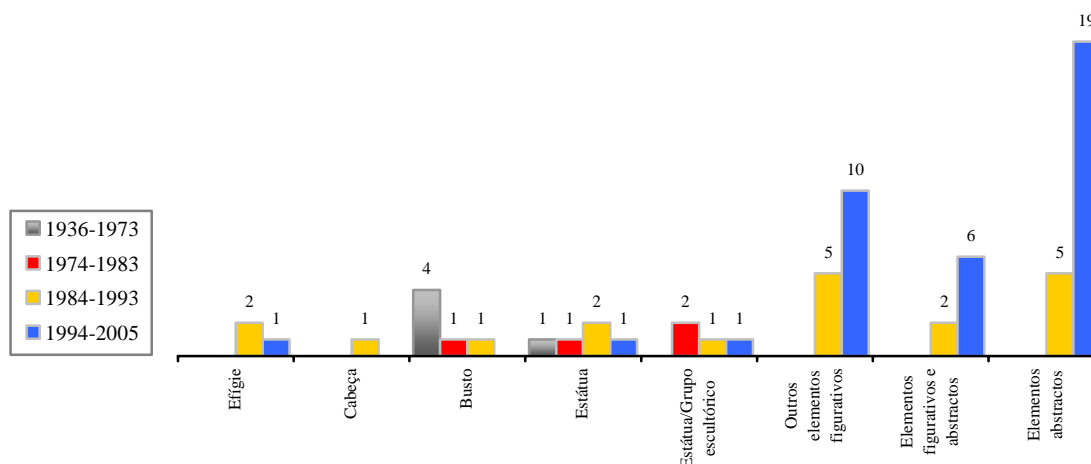


Gráfico nº 8 – Tendências formais e plásticas

No reconhecimento dos distintos campos de representação conceptual e formal verifica-se na generalidade uma equidade do valor relativo de obras entre os elementos formais de teor figurativo e não figurativo ou abstracto. Contudo, importa frisar de que no tocante aos valores absolutos, que respeitam a especificidade dos elementos formais em análise, é conferido uma forte prevalência de *elementos abstractos* com a notória presença de vinte e quatro obras (36%), sobre os *elementos figurativos*, correlacionados com a iconografia da figura humana, que detém dezanove obras (29%). Observada igualmente, em quinze obras (23%), a presença de *outros elementos figurativos* é de destacar a importância deste indicador por integrar obras não só de carácter figurativo, mas também com traços abstractizantes e, por conseguinte, não vinculado estritamente à figura humana, animal ou vegetal, mas também a outras figurações e transfigurações inorgânicas. Curioso é o facto de, no cômputo geral, se assinalarem apenas oito obras (12%) com características formais de *elementos figurativos e abstractos* em conjugação, evidenciando a clara selectividade na prevalência de um carácter único de representação e expressão formal.

Porém, na distribuição em observância, as modulações relativas aos vários elementos formais ganham alguma visibilidade com o cruzamento respeitante ao factor cronológico. A nota saliente é a da expressiva e gradual sobrerrepresentação de *elementos abstractos*, vinculados aos períodos de 1984-1993 e de 1994-2005, respectivamente com cinco e dezanove obras.

Relativamente à presença formal de *elementos figurativos*, de referência à iconografia da figura humana, confirma-se a dominância de valores associados ao longo da extensa linha cronológica em estudo, quer passada quer presente.

Por um lado é possível concluir de que no período inicial, respeitante aos trinta e oito anos, de 1936 a 1973, as cinco obras revelam em absoluto uma aparência de cariz figurativo, que recai inequivocamente na representação académica da figura humana, sendo que se revela a manifesta predominância do *Busto*⁹⁶ sobre a *Estátua*⁹⁷, que detém um único exemplar. Por outro lado, confirma-se nos trinta e dois anos seguintes, de 1974 a 2005, a recorrência generalizada à representação da figura humana, embora variando o carácter formal da expressão. Assim, no primeiro decénio de 1974-1983, as quatro obras em presença caracterizam-se por perpetuar a figuração estatualizada, de certa forma, afim aos pressupostos advindos do Naturalismo, sendo de que se constata a supremacia da *Estátua/Grupo escultórico*⁹⁸ sobre a *Estátua*⁹⁹ e o *Busto*¹⁰⁰. No que respeita ao segundo decénio, de 1984-1993, bem como nos doze anos que se seguem, de 1994 a 2005, as formas recorrentes da figuração permanecem na sua essência ao longo dos dois períodos cronológicos mais actuais, coexistindo os elementos figurativos de cariz expressivo tradicional simultaneamente com linguagens expressivas abstractas e consequentemente mais contemporâneas. De facto, os dados recolhidos nos últimos vinte e dois anos, de 1984-2005, revelam de que no conjunto das vinte e cinco obras, distribuídas respectivamente pelas diferentes tipologias estritamente figurativas (*Efígie, Cabeça, Busto, Estátua, Estátua/Grupo escultórico* e *Outros elementos figurativos*), o surgimento de uma variação significativa de matizes formais e expressivas radica na mesma linha de representação figurativa. Nesse conjunto, constata-se os seguintes valores e indícios formais: das seis obras adstritas à *Estátua*¹⁰¹, *Estátua/Grupo escultórico*¹⁰² e ao *Busto*¹⁰³, a prevalência numérica recai sobre as *Estátuas* que apresentam, nas suas características formais e materiais utilizados como a madeira e a pedra, sinais de ruptura e inovação expressiva. Comparativamente os *Grupos escultóricos* e o *Busto* revelam com nitidez um cunho formal de expressão mais tradicionalista quer no tocante à iconografia humana quer ao uso do bronze; das outras

⁹⁶ Ver *Corpus, figuras* [1,2,4,5, pp. 41-42].

⁹⁷ *Idem, figura* [3, p. 41].

⁹⁸ *Idem, figuras* [7, 8, p. 43].

⁹⁹ *Idem, figura* [9, p. 43].

¹⁰⁰ *Idem, figura* [6, p. 42].

¹⁰¹ *Idem, figuras*: [14, p.45]; [21, p.47]; [40, p.54].

¹⁰² *Idem, figuras*; [12, p. 44]; [57, p.57].

¹⁰³ *Idem, figura* [24, p. 48].

quatro obras com variáveis formais, tais como a *Cabeça*¹⁰⁴ e a *Efígie*¹⁰⁵, desenha-se no único exemplar da *Cabeça*, uma tendência idêntica à observada nas *Estátuas* referidas anteriormente, embora as três *Efígies* se apresentem formalmente valorizadas por características afins a uma expressão de cariz tradicional; das quinze obras associadas a *Outros elementos figurativos*¹⁰⁶, predomina uma crescente explosão formal e expressiva de outras figuras alusivas à realidade visual, tais como a *figura* humana, a *mão*, o *pé*, outros seres vivos de ordem *vegetal e animal*, bem como de *objectos* inorgânicos.

Dentro do mesmo quadro cronológico, marcado pelo período de 1984-2005, sublinha-se como indicador de reforço e efectiva recorrência pela representação de elementos figurativos, um outro grupo que decorre da conjugação formal entre o *figurativo e o abstracto*¹⁰⁷. De notar que as oito obras assinaladas integram no jogo formal e plástico a forte presença iconográfica da figura humana, como elemento protagonista e prevaiente da composição. Todavia, os *elementos abstractos*¹⁰⁸ ganham relevância para a análise, na medida em que são emblemáticos de uma lógica de possível alargamento formal e plástico e dos seus limites de qualificação inovadora.

Deste modo, tendo em conta os baixos contingentes em causa, tanto quanto é possível fazer considerações, importa reter que as tendências da presença formal indiciam, em parte desde o ano de 1984 até 2005, a gradual supremacia do carácter abstracto e simbólico sobre o figurativo e, por associação, uma linguagem escultórica de pendor manifestamente inovador e contemporâneo, ainda que com acentuadas e residuais referências de cariz conservador ou tradicional.

Decorre desta observação, puramente referenciada à presença física dos elementos formais, uma outra esfera ou traço de distinção, que importa realçar como componente fundamental de representação da obra face à relação de interacção com o espaço de implantação e envolvente edificada e humana. Referimo-nos concretamente aos elementos «*dimensão*» e «*escala*» da obra. Este é sem dúvida um campo relativizado por uma complexa rede de matizes e relações diversas, entre os distintos elementos de configuração e interacção da obra no espaço público e na sua apropriação visual e

¹⁰⁴ *Idem*, *figura* [23, p. 48].

¹⁰⁵ *Idem*, *figuras*: [11, p.44]; [15, p.45]; [45, p.55].

¹⁰⁶ *Idem*, *figuras*: [13, p.45]; [16, p.46]; [22, p.48]; [26, 27, p.49]; [29, p.50]; [43, p.55]; [46, p.56]; [58, 60, 61, 62, 63, 64, 66, pp. 60-62].

¹⁰⁷ *Idem*, *figuras*: [10, p. 44]; [28, p. 50]; [34, 35, 36, 37, pp.52-53]; [42, p.54]; [53, p.58].

¹⁰⁸ *Idem*, *figuras*: [17, 18, 19, 20, pp.46-47]; [25, p.49]; [30, 31, 32, 33, pp.50-51]; [38, 39, p.53]; [41, p.54]; [44, p. 55]; [47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 59, pp. 56-60]; [65, p.62].

perceptiva em interdependência com a relação que o sujeito e a obra entre si estabelecem. Contudo, o principal motivo de interesse em analisar dados desta natureza reside na exploração de variáveis de identificação da proximidade e distância entre a obra e o público observador. Assinalam-se assim, a título referencial, quatro componentes ou escalas proporcionais de valor, unidades de medidas em altura¹⁰⁹, que estruturam as características obtidas, a saber: *pequena*¹¹⁰; *média*¹¹¹; *grande*¹¹²; e *monumental*¹¹³.

O gráfico nº 9 – *Tendências de dimensão e escala* evidencia de forma sintética a série de aspectos dimensionais anteriormente focados.

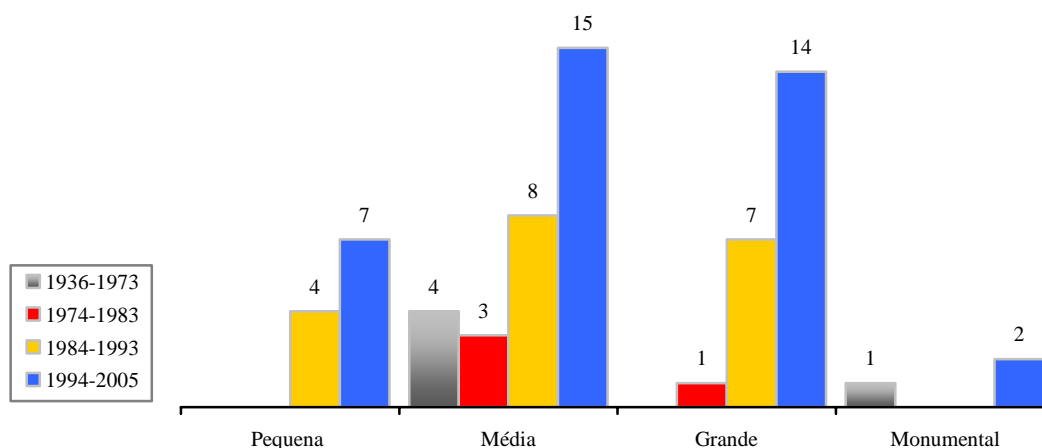


Gráfico nº 9 – Tendências de dimensão e escala

Desde logo se observa de que a escala relativa a uma parametrização de dimensão *média* ganha uma expressão marcadamente significativa, com o registo relevante de trinta obras (45%). Com um valor bastante inferior surgem as vinte e duas obras (33%) de *grande* dimensão, seguidas das onze obras (17%) de *pequena* dimensão. Saliente-se ainda que são em número francamente reduzido as três obras (5%) de *monumental* dimensão.

Não será certamente de estranhar de que também no factor cronologia figure evidenciada a variável «*média* dimensão» de entre as demais, uma vez de que a incidência é particularmente assinalada em todos os períodos demarcados, embora se

¹⁰⁹ Face ao campo de visão do observador perante a obra, estabelecemos como critério métrico a relação ortogonal da obra com o plano de chão, ou seja, a unidade de medida em altura considerando o nível de assentamento da obra no espaço de implantação até ao limite espacial.

¹¹⁰ Definiu-se uma parametrização relativa à altura inferior a um metro e meio.

¹¹¹ Relação métrica superior a um metro e meio e inferior ou igual a três metros e meio.

¹¹² Considerou-se como *grande* a relação de medida superior a três metros e meio e inferior a dez metros.

¹¹³ Como medida de grandeza *monumental* foi definida uma altura superior a dez metros.

fixe uma forte e gradual acentuação desta componente a partir do ano de 1984 até 2005 com o registo de oito e quinze obras respectivamente. Notamos igualmente de que no mesmo período cronológico, os dados evidenciam uma elevada sinalização no respeito pela *grande* dimensão, que ocupa uma posição vincadamente positiva, sendo de assinalar valores relativamente mais baixos que os anteriores. Saliente-se ainda de que o conjunto das onze obras de *pequena* dimensão ocupa igualmente uma posição de destaque, admitindo uma proximidade relativa com a escala de valores superiores relativa à dimensão *média*.

De uma forma geral, verifica-se que a conjugação dos valores de *média e pequena* dimensão assume um peso relativo de maior incidência percentual (62%) entre os demais. Esta tendência é deveras significativa e valorativa, por ser presumível a hipótese de uma influência de interacção dinâmica entre a espacialidade dimensional da obra e a ressonância contemplativa do público fruidor, admitindo que uma escala à dimensão humana é indiciadora de uma relação de envolvimento e apreensão com a obra de maior proximidade.

No tocante ao plano técnico, as condições físicas próprias da intempérie, a que as esculturas ao ar livre estão expostas, delimitam a utilização de materiais mais adequados a essas circunstâncias. Note-se de que os materiais escultóricos repertoriados detêm características de maior resistência e, por consequência, de intemporalidade, tais como a *Pedra e o Bronze*. Não obstante neste quadro, o *Ferro e o Aço* assumem um papel preponderante, demonstrando as suas infinitas possibilidades plásticas e condições de ductibilidade e mimetismo.

Assim, numa primeira linha de observação dos dados constantes no **gráfico nº 10 – Tendências de materiais**, não deixa de ser distinguível a preferência pela utilização dominante de *metais ferrosos*, como o aço corten e o ferro, seguidos com uma notada persistência pelos tradicionais *bronze e pedra*. No entanto, num outro eixo de acentuação ressalta com alguma nitidez a conjugação de dois ou mais materiais, tais como *os metais e as pedras*, para além da marca pontual a materiais como o *grés cerâmico* e a *madeira*, e também o *betão*, o *cimento* e a *alvenaria* que se encontram associados à construção civil.

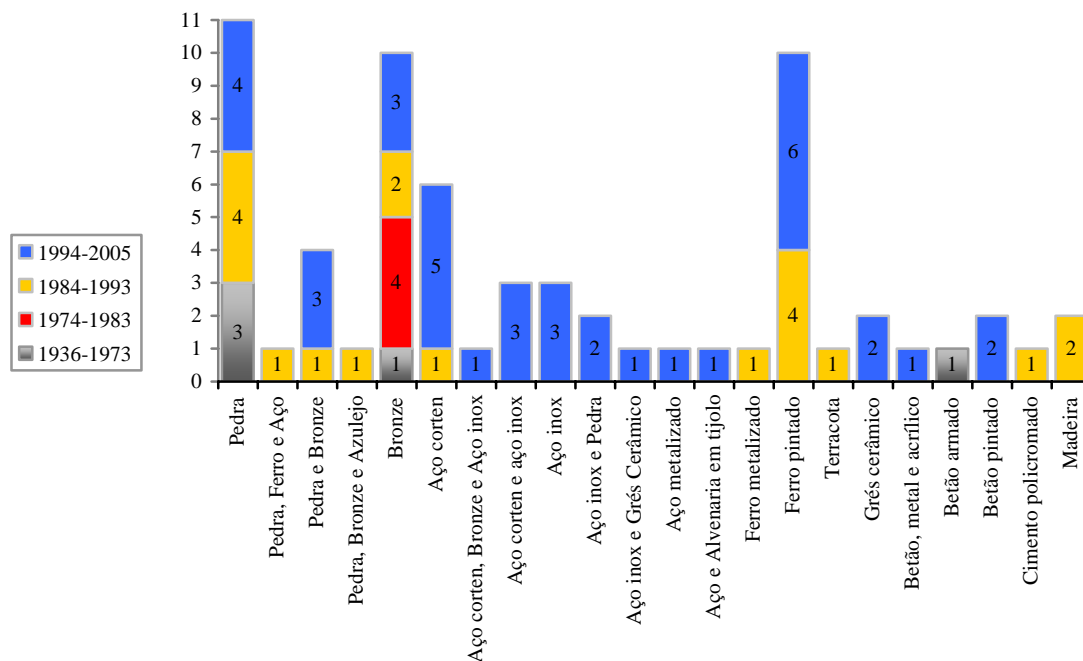


Gráfico n.º 10 – Tendências de materiais por obras

Com efeito, podem distinguir-se quatro patamares diferenciados, o que permite aferir a heterogeneidade interna de um universo selectivo, que é o dos materiais escultóricos em observância.

Quanto ao primeiro patamar, o traço mais notável de materiais prevalectes surge no grupo das trinta e uma obras relativas aos metais ferrosos e fundidos, sendo que o maior peso é inequivocamente atribuído ao segmento dos metais ferrosos, ferro e aços, com a distinção de vinte e uma obras sobre o metal fundido, bronze, que surge com dez obras. Por sua vez, nesse segmento destaca-se o *ferro* pintado e metalizado que, em termos comparativos com o bronze, adquire o equivalente volume de onze obras contra as seis e obras respectivamente correspondentes ao *aço corten* e *aço inox*.

Num segundo patamar, sublinha-se a *pedra* que revela uma assinalável notoriedade com a valorativa distinção de onze obras.

Os terceiro e quarto patamares, com o registo de vinte e duas obras, distinguem-se dos demais por apresentarem grupos de materiais com características diferenciadas. Por um lado, sublinha-se o grupo de catorze obras pela conjugação de dois ou três materiais, sobretudo no relacionamento combinado entre as cores, texturas e resistências dos *metais* com outros metais, ou com a *pedra*, o *grés cerâmico*, a *alvenaria* ou o *betão e acrílico*. Por outro, assinala-se no grupo de oito obras a pontual diversidade de

materiais, tais como o *grés cerâmico*, o *betão natural e pintado*, o *cimento e a madeira*. Repare-se de que, comparativamente, os valores mostram uma maior amplitude de incidência na utilização de dois ou três materiais conjugados, desde logo confirmando a recorrência do grupo dos metais sobre os demais. Importa pontear igualmente, no grupo dos materiais diversos, a dominância do *grés cerâmico* e do *betão*. O peso destes dois grupos indicia uma certa permeabilidade do universo selectivo dos materiais metálicos ou pétreos.

Quanto à análise de leitura cronológica, salientam-se os metais, por assumirem um papel necessariamente estruturador e se revelarem gradativamente como o principal material transversal aos setenta anos (de 1936 a 2005). De notar que a utilização do *bronze* tem a sua significativa presença no decurso de todos os períodos cronológicos em estudo. Todavia o *ferro* e o *aço corten* iniciam a sua trajectória geracional apenas no ano de 1985, verificando-se uma recorrência progressiva até ao ano de 2005. Os valores aqui revelados não deixam de ser inequivocamente significativos da frequência de utilização desta tipologia de materiais, para além de ilustrar a particular trajectória de valorização da indústria¹¹⁴ associada à metalurgia. Nesta perspectiva é presumível concluir de que se trata de um grupo de materiais emblemático que desempenha, mais do que os outros, um papel de ancoragem dos traços de identidade de uma prática de representação artística na área da escultura em espaços públicos.

Do ponto de vista da caracterização temática, importa analisar o traçado estruturante de expressão intencional que permite distinguir a dimensão do carácter que subjaz à concepção, representação e significação das obras.

O **gráfico nº 11 – Tendências temáticas** permite uma leitura de síntese por assuntos ou temas vinculados ao eixo cronológico em estudo.

¹¹⁴ Lembre-se a este respeito que um dos territórios de implantação de estruturas industriais historicamente importantes se fixa na região urbana de Almada. O Pórtico da Lisnave é um exemplo simbólico a reter.

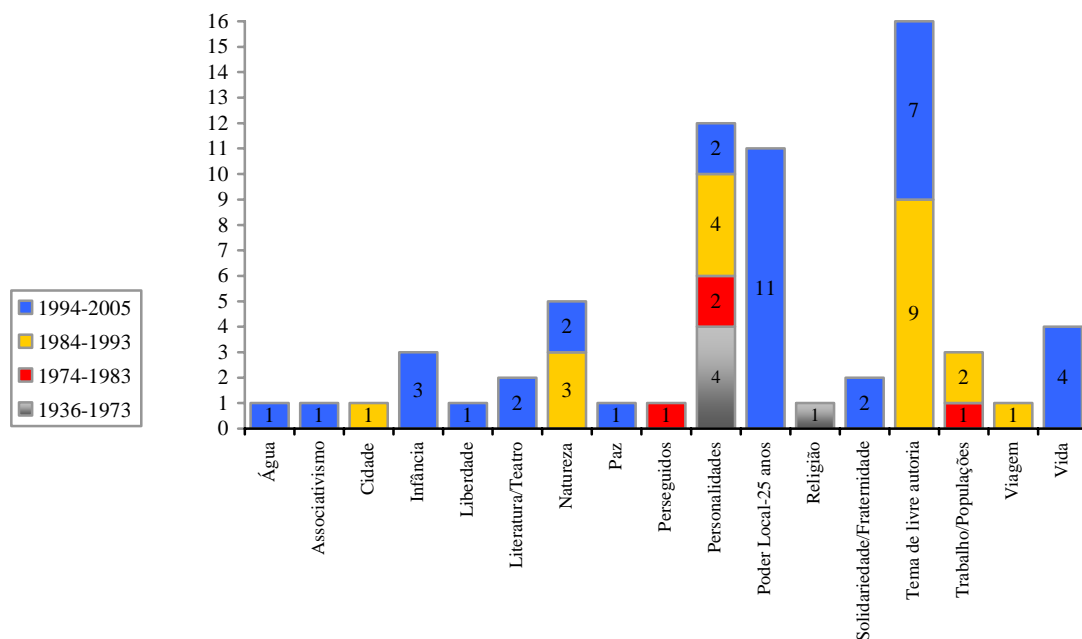


Gráfico nº 11 – Tendências temáticas

Note-se de que uma primeira configuração isola três temas dos demais pelas dominantes *Temas de livre autoria*¹¹⁵, *Poder Local-25 anos*¹¹⁶ e *Personalidades*¹¹⁷, que concentram repartidamente um peso substancial de trinta e nove obras (59%), sendo que a nota saliente recai no primeiro tema contra a aproximada equidade do segundo e terceiro.

Uma segunda configuração confirma globalmente uma quantidade apreciável no reconhecimento de diversas vertentes temáticas associadas a símbolos histórico-políticos, sociais, culturais, religiosos e universais. Por um lado, destaca-se o grupo vinculado a um segundo destaque de incidência temática, traduzindo-se numa presença expressiva de catorze obras (23%) associadas aos seguintes quatro temas: *Infância*, *Natureza*, *Trabalho/População* e *Vida*. Por outro lado, por se confinarem a uma maior diversidade temática e menor representatividade de obras, com os quantitativos de doze e (18%), agrupam-se os restantes dez temas: *Água*, *Associativismo*, *Cidade*, *Liberdade*, *Literatura/Teatro*, *Paz*, *Perseguidos*, *Religião*, *Solidariedade/Fraternidade* e *Viagem*.

¹¹⁵ É importante sublinhar que a inclusão desta dominante temática se apresenta pelo reconhecimento dos processos conceptuais e criativos a que aludem os assuntos tratados sem sujeição a um tema afim a uma encomenda específica, contrariamente aos restantes temas. Referenciamos a título de exemplo o conjunto de obras advindas da escola Ar.Co., das empresas Refer e outras obras de livre iniciativa autoral.

¹¹⁶ Referimo-nos ao conjunto de obras concebidas levando em conta a temática sobre o Poder Local desenvolvida no âmbito do projecto de celebração dos 25 anos do Poder Democrático Local.

¹¹⁷ De notar que se concentram neste tema as personalidades relativas a um reconhecimento de carácter religioso e civil.

Nesta panóplia de temáticas e uma forma geral é presumível constatar de que sobressaem traços de notação e significados tendencialmente similares. Nesta óptica evidencia-se, por aglutinação, a distinção de dois polos temáticos: o primeiro, com um peso relativo de trinta obras, de carácter diverso –*Temas de livre autoria* – apresentando uma multivariada de assuntos a que se acrescem os temas de cariz universalizante – *Água, Infância, Natureza, Viagem e Vida*; o segundo constituído por trinta e seis obras, com marcada acentuação temática e respeitante a características de dimensão histórico-política e sócio-cultural, a saber: *Associativismo, Cidade, Liberdade, Literatura/Teatro, Paz, Perseguidos, Personalidades, Poder Local-25 anos, Religião, Solidariedade/Fraternidade e Trabalho/População*.

Numa leitura polarizada através da linha cronológica regista-se, como traço de diferenciação, uma recorrência gradativa de alguns temas transversais no decurso dos setenta anos. Por um lado, apresenta-se como evidente a distribuição do tema *Personalidades* que se afigura representativo de todos os períodos cronológicos de 1936 a 2005. Por outro lado, observam-se algumas modulações a ter em linha de conta, sendo de assinalar uma incidência distributiva diferenciada a dois temas, que se reporta aos períodos cronológicos de 1974 a 2005. Com efeito, nos períodos correspondentes aos anos de 1984 a 2005 revela-se uma incidência recorrente do *Tema de Livre autoria*, com a notória representatividade de nove obras no primeiro decénio e de sete nos doze anos seguintes. No tocante ao tema *Trabalho/População*, pode dizer-se que se revela de forma menos evidenciada com a presença de obras nos anos de 1974 a 1993.

No restante quadro, é de assinalar igualmente uma expressão mais regular e circunscrita a um só período cronológico, sendo de realçar algumas modulações a ter em linha de conta. Numa primeira leitura, observa-se que os temas *Religião e Perseguidos* pontuam os dois períodos iniciais, de 1936-1973 e de 1974-1983, demarcados por mudanças significativas em termos histórico-políticos. De seguida, é de assinalar uma marcação multivariada de temas que se repartem numa linha temporal, subjacente aos dois períodos mais recentes, de 1984 a 2005. De notar que se verifica uma maior densidade de obras no período de 1994-2005, destacando-se como ponto alto as onze obras respeitantes ao tema *Poder Local-25 anos*.

Decorre deste último traço temático, que se afigura inequivocamente vincado por ideologias celebrativas afins ao poder local, a incidência de um carácter rememorativo claramente evidenciado por este conjunto de obras. Pese embora a forte marca deste carácter de demarcação ideológica do poder local, verifica-se igualmente apreciável

acentuação de indícios similares, que se revelam de forma expressiva numa série de temas aqui traçados, em particular os referenciados às obras assinaladas no segundo polo temático.

Considerando a configuração da análise mencionada, neste quadro de tendências temáticas, será porventura possível extrair-se um previsível traço de denotação comum, que veicula a glorificação exponencial de valores democráticos na afirmação e vocação simbólica do poder local.

Algumas conclusões

A partir do que ficou exposto, ressaltam algumas linhas conclusivas transversais e tangenciais à análise dos elementos configurados e emergem também determinados traços de relevo. Importa sublinhar o facto de que nas várias áreas de abordagem, embora com *nuances* particulares, se manifestarem traços cruciais na desocultação de lógicas identitárias afins aos *desígnios de conteúdo e contexto do Corpus* em presença.

Identificadas as principais variáveis que definem os dois ciclos históricos principais do eixo cronológico, bem como a estratificação que neles se recorta, é possível uma leitura de síntese contextualizada pela afirmação do volume de produção escultórica em consonância com os demais dados constituintes e representativos.

Num primeiro ciclo, em que se divide o friso cronológico em estudo, concentram-se os trinta e oito anos respeitantes ao período de **1936-1973**, que se destaca por uma trajetória assente nos seguintes traços agregadores:

- a. Escassa e inexpressiva produção
- b. Preponderância da subscrição pública como iniciativa
- c. Prevalência de espaços públicos de pendor religioso
- d. Presença de obras equivalente à representatividade autoral
- e. Importância de cânones clássicos adstritos à estatuária
- f. Predominância da figuração do Busto com emprego da pedra sobre pedestal
- g. Utilização pontual do betão armado
- h. Surge isoladamente uma obra de carácter monumental
- i. Sobressai o carácter rememorativo afim a personalidades religiosas e civis

O segundo ciclo histórico, estratificado em três fluxos diacrónicos, agrega os trinta e dois anos correspondentes ao período de **1974-2005**, que se salienta por uma trajectória em crescente consonância.

No primeiro fluxo, o período de transição que compreende o decénio relativo aos anos de **1974-1983**, registam-se os seguintes traços:

- a. Acentuado aumento de produção comparativamente com o ciclo anterior
- b. Mantém-se a subscrição pública como iniciativa com apoio do município
- c. Prevalência de espaços públicos de centralidade urbana
- d. Mantém-se a presença de obras equivalente à representatividade autoral
- e. Consagração da escultura com predomínio pela estatuária academista
- f. Predominância da figura Estátua sobre o Busto
- g. Restrição ao emprego do bronze com predomínio do pedestal
- h. Influência notória de temáticas afins a causas sociais
- i. Aparecimento de obras conotadas com uma temática de carácter ideológico

No decurso do segundo fluxo, o período de impulsão correspondente ao decénio de **1984-1993**, importa demarcar os seguintes traços:

- a. Volume de produção aumenta de forma impulsionadora
- b. O Município assume um papel preponderante em termos de iniciativas
- c. Sobressaem novas modalidades: aquisição directa, protocolo e concurso público
- d. Diversidade considerável de espaços de implantação
- e. Redução do número de autores comparativamente com o volume de obras
- f. Representatividade artística matizada por autores de diversas procedências
- g. Heterogeneidade de linguagens de expressão escultórica
- h. Apego pontual a formulários de cânones da estatuária academista em bronze
- i. Prevalência da escultura em pedra com referências a repertórios contemporâneos
- j. Surge o metal ferroso como material de distinção inovadora
- k. Aparecimento de temáticas de livre autoria e outras de pendor social e cultural

Um terceiro e último fluxo, o período de consolidação entre **1994-2005**, distingue-se dos demais pelos seguintes traços:

- a. Volume de produção acresce consideravelmente
- b. O Município afigura-se como protagonista em termos de iniciativa
- c. Surgem isoladamente obras de iniciativa privada
- d. Preponderância da encomenda por convite
- e. Representatividade artística demarcada por autores de diversa procedência

- f. O autor *José Aurélio* afirma-se como referência central da escultura de Almada
- g. Diversidade de espaços de implantação a par com o crescimento urbano
- h. Crescimento gradativo de repertórios formais e materiais de carácter inovador
- i. Consagração do aço corten como material distintivo
- j. Utilização de novos materiais e conjugação de dois ou três materiais
- k. Corolário da temática correlativa ao poder local

Na presente conjuntura, a análise avançada permite dar conta da heterogeneidade interna de um universo selectivo que é o da *escultura em espaços públicos de Almada*. É certo de que, subjacente aos diversos traços identitários, se revela a gradual consolidação de um programa variável e diversificado no tocante à implementação e implantação de esculturas públicas. Neste sentido, decorre daí a percepção de que coexiste a incidência de uma série de compromissos traçados/perfilados por um carácter de legitimação programática cultural e de representatividade artística, incontornavelmente marcado por desígnios de significação simbólica, cuja contextura de raiz intencional cobre uma *Poli(s)-tica cultural* de concreta afirmação em *continuu* pela *nova era do municipalismo*. De facto, como declara o *Senhor Vereador da Cultura*¹¹⁸ “a administração municipal, isto é, o governo local, sempre se comprometeu publicamente, a conferir à escultura e à arte pública em geral, uma significativa importância como factor determinante para a qualificação da cidade, e, uma forte afirmação de causas, valores, sinais de expressão das diversidades estéticas que podem coexistir no nosso tempo”.

Nesta óptica, como afirma José Guilherme de Abreu, *a arte pública se se pretende realmente pública, tem de ser necessariamente democrática. Democrática, desde logo, porque as suas produções estão destinadas a conviver umas com as outras, partilhando espaços, qualificando lugares, fixando memórias e veiculando valores, através de múltiplas linguagens, diferentes expressões plásticas e distintas formulações estéticas, visando diversificados públicos(...)*¹¹⁹.

¹¹⁸ Depoimento recolhido aquando da entrevista que o *Dr. António Matos*, Vereador do Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Almada desde há dezasseis anos a esta parte, gentilmente nos concedeu no dia 27 de Março de 2006.

¹¹⁹ Ver texto do autor, *Arte Pública e Democracia* in, RIBEIRO, Ana Isabel; ABREU, José Guilherme de. *Arte pública no concelho de Almada. Ob. cit.*, p.8.

c.2. Do Corpus e dos autores em discurso directo

*A escultura é um acto de fé. São precisos muitos anos. (...) Até o pequeno objecto tem um tempo de fazer que envolve toda uma série de processos que criam situações difíceis porque durante a execução já estou noutra....*¹²²

Sem dúvida esta aceção é singular e de complexa abordagem. Poder-se-à afirmar de que, do ponto de vista do autor/artista, invoca questões comuns ao processo criativo e à produção da obra de arte, como lugar primeiro dos modos de leitura e significação face à dimensão conceptual, operativa e interventiva, subjacente à *praxis* artística.

Cercando a actividade criadora, incidente na assunção de compromissos artísticos, no âmbito do *Corpus* em presença, importa efectivamente dar particular atenção aos elementos essenciais inerente à obra de arte de intervenção no espaço público urbano, tais como os que são reconhecíveis através das marcas intencionais e expressivas do processo artístico revelado pelo seu autor, ainda que, através da colaboração colectiva de proximidade com equipas de trabalho, ou sejam: canteiros, fundidores, engenheiros, arquitectos e urbanistas. É certo de que essa colaboração, exterior ao espaço de “individuação” do autor, surge frequentemente associada a processos técnicos de execução de obra. No entanto, o facto de poder coexistir na obra escultórica, representativa de um autor/escultor, com intenções e finalidades construídas por um colectivo exterior de forma mais ou menos participada, é o sinal e reflexo de uma questão que obviamente sublinha o carácter interdisciplinar da arte pública. A este propósito, torna-se necessário abarcar não só o terreno unívoco do autor/artista, mas também outras assunções que cumprem igualmente funções específicas no quadro do processo artístico e em particular da produção escultórica aqui desenhada. É possivelmente nessa articulação, mais ou menos participada, que residirá a verdadeira condição *pública* das obras de *arte* assim denominadas. Lembrem-se, nesse domínio, as condições de encomenda, que em si encerram a iniciativa de um colectivo de colaboradores, conduzidos por um fio de intenções várias para desencadear trajectórias dispositivas de mediação, para erguer obras de arte ou monumentos, tais como as subscrições públicas de cidadãos, os convites ou os concursos.

Aceitando o repto indutor da aceção em epígrafe, esta análise conduz-nos a uma reflexão imprescindível em que se pretende desvelar o trajecto particularizado das obras

¹²² José Aurélio entrevistado por Rogério Ribeiro, In: AAVV. *José Aurélio – Escultura*. Almada: Galeria Municipal de Arte, 1989, pp. 13-16.

de escultura pública, constantes no *Corpus*, desde a concepção originária até à sua materialização e implantação no espaço público, mas também à inevitável condição do seu actual estado de preservação e conservação.

Deste modo, optou-se por valorizar os testemunhos¹²³ de referência e marca autoral, a par com a articulação entre outras intenções, que também cumprem funções específicas. Situa-se esta abordagem, no tempo da contemporaneidade prevalecente à geração de autores presentes, embora seja válido simultaneamente convocar a presença participada e representativa do extenso universo de agentes culturais. Porém, convocámos igualmente os elementos informativos que a documentação escrita desde logo nos faculta. Nesta óptica, abre-se um campo sincrónico de abordagens, caracterizado por registos múltiplos, partindo-se da fonte principal ou seja, de um agente de centralidade polarizadora: o objecto escultórico no espaço público da cidade, com o qual se mantém uma relação próxima, inevitável ou imprevista. Tal como nos lembra o escultor *José Aurélio*, *há um processo que existe desde sempre (...) um processo, de facto interessante, no percurso da arte pública ao longo da sua vida e dos séculos (...) a obra de arte pública é um agente cultural e permite criar referências importantes nas cidades e nos espaços urbanos (...) tem de facto a missão de provocar junto das pessoas algo (...) desde a indiferença, a uma necessidade de leitura, a uma contemplação, a uma compreensão(...)*¹²⁴.

Neste âmbito, pretende-se contribuir prioritariamente para uma melhor compreensão da diversidade de percursos e das linguagens plásticas afectas aos *traços de identidade* e comunicação dos processos de conceptualização, produção e implantação *da escultura em espaços públicos de Almada*, no espaço e no tempo. Ao reconhecer algumas fases do modo como a obra surgiu e transmite mensagens, intrínseca e culturalmente, estaremos também a analisar e compreender em profundidade um dos mecanismos dominantes da escultura contemporânea integrada *in situ*. Consideraremos diferentes funções da análise circunscrita às obras escultóricas, o que a sua intenção, tanto quanto a sua presença física, pode significar, as precauções preliminares de que exige, as expectativas e perspectivas que suscita ou o contexto da sua revelação pública. É fundamentalmente sobre os traços comuns, detectados nas diferenciadas intervenções escultóricas de cada

¹²³ Importa lembrar a propósito o núcleo/universo dos testemunhos orais gentilmente concedidos, não só pelos autores-artistas contemporâneos relacionados directamente com a produção escultórica em estudo, mas também pelos diversos agentes representativos, quer de autores finados, quer de instituições e entidades de responsabilidade nesta área artística.

¹²⁴ Testemunho do escultor *José Aurélio* (14-01-2005).

um dos autores, que iremos fixar a nossa atenção. Retomaremos como fio condutor a demarcação cronológica¹²⁵ e histórica, já tratada anteriormente, ainda que exigindo agora uma reflexão partilhada e relacionável entre si, permitindo assim uma visão holística. Assim, sobre cada obra ou conjunto de obras por autor, exerce-se o estudo do *Corpus* num percurso de setenta anos em foco, de **1936 até 2005**, delimitado por dois grandes ciclos históricos. No quadro do primeiro ciclo, circunscrito a trinta e oito anos, **[1936 a 1973]**, assinalamos o registo de um conjunto de cinco obras. O segundo ciclo histórico correspondente ao período de trinta e dois anos, **[1974 a 2005]**, apresenta o registo produtivo de um conjunto de sessenta e uma obras, cuja leitura se desenvolve através de três fluxos diacrónicos, a saber: período de transição **[1974 a 1983]**; período de impulso **[1984 a 1993]**; período de consolidação **[1994 a 2005]**.

[1936-1973]

Figura 1 – «António José Gomes», 1935-1936/38

José Moreira Rato

Integrado no espaço do Jardim¹²⁶ Público da Cova da Piedade, outrora local de grande centralidade histórica, o designado «António José Gomes»¹²⁷ apresenta-se cronologicamente, neste período, como o primeiro dos quatro bustos. O monumento, memória em bronze, constitui uma obra tardia do escultor *José Moreira Rato*, reflectindo uma resposta convencional à encomenda de então e também ao aprendizado clássico transmitido pelo Mestre José Simões de Almeida (tio). O busto, que assenta em alto pedestal de linhas despojadas, retrata de forma verista a pose do homenageado. Mandado erigir por iniciativa de uma *comissão promotora de homenagem* através da

¹²⁵ Referimo-nos às entradas de obras constante no *Corpus de esculturas e autores* (*Vidé*, pp. 40-61) e também no *Livro II. Inventário Iconográfico e Documental – Escultura Pública (1936-2005)- Almada* (*Vidé*, Livro II desta dissertação)

¹²⁶ Sublinha-se que o marco de transformação do antigo *terreiro ou rossio da Piedade*, outrora de acolhimento a festividades e romarias populares em honra de Nossa Senhora da Piedade (Igreja edificada em 1762), em jardim público deu-se em 1873 em homenagem à batalha entre Liberais e Miguelistas, com o ajardinamento e construção de um Coreto (reconstruído em 1896) onde em placa comemorativa se pode ler: «Em memória deste feito heróico, alguns cavalheiros residentes neste sítio e cercanias, mandaram formosear este largo e avenidas a expensas suas, auxiliados pela Vedoria da Casa Real».

¹²⁷ Lembra-se que foi António José Gomes, um industrial ligado à moagem de farinha (proprietário da Fábrica de Moagem do Caramujo), cuja vida marcou a Cova da Piedade, que em finais do século XIX, ligou esta povoação a uma das mais prósperas indústrias da região, tornou-se o símbolo de uma terra de operariado e foi precursor de uma ampla projecção social e cultural. O busto erguido em reconhecimento à sua obra benemérita, passados vinte e seis anos sobre a sua morte, situa-se bem defronte ao «Palácio Gomes» onde residiu.

*gratidão colectiva*¹²⁸ por subscrição pública, contando também com o apoio da Câmara Municipal, foi considerado pelo Dr. António Elvas, presidente da Comissão de homenagem, como um monumento simples, tal como deixou expresso na oratória inaugural da cerimónia de descerramento do busto: *Mas simples e humilde foi também António José Gomes, motivo por que é suficiente para bem perpetuar a sua memória, e oxalá a luz divina ilumine bem o cérebro de todos aqueles que algum bem podem fazer, para que olhando êste busto, procurem imitar a obra do grande benemérito*¹²⁹.

Cativo pelo jardim, este elemento escultórico reina, desde 1936¹³⁰, sobre um local de notável referência sociocultural, onde decorre a energia e vida quotidianas, suscitando actualmente a expressão de referência¹³¹ à cultura e ao património local.

Figura 2 – «Padre Baltazar Diniz de Carvalho», 1955

Figura 4 – «Padre Baltazar Diniz de Carvalho», 1961

Figura 5 – «Padre Baltazar Diniz de Carvalho», 1971

Martinho Félix de Brito

Descobrem-se territórios distintos relativamente à integração desta série de três bustos, em homenagem¹³² póstuma ao Reverendo «Padre Baltazar Diniz de Carvalho» a quem apelidavam *o esmoler Romeiro da Verdade e da Justiça*¹³³ e *o Pai dos Pescadores*¹³⁴. A iniciativa de erguer o monumento, à memória desta personalidade de vulto na história de três paróquias, respectivamente da Costa de Caparica, Caparica e Trafaria, surgiu *como testemunho de gratidão e reconhecimento dos seus devotados amigos e admiradores*¹³⁵. A Comissão executiva, do primeiro dos monumentos, *resolveu conceder o trabalho de modelação do busto do saudoso Padre ao conhecido escultor sr. Prof. Martinho de Brito*¹³⁶, tendo sido depois passado a pedra na *casa de mármore*

¹²⁸ Cf. Jornal «O Século», Lisboa, 24 Janeiro 1938.

¹²⁹ Idem, *ibidem*, Lisboa, 24 Janeiro 1938.

¹³⁰ Leia-se, na inscrição gravada sobre o pedestal, o ano de 1936, embora tenha sido noticiada a sua inauguração em data posterior, o ano de 1938.

¹³¹ Referimo-nos particularmente aos projectos que o departamento pedagógico do Centro de Arqueologia de Almada desenvolve em torno da educação patrimonial, nomeadamente o percurso de recriação histórica pela antiga zona industrial da Cova da Piedade.

¹³² De notar que não se tratava da primeira homenagem. Com efeito, a primeira regista-se um ano antes da morte do Padre Baltazar, com uma lápide comemorativa colocada na Sacristia da Igreja matriz de N^a S^a do Monte de Caparica, registando-se a segunda, um ano após o seu falecimento, com a construção de um Mausoléu no cemitério da Costa de Caparica através de subscrição pública. Encontram-se também, na freguesia da Costa de Caparica duas lápides topónimos como forma de perpetuar a sua memória.

¹³³ Cf. Jornal «Praia do Sol», Almada, edições de 01 Março 1955 a 24 Outubro 1955.

¹³⁴ Idem, *ibidem*, Almada, 01 Setembro 1955.

¹³⁵ Idem, *ibidem*, Almada, 01 Setembro 1955.

¹³⁶ Idem, *ibidem*, Almada, 01 Maio 1955, p. 1.

*do nosso amigo Sr. Benjamim Antunes Gonçalves (...) Quanto ao aformoseamento do local, está entregue à competência da respectiva Secção Técnica da Câmara Municipal*¹³⁷.

O monumento, busto em pedra sobre pedestal também em pedra, colocado em frente à Capela da Costa de Caparica, retrata mimeticamente a imagem fotográfica do «Padre Baltazar», de despojada indumentária, num registo que pretende sublinhar a notabilidade da personalidade, numa gramática figurativa de grande rigor e simplificação volumétrica.

O segundo dos monumentos erigido no adro da Igreja matriz do Monte de Caparica foi inaugurado doze anos após a morte do «Padre Baltazar» e passados seis anos da primeira homenagem. O pároco da freguesia, Sr. Padre Jacinto¹³⁸, que fez parte da Comissão promotora de então lembra-nos de que *não se justificava que o busto estivesse fora da paróquia onde o Sr Padre Baltazar também apostolou (...) na altura, havia um projecto para a residência paroquial que incluía o arranjo do adro da igreja e com o apoio da Câmara Municipal e da comissão de amigos e paroquianos foi possível homenagear a figura de carácter social e grande intervenção de benfeitoria e bondade (...) para o busto serviu de modelo o que se encontra na Costa de Caparica, segundo me parece, (...) a Mariazinha é que acompanhou a construção do busto (...) o Sr Padre Baltazar também tinha familiares na Trafaria que mais tarde ajudaram a construir o monumento que lá se encontra*. Na verdade, vinte e dois anos após a morte do Padre Baltazar, ergue-se o terceiro dos monumentos no Largo da Igreja da Trafaria, *perpetuando a passagem pela terra, daquele a quem o povo jamais se esquecerá*¹³⁹.

A série dos três bustos em pedra, distinguem-se pelas características formais do pedestal de suporte e do teor das inscrições gravadas sobre os mesmos, para além da pedra utilizada.

¹³⁷ Idem, *ibidem*, Almada, 01 Maio 1955, p. 1.

¹³⁸ Testemunho do Sr. Padre Jacinto Gonçalves Pedro, pároco da Igreja de Nª Sª do Monte, durante quatro anos, de 1959 a 1962 (01 de Junho de 2006).

¹³⁹ Cf. Jornal «Praia do Sol», Almada, 01 Novembro 1961.

Figura 3 – «Cristo-Rei», 1936-1959

Francisco Franco

O Monumento a «Cristo-Rei» consagrado pelo Episcopado Português a um lugar de *Santuário levantado à glória do Cristo Rei em Portugal*¹⁴⁰, ergue-se sobre o amplo espaço de uma elevação topográfica, com cerca de 110¹⁴¹ m, no cimo duma colina de Almada¹⁴², em posição frontalizada ao Rio Tejo e às colinas da cidade de Lisboa ou capital do País/Nação. Temos assim de que a localização definitiva do monumento se distancia de Lisboa, *Cabeça de Portugal e do Império Ultramarino português*¹⁴³. Da informação coligida na memória histórica do monumento, é presumível supor de que se trata de causas justificativas. Primeiramente, porque *a inspiração de levantar um grandioso Monumento ao SS.mo Coração de Jesus – Rei Universal dos povos e nações, teve-a o Ex.º Senhor Cardeal Patriarca (...) quando em Outubro de 1934, contemplava, num deslumbramento de grandeza e glória, sobre a montanha do Corcovado, no Rio de Janeiro, a estátua colossal erguida ali pelos brasileiros a Cristo Redentor, em comemoração e agradecimento do 1º centenário do Brasil como nação independente*¹⁴⁴. Como reforço dessa contemplação, *já em 1936, se encantara o Sr. Cardeal-Patriarca com o panorama deslumbrante de Lisboa, Tejo e mar, que se desfruta do alto da pequena cordilheira que orla toda a margem esquerda do rio, especialmente desde o morro do Pragal*¹⁴⁵. A escolha do local, em definitivo, atribuiu-se após *a averiguação científica do local mais apto para a Obra do Monumento*¹⁴⁶.

Revela-nos igualmente a referida memória histórica, retratada pelo Senhor Cardeal Patriarca da Diocese de Lisboa, de que o monumento se destinava a servir e proclamar os ideais da Nação, na conjuntura do após-guerra como símbolo *votivo da gratidão pela paz miraculosamente concedida a Portugal*¹⁴⁷ (...) *O que lhe dá toda a significação é aquilo que o Chefe da Nação ali solenemente proclamou, em nome dela: «o*

¹⁴⁰ Cf. *Monumento Nacional a Cristo Rei*, Memória Histórica 1936/1959. Lisboa: Coordenada e Editada pelo Secretariado Nacional do Monumento, 1965, p. 143.

¹⁴¹ Lembra-se que no projecto inicial atribuía-se ao pedestal e estátua a altura total de 150 m. No estudo definitivo *fixaram os técnicos em só 110 m (...) Talvez principalmente por espírito de economia financeira*, In, *Monumento Nacional a Cristo Rei*, Memória Histórica 1936/1959. Ob. cit. p. 50.

¹⁴² Local designado como *o alto da Quinta da Arealva ou do Pau da Bandeira – Almada, no lugar do Pragal*, In, Idem, *ibidem*, pp. 42,44,45,57,61.

¹⁴³ Cf. *Monumento Nacional a Cristo Rei*, Memória Histórica 1936/1959. Ob. cit., p. 3.

¹⁴⁴ Idem, *ibidem*, p.3.

¹⁴⁵ Idem, *ibidem*, pp. 44-45.

¹⁴⁶ Idem, *ibidem*, pp. 45-46.

¹⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 138.

Monumento ficará sendo, na capital do mundo português, uma afirmação da fé e da esperança, e perene súplica, da Nação à Divina Providência»¹⁴⁸.

Trata-se, de facto, de uma obra omnipresente, não só pela sua monumentalidade e abrangência visual, mas sobretudo pelo delineamento formal de etérea e predominante verticalidade que caracteriza, o conjunto escultórico/arquitectónico. Deste, destaca-se o imponente pedestal configurado por quatro pilares que formam no centro quatro arcos circulares *voltados aos quatro ângulos do universo (...) e, sobre este pedestal, a estátua do SS.mo Coração de Jesus¹⁴⁹*. Compõe a imagem de Cristo uma estátua em betão¹⁵⁰ armado que, em sinal de evocação e glorificação do símbolo religioso, *ostenta os braços abertos em cruz e o coração à flor do peito, demonstrativo do modo como Jesus quer conquistar a humanidade (...) mas esta atitude é exigência também da arte, para que a imagem de Cristo seja visível nos contornos da sua figura humana, sem se confundir com um vulto informe erguido em linha recta para o alto. (...) A maquete do pedestal é da inventiva do arquitecto António Lino, aperfeiçoada em sucessivas sessões de estudo do autor com os seus consórcios, o escultor Francisco Franco e o engenheiro D. Francisco de Mello e Castro (Galveias). A pequenina estátua que se erguia sobre o pedestal era estudo do escultor¹⁵¹*. Entendido por António Ferro como um dos melhores escultores da época, *o mestre Francisco Franco, ao qual se devem algumas obras primas da nossa estatuária, em cuja Arte há uma vida interior, um movimento espiritual de linhas que transcende o puramente académico¹⁵²*, percorreu a escultura acentuada pelo sentido ideológico que o regime do Estado Novo lhe atribuía. A resposta à encomenda¹⁵³ do Patriarcado de Lisboa para a estátua monumental a «Cristo-Rei» constituiu uma obra da qual o autor, em vida, apenas esboçou maquetas em barro e concretizou os modelos reduzidos à escala, acabando a construção do monumento por ser executada através de processos de ampliação, já depois do seu falecimento.

¹⁴⁸ Idem, *ibidem*, p.XI.

¹⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 49. Tal como vem definido na *expressão artística do projecto do monumento*.

¹⁵⁰ O mesmo material utilizado em toda a edificação, *talvez principalmente por espírito de economia financeira*. Para obter mais contraste utilizou-se na estátua uma brita mais escura e foi dado um acabamento de superfície mais acurado.

¹⁵¹ Idem, *ibidem*, pp. 49-50.

¹⁵² Discurso proferido por António Ferro no SNI, em 1949, In, PEREIRA, José Fernandes (direcção). *Dicionário de Escultura Portuguesa. Ob. cit.* pp. 315-316.

¹⁵³ De notar que o contrato da configuração da estátua foi assinado em 11 de Agosto de 1950, no Secretariado Nacional do Monumento, altura em que o escultor se comprometeu a apresentar, no prazo de seis meses, um primeiro modelo com um metro de altura, que depois de aprovado apresentaria o modelo definitivo com quatro metros de altura, sendo que a efectiva altura atingiria os vinte e oito metros.

[1974-2005]

Período de transição [1974-1983]

Figura 6 – «Dr. Alberto de Araújo», 1974

Vasco Pereira da Conceição

Figura emblemática de referência antípoda ao regime político e ideológico do Estado Novo, «Dr. Alberto de Araújo», professor liceal e destacado dirigente do Partido Comunista Português foi postumamente notabilizado com uma *Homenagem do Povo de Almada (por subscrição pública)*¹⁵⁴ e por iniciativa da Comissão Democrática Administrativa da Câmara Municipal. Atribuída a encomenda comemorativa ao esculpido de *Vasco da Conceição*, a concepção da obra revela bem a versatilidade estética e técnica do escultor, num registo académico de modelado naturalista, sugerindo uma incerta modernidade. Trata-se de um retrato escultórico, busto em bronze sobre pedestal em pedra, que se exhibe e resguarda na centralidade do Jardim¹⁵⁵ de Almada, num convite à pausa de quem por ali passa ou permanece. Numa linguagem de representação icónica, o busto revela uma firme e sintética modulação, que evidencia o correcto entendimento formal, não só pela depuração das linhas fisionómicas, mas também pela qualidade expressiva e plástica dos volumes, valorizando, à maneira de Rodin, as potencialidades expressivas do material, o que contribui para uma dinâmica da forma e vitalidade da matéria.

Figura 7 – «Os Perseguidos», 1969-1979

Figura 8 – «Monumento ao Bombeiro», 1981-1982

Anjos Teixeira

Dois grupos escultóricos, em bronze sobre pequenos pedestais de pedra, dois momentos/monumentos, dois temas de (re)conhecimento público, que têm lugar cativo na iniciativa da estatuária comemorativa tradicionalmente gerada por motivações políticas e sociais no contexto nacional. Não foram peças encomendadas, *foi uma atitude do artista que não obedeceu ao espírito de encomenda usual de então.*¹⁵⁶ Os

¹⁵⁴ Leia-se na inscrição gravada sobre a face frontal do pedestal que suporta a figura homenageada.

¹⁵⁵ Antigo Jardim Sá Linhares actualmente designado por Jardim Dr. Alberto de Araújo ou Jardim de Almada. De notar que, no mesmo Jardim na zona junto ao lago, se encontra um painel cerâmico (sete panos de azulejo de faiança policromada), datado de 1955/56 e assinado por Manuel Cargaleiro.

¹⁵⁶ Cf. Vereação, *Livro nº 86 – Acta nº 24 (21-10-1977)*.

originais das peças modeladas em barro, nas dimensões definitivas, foram adquiridos¹⁵⁷ ao Mestre escultor *Anjos Teixeira*, em datas¹⁵⁸ diferenciadas, para se proceder à fundição em bronze. Destacam-se como representações valorizativas e simbólicas em homenagem a novos e emergentes valores cívicos. Por um lado, o monumento «Os Perseguidos», concebido pelo escultor para *expressar um sentimento de solidariedade*¹⁵⁹ *aos que deram a liberdade e até a própria vida pela liberdade dos outros*¹⁶⁰, representa simbolicamente através da nudez primitiva das duas figuras, homem e mulher, o momento de constatação dramática da perda de liberdade, onde a memória da fuga está presente. Por outro, o «Monumento ao Bombeiro», erigido *para glorificar a humanitária dedicação*¹⁶¹ (...) *do povo do concelho aos seus soldados da paz*¹⁶², representa formalmente uma tríade de figuras, homem, mulher e criança, que retrata a iconografia do gesto simbólico de protecção e heroicidade. Claramente identificamos dois sentidos e significados, que se completam na confluência autoral de um ideário estético e narrativo, formalmente próximo da estatuária de feição academista. Embora dentro dos limites de uma figuração de traços naturalistas, a par de um realismo estilizado, no seu todo, as figuras evidenciam um proficiente rigor na arte da *plastike*, tão característico de toda a obra de *Pedro Anjos Texeira*, à semelhança dos traços reveladores da obra de seu pai e mestre, o escultor *Artur Anjos Teixeira*.

Os dois monumentos encontram-se em espaços públicos de grande centralidade urbana, tendo sido propostos pela Autarquia, no momento da sua aquisição. Para o monumento «Os Perseguidos», *propõe-se que se aceite o Largo das Forças Armadas (...) no entanto deverá ser feita uma auscultação à população no sentido de se saber o local exacto de colocação*¹⁶³. A inauguração da peça só acontece dez anos sobre a sua criação e dois após a aquisição, assinalando a homenagem no dia da Cidade de Almada e contando para o efeito com um colectivo de forças antifascistas e democratas da época. Esta iniciativa, evocativa de uma determinação política, perpetua-se desde então, sendo a actual Praça um espaço privilegiado da história política e sociocultural da cidade e um

¹⁵⁷ Lembra-se que foi feito um apelo à contribuição do povo de Almada, por ser a melhor forma de todos participarem activamente nas homenagens, In, Vereação, *Livro n.º 86 – Acta n.º 24* (21-10-1977) / *Livro n.º 88 – Acta n.º 03* (05-02-1982).

¹⁵⁸ De notar que a obra «Os Perseguidos», datada de 1969, foi adquirida apenas em 1977, cerca de oito anos sobre a sua concepção original.

¹⁵⁹ Cf. Vereação, *Livro n.º 86 – Acta n.º 24* (21-10-1977).

¹⁶⁰ Leia-se na inscrição aplicada sobre as superfícies do pedestal em pedra que suporta o grupo escultórico.

¹⁶¹ Cf. Vereação, *Livro n.º 88 – Acta n.º 03* (05-02-1982).

¹⁶² Inscrição parcial aplicada sobre as superfícies do pedestal em pedra que suporta o grupo escultórico.

¹⁶³ Cf. Vereação, *Livro n.º 86 – Acta n.º 24* (21-10-1977).

lugar de encenação, onde culminam outras celebrações e festividades, tal como a comemoração do 25 de Abril de 1974. Quanto à definição do local de implantação do «Monumento ao Bombeiro», a referência surge intrinsecamente relacionada com uma futura Praça, decorrente de obras de melhoria da rede viária, cujo topónimo presta *preito* ao mais antigo Comandante de Bombeiros Voluntários do concelho, para além de ser levado a efeito como um dos fundamentos da proposta do Pelouro da Cultura, o que *permitirá também enriquecer o património cultural e artístico do concelho, embelezando simultaneamente uma Praça desta cidade*¹⁶⁴.

Figura 9 – «Fernão Mendes Pinto», 1973-1983

António Duarte

A estátua, em bronze sobre alto pedestal de pedra, foi colocada no lugar do Pragal, por iniciativa da vereação municipal, que desta forma quis simultaneamente prestar homenagem a «Fernão Mendes Pinto», autor da obra literária «Peregrinação», por ali morar, mas também como forma de assinalar as comemorações do quadricentenário da sua morte. Encomendado¹⁶⁵ ao escultor *António Duarte*, o monumento ao escritor e *andarilho das sete partidas*¹⁶⁶ como lhe chamou Romeu Correia, celebra a personalidade do *cronista, marinheiro e viajante, que foi também senhor e escravo, pirata e embaixador, mercador e guerreiro, além de descobridor de terras e missionário*¹⁶⁷. A proposta inicialmente apresentada pelo escultor, cuja execução foi aprovada e de seguida suspensa devido a razões de ordem financeira, constituía-se por um *conjunto escultura-arquitectura-fonte, a realizar em bronze e mármore branco e azul escuro*¹⁶⁸. Encontrando-se a estátua concluída em gesso por altura da aprovação de proposta inicial, a sua execução, em fundição com liga de bronze e patina final, foi retomada cerca de sete anos mais tarde. *O escritor Romeu Correia (almadense) parece ter contribuído para o levantamento do assunto agora efectuado. Segundo o que me foi*

¹⁶⁴ Cf. Vereação, *Livro n.º 88 – Acta n.º 03 (05-02-1982)*.

¹⁶⁵ Sublinha-se o longo processo histórico, de cerca de dez anos, que medeia a proposta de encomenda e a sua efectiva realização e implantação. Lembra-se a propósito de que sobre a primeira proposta apresentada pelo escultor lhe foi comunicado, depois de ter sido aprovada em Janeiro de 1974, para suspender a execução do respectivo trabalho em Junho de 1974, justificado pela precariedade da situação financeira, dado que o monumento *a priori* seria oferecido pela Câmara Municipal de Lisboa, vindo mais tarde a declinar a oferta por questões burocráticas, conforme consta nos documentos de Vereação, *Livro n.º 84 – Acta n.º 23 (20-06-1974) / Acta n.º 24 (27-07-1974)*.

¹⁶⁶ Ver, *Jornal «O Diário» Lisboa*, 31 Dezembro 1983, In, AMAD/MON/VI-29 – Atelier Museu António Duarte / *Monumento a Fernão Mendes Pinto – 1974-1983*.

¹⁶⁷ Cf. Vereação, *Livro n.º 89 – Acta n.º 20 (05-11-1982)*.

¹⁶⁸ Ver, Correspondência do escultor, datada de 10-12-1973 e endereçada ao Ilustríssimo Presidente da Câmara Municipal de Almada, In, AMAD/MON/VI-29, *Ob. cit.*

*dito pretende-se inaugurar o monumento em Maio ou Junho de 1982*¹⁶⁹. Com efeito, a cerimónia de inauguração do monumento, integrada nas comemorações de homenagem a «Fernão Mendes Pinto», aconteceu apenas em Dezembro de 1983. Para a implantação da estátua, sem o conjunto inicialmente proposto, foi estudado pelo escultor e Serviços Técnicos da Câmara Municipal de Almada, *a melhor localização no local escolhido, orientação da estátua em relação aos pontos cardeais e sucessivamente do sol, na medida do possível voltada para sul, altura do pedestal, etc.*¹⁷⁰. A figura retratada ergue-se, delineada por imponente volumetria, agregada a elementos ornamentais, num formalismo académico e idealizado. O seu olhar contraria o movimento do corpo e contempla um ponto do horizonte longínquo, de que os elementos iconográficos da indumentária dão conta. Se a representação no seu todo descortina algo de enigmático que nos remete ao registo simbólico de uma personalidade histórica, nos traços enérgicos e voluptuosos do cânone humano, ali subjacente está também a determinação do homem perante os caprichos da aventura. Com uma carga de significados históricos, o monumento destaca-se pela manifesta assunção nacionalista, que presentemente se expressa em programas¹⁷¹ de referência cultural e de recriação do património local.

[1974-2005]

Período de impulsão [1984-1993]

Figura 10 – «Evocação a Fernão Mendes Pinto», 1982-1985

Francisco Bronze e Jorge Pé-Curto

Integrado no programa de comemorações do quadricentenário da morte e «Evocação a Fernão Mendes Pinto», o *Mural artístico do Pragal*¹⁷² resultou de uma proposta de *intervenção plástica colectiva apresentada pela Associação de Artistas Plásticos de Almada (IMARGEM) que, na sua origem, se propunha ter um papel mais interveniente a nível local. (...) Na altura foi muito bem aceite, mas as dificuldades de levar à prática o projecto foram muitas (...) Mais tarde foi acordado lançar um concurso interno para o qual só apareceu uma proposta do Francisco Bronze em que eu colaborei. (...)*

¹⁶⁹ Idem, *ibidem*, Tal como consta nas memórias do escultor, manuscritas e datadas de 15 de Julho de 1981.

¹⁷⁰ Idem, *ibidem*, memórias do escultor, manuscritas e datadas de 28 de Junho de 1983.

¹⁷¹ Referimo-nos concretamente aos projectos que o departamento pedagógico do Centro de Arqueologia de Almada desenvolve em torno da educação patrimonial, valorização e salvaguarda do património local, nomeadamente o percurso de recriação histórica no Pragal, onde o seu mais ilustre morador, Fernão Mendes Pinto, nos mostra a evolução de um espaço: de rural a urbano.

¹⁷² Cf. Vereação, *Livro nº 92 – Acta nº 14* (21-06-1985).

Pretendia-se integrar nesse projecto uma paragem de autocarro e para tal fiz uma proposta de intervenção escultórica em que a minha preocupação foi mais no sentido de criar formalmente um diálogo de articulação com a componente temática e a linguagem pictórica utilizada por Francisco Bronze¹⁷³. Faria sentido partirmos da paragem de autocarro, como local de encontro e de passagem, que está associado às viagens e particularmente à viagem de Fernão Mendes Pinto. (...) As imagens surgem em movimento como uma série de colagens de situações histórias daquela época e da actual. São imagens que têm a ver com a conquista portuguesa sendo as referências recriadas a partir da Guernica de Picasso, da pintura de Vasco Fernandes e de El Greco (...) quis estabelecer uma unidade em movimento, de imagens que fazem parte do nosso património cultural (...) O mural é construído em argamassa de cimento a fresco, em que utilizei pigmentos naturais que eram absorvidos pelo cimento, com incrustações de pedras do rio, barro, conchas fósseis da Arrábida, vidros, etc.¹⁷⁴. Com efeito, trata-se de um conjunto, em alto e baixo relevo, com elementos escultóricos policromos, integrados numa superfície mural, com representações de reinvenção figurativa e narrativa que aqui ritmicamente se conjugam, numa relação ornamental e funcional interdependente.

Figura 12 – «Os Pescadores», 1984-1986

Figura 24 – «José Elias Garcia», 1991-1992

Jorge Pé-Curto

O monumento «Os Pescadores» *surgiu numa altura em que Almada tinha pouca arte pública, a Câmara tinha feito encomendas aos escultores Anjos Teixeira e António Duarte (...) e entendia-se que o concurso era a forma mais correcta de intervir¹⁷⁵. De facto, esta obra assinala o primeiro concurso¹⁷⁶ público realizado até à data, levando a efeito normas e procedimentos até então não praticados. Dos dez trabalhos à apreciação do júri foi seleccionada a maquete apresentada pelo escultor *Jorge Pé-Curto*, com a ressalva de se projectar, com o serviço de arquitectura da Câmara Municipal de Almada em colaboração com o artista premiado, *um novo arranjo ao espaço envolvente e um**

¹⁷³ Testemunho do escultor *Jorge Pé-Curto* (24-01-2005).

¹⁷⁴ Testemunho do pintor/escultor *Francisco Bronze* (31-01-2005).

¹⁷⁵ Testemunho do escultor *Jorge Pé-Curto* (24-01-2005).

¹⁷⁶ De referir de que foi aprovado, em reunião de Vereação de 16 de Março de 1984, o regulamento para o concurso de âmbito nacional do monumento ao Pescador, a implantar na Costa de Caparica.

enquadramento harmonioso com o monumento¹⁷⁷. Quando concorri, estava ainda muito presente o período anterior ao 25 de Abril em que havia uma estatuária oficial (...) achei que era o momento histórico para fazer uma peça, não diria neo-realista, mas de inspiração neo-realista, ela tem esse carácter (...) há todo um tipo de preocupações dentro da temática dos pescadores que tem a ver com essa questão (...) na altura li o livro do Romeu Correia sobre a vida dos pescadores em que realça o papel da mulher na vida familiar e também na faina do mar¹⁷⁸. Com efeito, há uma forte relação simbólica da representação neofigurativa que apresenta a obra com o sentido subjacente que o tema exhibe. Sobre uma base em pedra, cuja forma em secção ogival evoca a proa de um barco, ergue-se o grupo escultórico, em bronze patinado, de quatro figuras representativas de uma situação alusiva ao labor dos pescadores. As figuras encenam um movimento mimético de acentuado dramatismo que é representado pela força braçal de dois pescadores e a presença contígua de uma mulher com uma criança nos braços que evoca uma âncora solidária e silenciosa firmada na determinação humana perante a inclemência do mar.

A cerimónia inaugural cumpriu-se cerca de dois anos sobre a abertura do concurso, prestando assim homenagem ao *Pescador (...) não só da Costa de Caparica, mas do litoral português (...) enaltecendo o valor social e humano do trabalhador na volumetria das nossas vilas e cidades (...) como símbolo cultural de alto significado. (...) Temos como certo que a convivência com a obra de arte, a promoção social dos valores estéticos, a introdução da estatuária na arquitectura paisagística, são importantes vectores da valorização socio-cultural das populações (...) o largo, a rua, o jardim deverão ser devolvidos ao convívio (...) a uma segunda e mais vasta habitação social*¹⁷⁹, como lembrou o Presidente da Câmara Municipal de então.

Contrapondo os novos e emergentes pressupostos formais e temáticos, surge o busto, em homenagem¹⁸⁰ póstuma à figura de «José Elias Garcia», como peça representativa de um tempo cultural que marca um retorno ao passado. *Foi uma iniciativa da Junta de Freguesia de Cacilhas (...) e acaba por ser uma peça de carácter diferente da anterior, é mais tradicional*¹⁸¹. A forte e expressiva presença da personalidade retratada num

¹⁷⁷ Cf. Vereação, Livro nº 91 – Acta nº 22 (16-11-1984) / Livro nº 92 – Acta nº 14 (21-06-1985).

¹⁷⁸ Testemunho do escultor Jorge Pé-Curto (24-01-2005).

¹⁷⁹ Cf. «Autarquias Povo», Almada: CMA, nºs 46/47, Novembro, 1986, pp. 12-13.

¹⁸⁰ De notar que se pretendia celebrar o centenário da morte de Elias Garcia, ilustre morador Cacilhense, Republicano e Vereador do Município de Lisboa, In, MILHEIRO, Luís Alves; RAPOSO, Abrantes. *José Elias Garcia – Esboço biográfico*. Almada: Ed. Junta de Freguesia de Cacilhas, 2005.

¹⁸¹ Testemunho do escultor Jorge Pé-Curto (24-01-2005).

modelado naturalista, em bronze assente sobre pedestal de pedra, encontra-se actualmente implantada no local onde nascera o homenageado, contrariando na localização o espaço onde permaneceu anteriormente, bem como na integração plástica e simbólica de um elemento em forma de placa triangular agregado ao conjunto formado pelo pedestal e busto.

Figura 16 – «Monumento à Natureza», 1988

*Alunos da Escola Preparatória Conceição e Silva
e Professor/Escultor Jorge Pé-Curto*

Monumento de intervenção colectiva foi concebido para evocar a defesa da natureza e do meio ambiente, no âmbito das celebrações do Dia Mundial da Floresta e do V Festival da Árvore promovido pelo município de Almada. É uma peça «abatida»¹⁸² do Jardim da Cova da Piedade, local onde permaneceu cerca de dois anos, tendo sido destruída clandestinamente, não havendo condições na altura para a sua recuperação e restauro.

Figura 11 – «Dr. Herculano Pires», 1984-1985

Figura 13 – «Árvore Monumento», 1986

M. Vladimiro da Silva

Local de anterior ligação ao nome de Fernão Mendes Pinto¹⁸³, ao topónimo actual «Dr. Herculano Pires» foi, por iniciativa camarária, erigido na lápide o baixo relevo do novo homenageado. Apresenta-se-nos, enquadrada na lápide toponímica em pedra, uma figura em bronze e o seu duplo em silhueta vazada sobre a superfície «emoldurada», evocando simultaneamente, num jogo simbólico, de um lado, o retrato fisionómico da personalidade em vida e do outro, em oposição formal e matéria, a sua ausência depois de morto. Esta leitura de relação simbólica é acentuada pela localização da inscrição da data de nascimento e morte de «Herculano Pires». A efígie, em bronze, revela a forte simplicidade expressiva marcada pelo modelado de *Vladimiro da Silva*, um escultor autodidacta.

Da mesma autoria, a escultura «Árvore Monumento» foi resultante de uma intervenção *in situ*, no âmbito das celebrações do Dia Mundial da Floresta e do III Festival da

¹⁸² No âmbito deste estudo referimo-nos também ao *abatimento da peça ao cadastro*, à semelhança de outras três peças que a seu tempo abordaremos.

¹⁸³ Pela existência, no lugar do Pragal, de um outro topónimo a Fernão Mendes Pinto, foi aprovada a sua alteração e proposta a nova designação toponímia «Rua Dr Herculano Pires», In, Vereação, *Livro n° 90 – Acta n° 23 (07-12-1984)*.

Árvore promovidos pelo município de Almada. A partir de uma árvore de Ulmeiro que se encontrava “morta” no Jardim da Cova da Piedade, foi concebida a sua transfiguração em termos escultóricos. *Estou a recuperar este Ulmeiro sem prazo, livremente, a convite da Câmara Municipal. Um trabalho que me agrada imenso, por se tratar de uma árvore que está em pé e não propriamente de madeira, pela qual, aliás, comecei. (...) A mensagem do artista está à vista, incrustada nesta árvore agora cheia de vida: aquela que transmitem as pessoas simples, as figuras e os motivos do trabalho e da solidariedade*¹⁸⁴.

À semelhança de uma obra, do mesmo autor, que existia em Lisboa no Jardim público da Estrela, a «Árvore Monumento» é igualmente uma peça «abatida» do Jardim da Cova da Piedade, local onde permaneceu durante alguns anos. O seu desaparecimento físico foi atribuído a questões de degradação natural, apesar de ter sido sujeita a tratamento contra os parasitas e a humidade.

Figura 14 – «Andrógeno», 1986

António Júlio

Parte integrante do mesmo projecto, no âmbito das celebrações do Dia Mundial da Floresta e do III Festival da Árvore, que visa *recuperar para a vida do contacto diário com as populações, as velhas árvores citadinas a que o tempo ou a doença fez secar as raízes*¹⁸⁵, apresenta-se-nos mais uma peça escultórica, resultante de uma intervenção *in situ* realizada pelo escultor *António Júlio*. A obra «Andrógeno» reflecte um formalismo figurativo, relacionado com a apropriação formal de um tronco de árvore recuperado em posição «invertida». O aproveitamento formal e plástico revela uma figura ambígua constituída por um tronco, uma bifronte, dois membros superiores e quatro inferiores e reúne os caracteres ambisséxuos de um ser vivo. O tratamento pictórico acentua a carga expressiva e simbólica da figura.

É uma peça que também foi «abatida» do jardim da Cova da Piedade, sendo que o seu desaparecimento físico, à semelhança do que acontecera com a «Árvore Monumento», se atribui a questões de degradação natural, mas principalmente a uma intempérie que sobre ela se abateu, tal como foi comunicado ao escultor.

¹⁸⁴ Cf. «Autarquias Povo», Almada: CMA, n° 45, Abril/Maio, 1986, p. 14

¹⁸⁵ Idem, *Ibidem*, n° 45, Abril/Maio, 1986, p. 14.

Figura 15 – «Dr. José Pessoa», 1980-1987

Lagoa Henriques e Manuel Cargaleiro

O memorial de homenagem póstuma a «Dr. José Ribeiro Toscano Pessoa», *médico amigo do povo*¹⁸⁶ e *insigne cidadão*¹⁸⁷, surgiu por iniciativa da população do Monte e empenhamento da Câmara Municipal de Almada e da Junta de Freguesia de Caparica, bem como de individualidades ligadas, pela admiração e amizade, ao homenageado¹⁸⁸.

A figura retratada numa posição fotográfica a três quartos, em bronze, através do esculpido do mestre *Lagoa Henriques*, apresenta-se integrada sobre a superfície pétreo colunar do memorial que lhe serve de suporte e plano de fundo. Numa linguagem naturalista, tão cara ao escultor, a representação volumétrica em baixo relevo revela uma depuração formal na procura do essencial, que a silhueta da efígie circunscrita por uma moldura vazada faz realçar. *Fui ver o local antes de tudo, antes de fazer qualquer intervenção no espaço público eu tenho de conhecer o espírito do lugar (...) tenho de reconhecer o que está à volta do espaço em que vai nascer e existir a construção plástica que procura exaltar e noticiar uma determinada personalidade, neste caso era o Dr. José Pessoa. (...) Tive a preocupação de neste espaço criar um pilar em pedra, o pilar é qualquer coisa que sustenta uma determinada estrutura não só arquitectónica como inclusivamente é o suporte de uma determinada notícia (...) sobre esse pilar coloquei o retrato do Dr. José Pessoa, com a moldura em transparência, que é mimado por um friso vertical de azulejos do Manuel Cargaleiro, numa relação de linguagens entre a escultura e a cerâmica. (...) O registo horizontal do lettering identifica o amigo do povo e o amigo da natureza, daí a sugestão vegetalista e policroma do Cargaleiro.*

Figura 17 – «Just a kiss away» [Chegando] – «Porta I», 1988

Figura 18 – «Just a kiss away» [Chegando] – «Porta II», 1988

Julie Livsey

Obras representativas de um novo tempo cultural marcado pela breve passagem, por Almada, da escultora inglesa *Julie Livsey*, ao abrigo do acordo de intercâmbio entre a *Fundação Calouste Gulbenkian e a Southern Arts*¹⁸⁹. As esculturas em ferro pintado, «Just a kiss away» [Chegando]¹⁹⁰ – «Porta I»¹⁹¹ e «Porta II»¹⁹², resultam de um trabalho

¹⁸⁶ Leia-se na inscrição aplicada sobre a superfície do memorial em pedra que suporta a efígie escultórica.

¹⁸⁷ Cf. «Autarquias Povo», Almada: CMA, nº51, Junho, 1987, p. 15.

¹⁸⁸ Idem, *Ibidem*, nº 51, Junho, 1987, p. 15.

¹⁸⁹ Idem, Almada: CMA, nº 63, Novembro, 1988, p. 16

¹⁹⁰ Idem, *ibidem*, nº 63, Novembro, 1988, p. 16 (...) tradução livre com o acordo da escultora.

de percurso escolar desenvolvido no Ar.Co. – Centro de Arte e Comunicação, em colaboração com trabalhadores da Lisnave – Indústria naval em Almada. Integradas na paisagem do Parque urbano de Almada, espaço de centralidade cívica, as peças escultóricas assentam sobre o terreno relvado, sem pedestais, e apresentam-se como a referência percursora a um novo discurso estético, que exhibe um formalismo abstracto associado à utilização de um novo material, o metal proveniente da indústria metalomecânica. A linearidade geométrica das obras exhibe uma estrutura compositiva de teor construtivista, que se relaciona com a própria arquitectura, entrosando-se na mancha arbórea do espaço envolvente. Cada peça metálica é formada por um conjunto de placas laminadas em ferro pintado de multicores, criando na sua conjugação fragmentada uma dinâmica de equilíbrio instável, de onde se destaca o recorte de uma moldura de «porta», como elemento central, estruturante e simbólico.

Figura 19 – «Rei e Rainha», 1985-1989

Figura 20 – «Emissor-Receptor I», 1985-1989

Figura 25 – «Capricho», 1989-1992

Figura 27 – «Monumento ao Trabalho, Poder Local/Populações», 1989-1993

José Aurélio

Trata-se de quatro esculturas significativamente marcantes de uma contribuição específica, na conquista do espaço público urbano de Almada, com a renovação de linguagens plásticas, conceptuais e dimensionais. De um lado, um formalismo sublinhado por uma nova-figuração de teor abstractizante e simbólico e do outro, a eclosão de processualidades técnicas na arte de trabalhar os materiais metálicos.

As três esculturas «Rei e Rainha», «Emissor-Receptor I» e «Capricho», em ferro e latão pintados, não foram feitas por encomenda. Fazem parte de um percurso do projecto individual do autor/escultor *José Aurélio*, de autonomia criativa, e destacam-se como concepções preexistentes¹⁹³, *a posteriori* colocadas em contextos urbanos diversos. São

¹⁹¹ Designação constante nos documentos fornecidos pelo Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação, Almada, nomeadamente a relação de obras escultóricas e cerâmicas oferecidas à Câmara Municipal de Almada, no âmbito do protocolo celebrado entre as duas instituições.

¹⁹² Considerando a documentação coligida, bem como as características formais e estéticas similares à obra «Porta I», assinada pela autora, atribuímos à segunda obra a designação de «Porta II», bem como a mesma datação. Embora se possa presumir tratar-se de uma obra da mesma autora, é certo de que a dúvida persiste, pelo facto de não ter sido por nós identificada na segunda obra a marca da assinatura da autora e sequer coligido qualquer tipo de referência documental sobre a mesma.

¹⁹³ Referimo-nos em particular à sua apresentação pública, em 1989, na exposição «Escultura» da Galeria Municipal de Arte de Almada.

representativas de *exercícios livres*, como lhe chamou o autor, com estruturas geométricas construídas a partir das suas próprias leis internas, num jogo formal de dinâmica e equilíbrio espacial. Destaca-se, como denominador comum, o compromisso dialéctico de convivalidade com as obras que se encontram implantadas sobre o pavimento do passeio e do largo, sem pedestal e à escala humana.

A quarta escultura «Monumento ao Trabalho, Poder Local/Populações», em aço corten, resulta da resposta a uma encomenda *para a concretização de um monumento ao trabalho que se constitua como homenagem a todos os trabalhadores e à dignidade do trabalho como actividade específica do homem. (...) Definida a localização (...) e apontado o objectivo de tratar esse espaço como uma grande alegoria ao Trabalho, foi presente à Câmara a proposta do escultor José Aurélio (...) que possui larga experiência de execução de obras evocativas de acontecimentos e personalidades, integradas em espaços urbanos, conforme atesta curriculum anexo*¹⁹⁴. A proposta formal levada a efeito durante o processo criativo que transborda da ideia para o material, na sequência de outras soluções pensadas para o local, é uma peça implantada num *espaço extremamente complicado e difícil, com uma série de edifícios à volta e muito movimento de carros, mas ela opõe-se de uma forma positiva ao bulício da cidade (...) transparece uma certa tranquilidade (...) há ali qualquer coisa que de facto nem eu sei, muitas vezes chego a resultados que nem eu próprio estava à espera e muitas vezes há outras pessoas que vêem o que eu não vejo, mas esse é o encanto da obra de arte, é nunca saber qual é o quê*¹⁹⁵. Sobre um caminho que atravessa um espaço ajardinado erguem-se duas figuras estilizadas, constituídas por cento e cinquenta e quatro chapas, de aço corten, soldadas e aparafusadas, representativas de duas mãos que se tocam numa relação simbiótica de atracção e enlace. A união das «duas mãos» cria espacialmente uma relação dinâmica de interactividade, que convoca a entrada e passagem pelo espaço interior da peça, que aqui adquire a sua real dimensão.

*São peças que têm também um processo gradativo (...) elas foram acompanhando a minha própria evolução e foram-me permitindo passar a fases seguintes (...) é evidente que se eu não tenho feito o Monumento ao Trabalho, talvez nunca tivesse feito o Monumento à Paz (...) fazem parte de um percurso que é extremamente importante no domínio do ferro e no domínio das grandes dimensões*¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Cf. Vereação, Livro nº 97 – Acta nº 26 (21-12-1989).

¹⁹⁵ Testemunho do escultor José Aurélio (14-01-2005).

¹⁹⁶ Idem, *Ibidem*.

Figura 21 – «Homenagem a Leonardo da Vinci», 1990-1991

Figura 22 – «Asa», 1990-1991

Miro Slav

Há uma certa relação entre o internacionalismo do autor das esculturas, «Homenagem a Leonardo da Vinci» e «Asa», com a referência toponímica¹⁹⁷ do espaço onde foram colocadas. As esculturas, em pedra, resultantes de um percurso em regime de intercâmbio escolar, foram oferecidas à Câmara Municipal de Almada pelo Ar.Co. – Centro de Arte e Comunicação Visual, como contributo *para a qualidade e prestígio da vida cultural do concelho*¹⁹⁸. Descobrem-se na paisagem de uma zona residencial e pontualmente apresentam-se como elementos escultóricos de uma declaração plástica inovadora, que assinala a estatuária directamente talhada sobre o bloco de pedra, estimulando um diálogo visual de formalidade aparentemente inacabada.

Figura 23 – «Cabeça», 1991

Hiroshi Matsui

Decorrente do mesmo acordo protocolar entre o Ar.Co. e a Câmara Municipal de Almada, a colocação da escultura «Cabeça», à semelhança das peças anteriores, encontra-se implantada na mesma zona residencial e surge como mais um elemento escultórico de marca internacional, que revela uma corporalidade figurativa, de pequena escala, onde é visível uma plasticidade formal do trabalho incisivo de instrumentos mecânicos.

Figura 26 – «Pé», 1989-1992

Sérgio Tabora

Descodificado pela luz, numa concepção idealizada pela ideia da presença e memória do monumento, mas construída a partir de fragmentos de «Colossos Tombados»¹⁹⁹ no solo, a escultura «Pé», em pedra, é progressivamente revelada a partir do pavimento também em pedra. *Eu queria que ficasse directamente no chão e que estabelecesse uma relação muito próxima com o sítio, sem qualquer mediação ou separação*²⁰⁰.

¹⁹⁷ No âmbito do processo de gemação entre as Cidades de Ostrava (Checoslováquia) e de Almada.

¹⁹⁸ Cf. Vereação, Livro nº 126 – Acta nº 04 (03-04-1993); Protocolo de colaboração Ar.Co e Câmara Municipal de Almada, Almada, 10/03/1993

¹⁹⁹ Fragmentos de colossos - «Mãos», «Pé», «Orelha», «Cabeça», «Joelho», foram sendo progressivamente revelados em Lisboa entre 1989/91, In, TABORDA, Sérgio, «Colossos Tombados» – Notas sobre um projecto de escultura, In, «Artes e Leilões», nº 96, Lisboa, Janeiro de 1996, pp. 39-41.

²⁰⁰ Testemunho do escultor Sérgio Tabora (31-05-2006).

A presença do fragmento «Pé» assinala um formalismo conceptual, que faz emergir a figura, o pedaço do corpo ou memória do monumento, a partir da desconstrução, num processo de modelar e construir por empilhamento os diferentes blocos segmentados de pedra. *Visto de perfil tem uma leitura, tem o calcanhar intacto e depois começa a desmembrar-se. (...) Esta peça foi de facto o resultado de um projecto em que eu trabalhei durante três anos seguidos. (...) Curiosamente esteve também integrada numa exposição inserida no programa do VII Festival internacional de Teatro, em Almada, num espaço da Casa da Cerca, que na altura era um miradouro público com chão de terra. (...) A escolha da peça e do local surgiu de um acordo de parceria entre o Ar.Co. e a Câmara Municipal de Almada*²⁰¹.

Como peça representativa de uma dimensão alargada da arte em espaço público, a escultura «Pé», revela a marcação e conquista gradual de um território aberto e receptivo à colocação de obras preexistentes, como forma de *dotar o património artístico público da cidade de Almada*²⁰².

Figura 28 – «Viva Almada Viva», 1993

Atris – Atelier de Arquitectura Lda. – Coord. José Luís Amaro

«Viva Almada Viva» demarca-se como um contributo de revitalização urbana erigido para nortear e conectar o preexistente traçado citadino. É um *elemento de intervenção urbana e um marco sinalético que pretende assinalar uma das entradas da cidade de Almada. (...) Foi dirigido um convite pela autarquia à então Atris – Atelier de Arquitectura e eu liderei o processo em co-autoria com uma equipa de dois colaboradores. Foi-nos indicado o local de intervenção e a inclusão do slogan Almada Viva. A proposta por nós apresentada foi no sentido de associar as antigas faluas, que estabeleciam o transporte e ligação entre as duas margens, àquela entrada de ritmo fluvial, a entrada pelo rio Tejo (...) aquela vela em metal procura espelhar esse elemento de ligação e a posição dinâmica do cubo é complementar. Para criar um ponto de encontro desenvolveu-se à volta desse elemento principal um banco que foi adoptado exactamente a essa função, pois convida à espera. Este banco está acompanhado por um desenho de calçada que pretende acompanhar o conjunto no seu*

²⁰¹ Idem, *Ibidem*.

²⁰² Cf. Vereação, Livro nº 126 – Acta nº 04 (03-04-1993); Protocolo de colaboração Ar.Co e Câmara Municipal de Almada, Almada, 10/03/1993.

*todo e envolver o espaço à volta*²⁰³. É pois na centralidade da obra, cujo dinamismo é imposto pela posição do cubo²⁰⁴, que esta se expande como presença evocativa e simbólica da memória e imagem da cidade de Almada. Numa chapa em metal sobre a vela, a cidade afigura-se perfilada pelas silhuetas do Monumento a Cristo Rei, Pórtico da Lisnave e Ponte 25 de Abril, mas também na inscrição *Viva Almada Viva Almada Viva!*, que se repete com alternância tricromática, vermelho, amarelo e azul, numa referência simbólica às cores adoptadas na publicitação da imagem da Cidade.

[1974-2005]

Período de consolidação [1994-2005]

Figura 29 – «Pórtico», 1991-1994

Pedro Fazenda

Obra «abatida» do lugar público onde permaneceu durante alguns anos, deve-se o seu desaparecimento físico a um acto de vandalismo²⁰⁵. A escultura «Pórtico» foi oferecida à cidade de Almada e colocada pelo próprio autor²⁰⁶, no espaço público escolhido para o efeito, no âmbito do acordo protocolar celebrado entre o Ar.Co. – Centro de Arte e Comunicação Visual, Almada, e a Câmara Municipal de Almada, à semelhança do que anteriormente acontecera com a escultura «Pé», já referenciada.

A peça, em pedra, inserida no percurso artístico do autor, faz referência a um discurso formal e conceptual de teor geometrizar, na reapropriação de materiais de construção das formas arquitectónicas. A partir de uma intenção construtiva, os diferentes blocos de pedra servem de pretexto para criar um diálogo espacial, numa dinâmica e mobilidade visual. A volumetria edificada assinala também a carga simbólica de um *espaço de passagem e de protecção*²⁰⁷, num jogo plástico de complementaridade e equilíbrio, que redefine a sinalização de um espaço de exterior e interior.

²⁰³ Testemunho do arquitecto *José Luís Amaro* (03-11-2005).

²⁰⁴ Numa aproximação e referência à obra «Cubo» de *José Rodrigues* na Praça da Ribeira, Porto, 1982.

²⁰⁵ Tal como nos foi comunicado pelo *Senhor Presidente* da Junta de Freguesia do Pragal a obra foi retirada e encontra-se actualmente acomodada nos Serviços da Câmara Municipal de Almada.

²⁰⁶ Lembra-se de que era do desconhecimento do autor o desaparecimento da sua obra.

²⁰⁷ Como clarificou o escultor *Pedro Fazenda* em conversa realizada em Torres Novas (26-05-2006).

Figura 30 – «S/Título I» (?), 1991-1994(?)

Figura 31 – «S/Título I» (?), 1991-1994 (?)

Figura 32 – «S/Título I» (?), 1991-1994 (?)

Maria Martins (?)

Este conjunto das três peças escultóricas, em metal pintado, a que se atribuiu²⁰⁸ a designação «S/Título I, II e III», faz parte de um processo de colocação²⁰⁹ de obras preexistentes. Visualmente dominadas pela edificação arquitectónica da zona residencial onde se encontram, as obras de pequena escala, assentes sobre o terreno relvado, passam facilmente despercebidas no tecido urbano, mas não deixam de assinalar a marca do seu estado de degradação. Apresentam-se como trabalhos de simplificação e rigor geométrico, num esquema formal, esboçado em configurações de estrutura circular. As formas recortadas e dobradas como papel, em placas laminadas de ferro pintado de cor branca, ensaiam uma pesquisa formal abstracta num jogo visual de sequência modular.

Trata-se de um trabalho que esteve presente na exposição do 12º Festival de Música no Convento dos Capuchos, Almada, 1992.

Figura 33 – «Monumento ao Associativismo Popular», 1985-1994

Figura 58 – «Sítio», 2001

Virgínia Fróis

As presentes obras marcam um duplo e inequívoco sentido contributivo no reforço do traçado de novas trajectórias conceptuais e processuais. De um lado, propostas que reintegram novas condições de encomenda e, do outro, uma original intervenção plástica em contexto simbiótico com o espaço de envolvência e de integração.

O «Monumento ao Associativismo Popular» inaugura a obra de arte pública no percurso da escultora *Virgínia Fróis* e cumpre-se na resposta a um concurso/convite²¹⁰ para a celebração histórica do *movimento associativo do concelho*²¹¹, enquanto que o «Sítio», ao marcar a entrada no novo século vai também inaugurar as novas intencionalidades

²⁰⁸ Os contactos levados a efeito não nos permitiram identificar a especificação do título das obras, bem como a datação precisa da sua colocação no espaço público onde presentemente se encontram. Os dados a que se referem a autoria e a data provável foram obtidos através do testemunho do senhor presidente da Junta de Freguesia do Pragal.

²⁰⁹ É presumível atribuir igualmente a sua colocação ao abrigo do acordo protocolar celebrado entre o Ar.Co. e a C.M.A.. De notar que a autora desenvolveu estudos em Escultura no Ar.Co. no ano de 1989-1990.

²¹⁰ De notar de que o concurso/convite a que nos referimos foi uma proposta «aberta» à participação de três escultores convidados, a saber: *Jorge Vieira, Virgílio Domingues e Virgínia Fróis*.

²¹¹ Cf. Vereação, *Livro nº 92 – Acta nº 06 (15-03-1985)*

que presidem ao projecto²¹² e convite a onze artistas plásticos, através do qual se pretendeu simultaneamente assinalar a comemoração de *uma das mais importantes conquistas do 25 de Abril, os 25 Anos de Poder Local*²¹³, em onze freguesias do concelho.

Trata-se de duas peças que têm características tipológicas distintas, embora na sua conceptualização se revele o mesmo ideário que se manifesta intrinsecamente ligado ao percurso artístico do trabalho da escultora, o da memória e da metáfora existencial. No «Monumento ao Associativismo Popular» *interessou-me muito a água como metáfora do movimento associativo (...) como movimento de qualquer coisa que gera vida (...) a água como génese de vida (...) a água como matéria da própria escultura*. No «Sítio» *para mim era um sítio e a ideia de sítio que nós habitamos tem a ver com a relação que estabelecemos com determinado lugar (...) os nossos sítios da infância, há sítios na nossa memória, essa ideia de abrigo, de reservatório (...) a ideia de construção humana em harmonia com a natureza*²¹⁴. Encontra este imaginário um eco na relação que se estabelece entre a celebração proposta nas temáticas encomendadas, a materialidade das formas plásticas e também a apropriação dos espaços como territórios de intervenção.

Em o «Monumento ao associativismo Popular», colocado sobre a área de espelhos de água que formam dois sectores circulares, no Jardim do Complexo Desportivo Municipal da Cidade de Almada, *Virgínia Fróis* faz nascer, numa atitude de experiência do lugar, a capacidade de diálogo entre dois espaços disciplinares: o da arquitectura, edifício e lugar, e o da escultura. E, desse espaço estratificado, um lugar com identidade, ergue-se um grupo escultórico numa rede circular de referências simbólicas e de sentidos que os identifica e os une, como se de um espaço comum se tratasse. Compõe-se a obra por três áreas de conceptualização representativa, intrinsecamente ligada à geometria interna do espaço. Na primeira estão presentes os domínios do associativismo popular, cultural, recreativo, gimnodesportivo e solidariedade, através dos elementos que os representam: as quatro *Colunas brancas com face vidrada turquesa*²¹⁵ e com dois braços de água, que se dispõem simetricamente equidistantes em quatro pontos, vértices de um quadrado, a partir do centro do espelho de água. A segunda, colocada sobre a linha mediana do mesmo espelho de água, detém a consagração centenária do movimento associativo, no que tem de mais abstracto,

²¹² Referimo-nos ao projecto coordenado pelo escultor *José Aurélio*.

²¹³ Cf. Proposta do projecto e normas de procedimento, In, Vereação, *Livro nº 02 – Acta nº 02 (17-01-2001)*.

²¹⁴ Testemunho da professora e escultora *Virgínia Fróis* (29-09-2005).

²¹⁵ *Idem, Ibidem*.

através da presença vertical de um *Marco/Obelisco branco, com sulcos em vidro azul turquesa*²¹⁶. A terceira área realça a celebração e evocação ao movimento associativo que, ao agregar a água, como elemento matérico em movimento contínuo, efémero e eterno, faz a ligação entre os dois espelhos de água que se encontram distanciados por um acesso pedonal que os atravessa. De um lado, o *Cálice Coluna*²¹⁷ a transbordar e escorrer as águas, em actividade celebrativa permanente num movimento de dádiva e de troca e de outro, a *Coluna Torta*²¹⁸ a transportar um Arco de água, para dentro do Cálice Coluna, *com cerca de sete metros de altura em extensão aproximada de doze metros*²¹⁹, como memória dos arcos de triunfo numa envolvente unívoca. A carga simbólica aqui activada e movida por um estado de partilha surge também associada ao texto gravado sobre a pedra, que circunscreve os espelhos de água: *A água elemento activo, veículo de ideias, geradora de projectos. (...) As formas orientam a água, estabelecem marcos, lugares de origem. Tal como nos esclarece a escultora, eram pistas de leitura para a própria peça. (...) Era para mim muito importante que aquelas palavras escritas ajudassem as pessoas de uma forma muito discreta a colocarem algumas questões e a olharem para a peça com a intenção de a questionarem ou de a compreenderem*²²⁰.

Em o «Sítio» estamos perante uma obra situada numa zona residencial, num território de lazer, um jardim onde as crianças brincam e, como tal, destinado à interacção plena do quotidiano infantil. Assim a colocação da escultura, naquele lugar específico, é determinada por uma pequena árvore preexistente, que estabelece uma forte relação construtiva de múltiplos sentidos. *Poderemos dizer que a escultura é o que lá existia, a árvore e mais aquela peça. (...) Escolhi o ponto mais alto, mais livre, para que a peça vista do plano mais baixo tivesse um recombros, como uma espécie de plinto, e ganhasse monumentalidade, mas ao mesmo tempo ali em cima também ficava ao nível do passeio e das pessoas*²²¹. A proposta formal da escultura é erigida na elevação do terreno como se de uma edificação se tratasse, uma síntese de uma referência arquitectónica, *a casa construção, símbolo do Poder Local, sítio de decisão, da procura de estabilidade*²²². Esta constitui-se por um espaço, exterior e interior, em planta quadrangular, onde se

²¹⁶ Idem, *Ibidem*.

²¹⁷ Idem, *Ibidem*.

²¹⁸ Idem, *Ibidem*.

²¹⁹ Cf. Memória descritiva do Monumento ao Associativismo Popular, In, AAVV, *Virgínia Fróis – Espelhos*. Almada: Câmara Municipal. Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, 2000, pp. 59-60.

²²⁰ Testemunho da escultora *Virgínia Fróis* (29-09-2005).

²²¹ Idem, *Ibidem*.

²²² Cf. AURÉLIO, José (coordenação); AZEVEDO, Fernando de. *25 anos do Poder Local 1976-2001*. Almada: CMA, 2002, pp. 55-58.

erguem as quatro colunas trapezoidais, construídas de tijolo e reboco, que com quatro pórticos configuram a simulação de uma casa à escala humana, de entrada e passagem e, no centro a parte aérea e etérea, em forma de cúpula aberta com a ramificação de uma copa de árvore ou teia estrutural em tubos de aço a que se *refere a complexidade dos actos humanos*²²³. A qualidade física deste espaço metafórico de construção corporiza de um modo surpreendente a amplitude da memória humana que o jogo de luz e sombra sobre as paredes brancas do interior faz realçar.

Com efeito, *a arte é qualquer coisa que faz parte de nós (...) e a forma de intervir no espaço público é uma necessidade absoluta do homem em consagrar, simbolizar, evocar, celebrar, ordenar ou de embelezar (...) estamos a marcar o espaço, estamos a apropriarmo-nos do lugar e a dar-lhe um novo sentido. (...) A responsabilidade dos artistas em relação ao espaço público é enorme (...) nós não temos de fazer aquilo que é politicamente correcto, nós temos sempre de acrescentar alguma coisa ao lugar (...) é a nossa contribuição em termos culturais para a vivência desse lugar (...) os objectos culturais sempre funcionaram como rupturas e a evolução faz-se nesse sentido*²²⁴.

Figura 34 – «A Viagem», 1994

Figura 57 – «Primeiro as Crianças», 2001

Jorge Pé-Curto

A presença de mais duas obras do escultor *Jorge Pé-Curto* que, ao longo de aproximadamente duas décadas, marcam as linhas de força de permanência na obra de encomenda no seu percurso artístico do espaço público de Almada. A representação da figura humana tem-se constituído como uma questão central na obra do escultor, que propõe desde o primeiro momento a reintegração dos cânones figurativos do entendimento escultórico. *As peças são de épocas diferentes, as intervenções que tenho feito têm sempre uma temática e cada uma delas tem um significado em função dessa temática (...) o que à partida é uma limitação, mas se não for essa é outra, aliás a criatividade não vem do céu aos trambolhões e todo o trabalho criativo é fruto se calhar dessas limitações, no meu caso fico sempre preso a essas temáticas, tenho uma linguagem mais figurativa*²²⁵.

²²³ Idem, *Ibidem*

²²⁴ Idem, *Ibidem*

²²⁵ Testemunho do escultor *Jorge Pé-Curto* (24-01-2005).

No grupo escultórico «A Viagem» a proposta de intervenção plástica, integrada defronte ao edifício da Associação de Idosos (URPICA), evidencia uma imagética simbólica, num ambiente intimista de companheirismo e de contemplação mútua. (...) *Encaro a viagem como um percurso que se faz durante a vida (...) as pessoas vivem muito dessa recordação ao longo da sua vida (...) surge uma figura feminina num barco com um cão*²²⁶. O escultor aborda a temática através da evocação à memória permanente de uma convivência. A representação da figura feminina e do cão, esculpida por talhe directo em pedra mármore ruivina, assinala o momento de um sentimento de vida, efémero e eterno, de comunicação e companheirismo que a expressão de ambos faz realçar. O envolvimento simétrico da configuração exterior do barco, com o leme e o movimento helicoidal do cilindro de sustentação e equilíbrio, completam a apropriação do movimento de ondulação de uma viagem.

A obra «Primeiro as Crianças» marca a entrada do novo século e marca também as novas intencionalidades que presidem ao mesmo projecto²²⁷ da obra «Sítio» de *Virgínia Fróis*, no qual foram convidados onze artistas plásticos, para simultaneamente assinalar a comemoração de *uma das mais importantes conquistas do 25 de Abril, os 25 Anos de Poder Local*²²⁸. *Sobre a temática do Poder Local fiz uma reflexão partindo dos parques Infantis como símbolo (...) no fundo poderia começar-se a construir uma sociedade nova através das crianças (...) essa parte da nossa memória colectiva associada ao poder local (...) depois, surgiu outro símbolo que é o burro de Cacilhas e que está associado à memória colectiva e tradição do local*²²⁹. O que está presente na proposta do escultor é a marca de uma memória de identidade que nos remete para uma dinâmica de expansão no espaço exterior. Compõe-se a escultura por uma estrutura dinâmica com um grupo de três figuras humanas, crianças corporizadas num modelado naturalista em bronze e a figura estilizada de um burro, perfilado em placa laminada de aço corten, que convoca a mímica da brincadeira e da diversão pela simulação de um escorrega, o burro-escorrega. A obra encontra-se conotada com um espaço residencial, de passeio urbano e praça recreativa e, como tal, destinado à interacção lúdica dos seus receptores potenciais, o público infantil, o que indicia o seu actual estado de conservação. Apresenta o risco eminente de desmembramento e queda de uma das figuras de criança,

²²⁶ Idem, *Ibidem*.

²²⁷ Projecto anteriormente referenciado que foi coordenado pelo escultor *José Aurélio*.

²²⁸ Cf. Proposta do projecto e normas de procedimento, In, Vereação, *Livro nº 02 – Acta nº 02 (17-01-2001)*

²²⁹ Idem, *Ibidem*.

bem como a alteração da película de oxidação natural do aço corten, o que suscita de imediato uma intervenção curativa.

A obra patenteia igualmente o poder legitimador da história e da tradição popular usada como recurso local de referência²³⁰ cultural e patrimonial.

Figura 35 – «Trilogia da Vida I», 1994

Figura 36 – «Trilogia da Vida II», 1994

Figura 37 – «Trilogia da Vida III», 1994

Figura 40 – «Dom Manuel da Silva Martins», 1998

Teresa Frazão

Trata-se de um conjunto de quatro obras intrinsecamente ligadas ao contexto dos dois espaços públicos onde se encontram implantadas. Apresentam-se, no percurso artístico da escultora, como um contraponto ao seu trabalho de atelier.

As primeiras três obras, que têm por título comum «Trilogia da Vida», marcam de forma metafórica o espaço ajardinado defronte ao edifício do Centro de Apoio Comunitário a doentes terminais do Hospital Garcia da Orta, no Pragal, a que a inscrição na laje de pedra faz referência. Surgem por iniciativa do Capelão Sr. Padre Jorge Filipe e foram resultantes de uma doação efectuada por um dos beneméritos associados do referido Centro Comunitário. A série constitui-se por *três momentos representativos de um olhar perante um problema*²³¹. Em «Trilogia de Vida I» uma figura humana, corporizada num formalismo simplificado, em bronze, confronta-se com um elemento abstracto, paralelepípedo quadrangular em pedra, convocando a ausência e o silêncio no momento dramático que a composição estática realça. Em «Trilogia da Vida II», o elemento abstracto começa formalmente a desintegrar-se, através do movimento gerado pela atitude dinâmica da figura que o tenta suster. Em «Trilogia de Vida III», estamos perante a resolução do problema e, como tal, a atitude da figura, com os braços erguidos, agarra firmemente o elemento abstracto, parcialmente desintegrado e leve, convocando o momento de libertação do drama vivido que passa a ser suportável.

²³⁰ Referimo-nos particularmente aos projectos que o departamento pedagógico do Centro de Arqueologia de Almada desenvolve em torno da educação patrimonial, nomeadamente o percurso de recriação histórica das «Burrizadas» de Cacilhas.

²³¹ Tal como nos esclareceu a escultora *Teresa Frazão* aquando da conversa realizada no seu *atelier* em Sintra, no dia 16 de Julho de 2006.

Para a estátua de homenagem ao emérito I Bispo da diocese de Setúbal «Dom Manuel da Silva Martins», foi escolhido o espaço adjacente à Igreja de N^a Senhora de Fátima e Centro Comunitário da Cova da Piedade/Laranjeiro. A obra resultou da encomenda à escultora *Teresa Frazão*, por iniciativa conjunta do Reverendo Padre Ricardo Gameiro e do Sr. Padre Jorge Filipe que, desta forma, pretenderam prestar tributo a uma figura da Igreja, que assume simbolicamente o duplo papel pastoral de quem está vigilante para com o seu rebanho e com a sociedade do seu tempo. O Bispo Pastor, figura esculpida em talhe directo sobre um bloco de pedra mármore, é assim corporizado e representado, numa atitude de agregação e salvaguarda, segurando e protegendo as ovelhas que detém num dos braços e aos seus pés. Formalmente e à maneira de Rodin, revela um traçado impreciso e inacabado, que as vestes mistas de bispo e de pastor realçam, bem como a expressão facial marcada por um desenho expressivo que não pretende retratar o Bispo, como esclareceu a escultora, mas uma figura gregária e solidária.

Figura 38 – «Solidariedade», 1997

Figura 48 – «Fraternidade», 1991-2000

António Júlio

Sem abandonar a linguagem formal que o escultor explora no seu trabalho, no espaço do atelier, em que são recorrentes as figuras fragmentadas e a junção de materiais pétreos e férreos, estão presentes duas obras que também não foram realizadas especificamente para os locais onde foram implantadas. *As obras existiam numa determinada escala, uma escala de maquete, e a questão que se colocava era se suportariam a mudança de escala adequada para o espaço onde iriam ser integradas (...) o espaço que se vai enriquecer e embelezar em termos artísticos e estéticos*²³².

Na peça «Solidariedade», pretendia-se simultaneamente assinalar a data²³³ do Dia Internacional da Mulher e contribuir para a *requalificação e renovação do ambiente urbano*²³⁴. É composta por fragmentos de formas sólidas, em pedra, que se agregam a uma estrutura complexa, em tubos de aço, numa dinâmica em equilíbrio sugerindo duas figuras, masculina e feminina. A conjugação fragmentária da pedra interdependente do aço contribui para reforçar simbolicamente a relação recíproca e solidária de todos os elementos que a peça revela.

²³² Testemunho do escultor *António Júlio* (28-01-2005).

²³³ Data em que decorreu a sessão inaugural do monumento.

²³⁴ Cf. Proposta dos Órgãos Autárquicos, In, Vereação, *Livro n° 139 – Acta n° 10 (08-05-1996)*.

Na obra «Fraternidade» cuja intenção era homenagear a personalidade de Luís Sá, escolhendo para a sua localização o Parque que tem o seu nome, e assinalar, assim, a comemoração dos quinze anos da origem e actividade da Freguesia do Laranjeiro. Peça representativa de um discurso formal, desenhado e materializado na tridimensionalidade fragmentária da pedra e do metal, à semelhança da obra «Solidariedade». Trata-se de uma composição conjugada por três figuras, identificáveis por elementos compósitos, que sugerem três cabeças humanas, em pedra branca e cinzenta sobre ferro pintado a negro, e convocam simbolicamente a vida íntima da unidade familiar e a harmonia de um colectivo social. A edificação envolvente em forma de arco arquitectónico, em pedra e aço, assinala a carga de dinâmica simbólica de equilíbrio e harmonia.

Figura 39 – «Monumento à Vida», 1996-1997

Sérgio Vicente

Integrado na ampla circularidade de um eixo viário ergue-se o «Monumento à Vida» que se afirma como uma intervenção escultórica, onde a conciliação entre a dimensão espacial e a conceptual, que lhe é inerente num contexto contemporâneo, foram plenamente obtidas. *A obra foi pensada para uma rotunda, numa perspectiva de que a visualização é sempre feita em movimento (...) aquele volume foi desenhado para que dos vários pontos de vista se perdesse a noção de profundidade da paisagem, para provocar determinado tipo de recepções/reacções perante o objecto (...) a observação da peça funde-se na paisagem urbana.*²³⁵ Assim, as grandes formas de modularidade circular que compõem o grupo escultórico dominam a paisagem como *marcos urbanos no território que de alguma forma ajudam as pessoas que circulam por ali a criar uma série de memórias sobre o objecto e alguns processos identitários com o local.*²³⁶ *É um local sem tempo real, é necessário dar-lhe alma. A melhor forma de o fazer é criando objectos que vivam na Natureza e não uma Natureza para os objectos – negar o sentido comemorativo da escultura tradicional.*²³⁷ Estamos perante uma obra que marca as primeiras linhas de força do percurso do jovem escultor em termos de resposta a um programa de intenção comemorativa no espaço público urbano que, a par com a obra de *Virgínia Fróis*, assinala um renovado e original sentido contributivo. Nele transparece todo o processo de investigação plástica e crítica, próprio da sua metodologia criativa,

²³⁵ Testemunho do escultor *Sérgio Vicente* (26-09-2005).

²³⁶ *Idem, Ibidem.*

²³⁷ Cf. AAVV. *Sérgio Pereira da Silva: Três Esculturas, vinte Desenhos e Estudos, Maquetes e Projecto do Monumento à Vida.* Almada: Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, 2000.

que sustenta o seu trabalho e que se traduz no discurso universalista de uma síntese formal intuída na natureza e na evolução organicista. A obra apresenta-se, assim, como resultante de um concurso²³⁸ de escultura promovido pela Câmara Municipal de Almada, através da Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea de Almada, que pretendia levar a efeito, no local definido, o *desejo de «construir» um monumento à vida, que fosse um sinal, uma marca de esperança, um sonho perpetuável, para todos os que se empenharam na construção da cidade em harmonia com o ambiente e a cultura*²³⁹. É no âmbito dos pressupostos ideológicos presentes que o premiado e erigido «Monumento à Vida» tenta de alguma forma evocar o que é proposto, numa linguagem aberta e minimal, criando referências a sentimentos universais dentro da monumentalidade e no contexto em que está integrado. É composto por três montículos de terra, com alturas e modulações variáveis, encimados por três objectos escultóricos, com dimensões diferenciadas, estruturalmente interdependentes entre si mas passíveis de gerar uma continuidade conceptual baseada no princípio da multiplicidade e da mutação inerente à natureza na sua escala microscópica. *Estas estruturas físicas que, pelos seus volumes, poderes texturais e morfológicos, tornam a associação destes objectos reconhecíveis na natureza, são relacionáveis com casulos ou conchas que, em tempos, guardaram ou criaram vida, como um estado embrionário, produtor*²⁴⁰. O conjunto escultórico, em grés cerâmico e aço inoxidável, constitui-se por três modelos primários: *um pequeno – elemento de passagem, fluxo, reproduzível infinitamente; um macho – elemento de partida, cónico, num dos extremos; uma fêmea – larga de corpo, larga de boca, receptora, acumuladora*²⁴¹. Os três modelos conjugam-se em sintonia formal e materialidade plástica e geram, num jogo de dinâmica visual, várias possibilidades de construção modular e transmutação como é visível na peça de maior extensão que em si incorpora a forma das três peças. De algum modo, esta dimensão evolutiva é o que nos indica que os elementos formais orgânicos alcançam a sua completude espacial, no modo como provoca a capacidade perceptiva do observador. Ideia que se reforça com a definição precisa do espaço matérico na relação estabelecida entre a materialidade do núcleo interior, construído por blocos unicelulares de grés

²³⁸ Referimo-nos ao terceiro programa de concurso efectuado, até à data, e regulamentado por duas fases de apresentação e de apreciação/selecção de estudos prévios e uma terceira fase de desenvolvimento do projecto de execução do trabalho premiado. Cf. Proposta dos Órgãos Autárquicos, In, Vereação, Livro nº 133 – Acta nº 29 (21-12-1994).

²³⁹ Cf. Proposta dos Órgãos Autárquicos, In, Vereação, Livro nº 133 – Acta nº 29 (21-12-1994).

²⁴⁰ Cf. AAVV. Sérgio Pereira da Silva: *Três Esculturas, vinte Desenhos e Estudos, Maquetes e Projecto do Monumento à Vida. Ob. cit.*

²⁴¹ Idem, *Ibidem*.

cerâmico ao longo de um eixo longitudinal com diâmetros variáveis e a imaterialidade da estrutura reticulada exterior, em aço inoxidável, que se molda e evolui do interior para o exterior em expansão radial.

Figura 41 – «Cidades Imaginárias», 1998-1999 (?)

Charters de Almeida

As Portas, as passagens. Os espaços míticos. O homem criou espaços míticos por necessidade e desafio. São respostas do imaginário consciente ou subconsciente a um universo, onde se questiona o tempo. O Espaço e o Tempo. A passagem, através de uma nova relação proposta ao homem, oferece uma nova perspectiva de reflexão. É isto que quero dizer no meu trabalho e que identifico com os espaços míticos criados nas «cidades imaginárias»²⁴². Estas «Cidades Imaginárias», a que o escultor se refere como fazendo parte do seu percurso artístico²⁴³, apresentam-se-nos também como peças de um determinado trajecto sequencial de ligação ferroviária do eixo norte-sul, entre as duas margens do Tejo. Constituem-se por um conjunto de cinco peças escultóricas colocadas em frente a cinco Estações de comboio, com passagem e paragem em Campolide, Pragal, Foros de Amora, Corroios e Fogueteiro. Todas as peças assentam numa estrutura de limite que é a definição territorial do circuito imutável dos carris do combóio (...) tem a ver com a relação simbólica do próprio espaço que está a ser construído no sentido do percurso que o combóio propõe. (...) O encontro do observador com as obras é sempre diferente, como se tratasse de um jogo de construção e de descoberta que propõe a descoberta: cada obra é completada pela referência com as outras e propõe variações e alternativas²⁴⁴. Se quisermos criar uma analogia mais descritiva, cada peça é a estação distribuidora e a estação receptora. (...) O viajante tem uma atitude cinética (...) ele pode imaginar que, com os mesmos elementos, se podem construir cidades imaginárias sempre diferentes, que é o que encontramos na realidade²⁴⁵.

A peça escultórica «Cidades Imaginárias», que se inscreve numa situação dialogante com a estrutura arquitectural e ambiental do espaço exterior da estação do Pragal, à semelhança das demais obras integradas ao longo do trajecto ferroviário, constitui-se

²⁴² Cf. CUNHA, Rodrigo; BAHIA, Maria João. *Charters de Almeida visto por Maria João Bahia e Rodrigo Cunha*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006, p.129.

²⁴³ Conceito que o escultor tem desenvolvido, no seu trabalho de intervenção no espaço público, desde 1985.

²⁴⁴ Testemunho do escultor *Charters de Almeida* (20-10-2006).

²⁴⁵ Cf. FERNANDES, Francisco Vaz (Texto/Entrevistas). *Sem Margens – Intervenções Plásticas nas Estações da Travessia Ferroviária Norte-Sul*. Lisboa: Rede Ferroviária Nacional, Refer EP, 2001, p.146.

por uma linguagem formal fundamentada numa ordenação estrutural, que tem como denominador comum o conjunto de elementos colunares, de secção quadrangular, de grandes dimensões, de idêntica verticalidade e de coloração vermelha. *Entendo a cor como fazendo parte do sentido estrutural da peça. O vermelho é uma cor que mantém a definição e limite da forma definida pelos volumes, quer haja muita ou pouca luz, permitindo um recorte e uma projecção no espaço muito precisa dos meus desenhos*²⁴⁶. Um espelho de água, em forma circular, e o pavimento em mosaico hidráulico em cor de cimento definem-se também como suportes de implante construtivo do percurso longitudinal, conjugado pela simetria equidistante da ocupação dos elementos verticais em presença. Estes revelam, na sua depurada configuração geométrica, uma alusão a pilares ou vigas monolíticas de construção do habitáculo humano e, como tal, numa escala urbana uma referência à memória das cidades. Distingue-se o portal de entrada e passagem, que permite o redimensionamento com o espaço e o tempo, remetendo a uma total possibilidade de poder estabelecer um diálogo de novas relações construtivas reconhecíveis ou inacessíveis no existente e no abstracto.

Figura 42 – «A Memória da Quinta que Nós Fomos», 1997-1999

*Alunos da Escola EB 2/3 da Alembrança
e Professora/Ceramista Elisabete Pimentel*

Trata-se de uma intervenção colectiva desenvolvida em contexto escolar, no âmbito de um programa «Arte nas Escolas», subsidiado pela Direcção Geral de Educação de Lisboa, com o apoio do Ministério da Educação e da C.M.A. Parte integrante do muro exterior do recinto escolar, o painel em relevo «A Memória da Quinta que Nós Fomos» resultou de um projecto cujo objectivo era a preservação da memória adstrita à ruralidade e à quinta preexistente na actual zona urbana do Feijó. Compõe-se por um baixo relevo, de lastras quadradas de grés cerâmico, com desenho inciso, modelado e pigmentado, numa composição de movimento e ritmo com alternância de elementos formais figurativos e abstractos, presentes no imaginário infantil face à temática tratada. Ao longo de vinte e dois metros, sucedem-se as figuras humanas, os animais e os vegetais e também alguns elementos geométricos, num discurso formal em conjugação e harmonia de cor, texturas e volumetrias diferenciadas.

²⁴⁶ Testemunho do escultor *Charters de Almeida* (20-10-2006).

Figura 43 – «Monumento à Liberdade», 1998-1999

Jorge Vieira

A presença do «Monumento à Liberdade», levantado para habitar o espaço do parque urbano de Almada, marca incontornavelmente a intemporalidade autoral de uma obra postumamente concluída. O «Monumento à Liberdade» *simultaneamente evocativo dos 25 anos do 25 de Abril*²⁴⁷ surge no percurso artístico do escultor como uma das suas últimas obras²⁴⁸ concebida em vida, *de cuja ideia deixou esboço, desenhos e maquetas à escada*²⁴⁹, mas executada e implantada sob a orientação e acompanhamento da escultora Noémia Cruz²⁵⁰, nos quatro meses que se sucederam o seu falecimento. *A ideia que o Jorge transmitiu nas conversas que informalmente ia tendo com os amigos e comigo é (...) o José Saramago tem os Levantados do chão dele e aqui está o meu Levantados do chão (...) é de facto a força do antifascista, como se nascesse, como se brotasse da terra e viesse com a sua força derrubar o fascismo (...) a ideia da obra é essa*²⁵¹. Temos presente uma significação feita a partir da ideia personalizada do escultor, afirmando-se como a sua marca existencial e também como parte fundamental da contemporaneidade sempre emergente na vasta produção que compõe a sua obra. É num discurso, de algum modo, revelado por uma continuidade formal pela via de uma escala grandiosa e do material férreo, já delineado com a maquete da peça «Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido»²⁵² e afirmado com a peça «Homem-Sol»²⁵³, que o «Monumento à Liberdade», destinado a Almada, faz particular referência. Irrompendo deliberadamente da uniformidade da terra e nela se sustentando, num ritmo ascendente de pronunciada verticalidade, desenvolve-se uma figuração formalmente sintetizada por um grupo de três braços que se erguem com as mãos abertas, a partir de um esquema compositivo de base triangular. No conjunto das três mãos, que a mão do escultor libertou, revela-se um prenúncio de interrupção crítica que indicia a marca da unidade e da diversidade, realçada pela posição de central frontalidade de uma das mãos. Como

²⁴⁷ Cf. Proposta dos Órgãos Autárquicos, In, Vereação, *Livro n° 004 – Acta n° 24 (02-12-1998)*.

²⁴⁸ Referimo-nos às demais peças erigidas após a sua morte, a saber: «Monumento 25 anos do 25 de Abril», Grândola, «Monumento» na Rotunda da Ermida de Santo André, Beja, e «Monumento ao Mármore», Estremoz.

²⁴⁹ Tal como nos esclareceu a escultora Noémia Cruz, viúva e herdeira do escultor Jorge Vieira, quando da conversa realizada na casa de Lisboa no dia 16 de Novembro de 2005.

²⁵⁰ Cf. Proposta dos Órgãos Autárquicos, In, Vereação, *Livro n° 004 – Acta n° 04 (17-02-1999)*.

²⁵¹ Testemunho da escultora Noémia Cruz (16-11-2005).

²⁵² De notar que esta obra foi premiada em 1953 num concurso internacional de escultura, sendo representativa de uma imagem de marca que instaura uma ruptura quer no percurso da obra do escultor, quer no meio artístico português. Lembra-se de que o monumento será erigido, numa rotunda junto à cidade de Beja, apenas em 1994.

²⁵³ Pode considerar-se a obra de consagração definitiva do percurso do escultor que lhe proporcionou, no seu último ano de vida, uma notoriedade pública que o evento da Expo'98 fez realçar.

que nascendo da terra, o grupo escultórico apresenta volumetrias recortadas, em chapas de aço corten, cuja estrutura visível enuncia a presença de uma orgânica formal reticulada.

Figura 44 – «Monumento à Paz», 1998-1999

Figura 47 – «Elevador da Boca do Vento», 1998-2000

Figura 52 – «Nós e os Outros», 2001

Figura 65 – «Emissor-Receptor de Ondas Poéticas», 2004-2005

Figura 66 – «Máscaras», 2005

José Aurélio

Retomando a obra de *José Aurélio*, uma década mais tarde, com a presença destes cinco trabalhos escultóricos destaca-se uma marca de contemporaneidade, que se descobre por um percurso de intervenção, em espaços públicos distintos, empreendido pela diversidade, versatilidade e permanência na materialidade dúctil das formas metálicas. *Ele é o autor que, sem sombra de dúvida, apresenta uma obra mais profundamente multimoda e, conseqüentemente, contrastante e multifacetada (...) manifestando-se os seus distintos e criativos modos ao sabor das escalas, dos materiais, das próprias temáticas e da ocasião da intervenção*²⁵⁴.

Trata-se de uma escultura conceptualizada e produzida a partir da adequação de uma visão autoral a uma ideia exterior, no sentido de dar resposta a cinco projectos de encomenda por convite, que exige uma particular metodologia de trabalho. *Quando ocupo um espaço público com a resposta a um problema que me foi posto, interessa-me que ele seja resolvido de maneira a que as pessoas possam partilhar dele. (...) E esse respondendo em várias direcções, é um percurso de pesquisa, do sentido e do significado, daquilo que se está a pretender evocar; é o facto em si que me conduz às soluções. Por isso as soluções são sempre diferentes. Eu nunca imponho uma estética predefinida à peça que estou a fazer: ela, no final, é o resultado do caldeamento de todos os dados*²⁵⁵.

O «**Monumento à Paz**», que em Almada surge, na sequência do «Monumento ao Trabalho, Poder Local/Populações», reafirma-se como um desafio concebido para a

²⁵⁴ Cf. PEREIRA, Fernando António Baptista. *Liberdades, Uma antologia de José Aurélio*. In, «Liberdades - Uma antologia da obra do escultor José Aurélio», Setúbal: Câmara Municipal de Setúbal, Museu de Setúbal/Convento de Jesus, 2003, p. VII.

²⁵⁵ «Uma conversa na Quinta da Preta», *José Aurélio*, In, AAVV. *José Aurélio - Gestos e Sinais*. Lisboa: Fundação Mário Soares, Ed. Magno, 2001, p. 16.

qualificação de um espaço aberto: o largo central no interior do Parque Urbano de Almada ou o «Parque da Paz»²⁵⁶, ocupando o mais importante percurso que este sugere. *A ideia do monumento à Paz é, portanto, como um sublinhado do lugar (...) e a escultura de José Aurélio é ainda e só o centro geométrico de um acontecimento urbanístico projectado para o futuro (...) ali viverá a sua eternidade possível*²⁵⁷.

Para assinalar e significar simbolicamente o espaço com um monumento evocativo a um tema tão abstracto como a Paz, o autor inicialmente concebeu várias hipóteses, das quais surgiram três soluções formais distintas. (...) *Na sua essência todas tinham o mesmo âmagô que era meu (...) a minha dificuldade era não ser capaz de optar por nenhuma (...) fez-se um convite a várias pessoas*²⁵⁸ *para darem o seu parecer e depois de muita discussão acabou por se optar unanimemente por aquela (...) mas com argumentos ao contrário (...) Era a solução que apresentava uma luxúria, até de liberdade, que nenhuma das outras tinha (...) era a mais desgarrada, a mais inovadora, a mais abstracta (...) e facto é que continua a ser uma peça que existe há cinco anos e continua a ter uma novidade, uma novidade, uma novidade impressionante e tem aquele aspecto lúdico em que as pessoas andam por ali a passear, contornam e andam lá dentro (...) e, além disso, para mim, foi extremamente curioso, também, porque me obrigou a uma ginástica do conhecimento do ferro e de toda aquela estruturação que não é fácil (...) de facto foi uma experiência muito rica e interessante, que me permitiu abrir horizontes de uma forma incomensurável, que se calhar não se repete. Será aquela e as Gárgulas da Torre do Tombo (...) são peças com uma dimensão também fora do comum, projectos que só acontecem uma vez (...)*²⁵⁹.

A solução adoptada constitui-se assim parte integrante da *horizontalidade dominante da paisagem*²⁶⁰, mas também uma presença física, que ocupa e reconfigura o amplo espaço, que os quarenta e dois metros de extensão e os vinte e seis metros de altura fazem realçar. Este «Monumento à Paz» compõe-se por um conjunto unificado de volumes lineares contorcidos que, através da junção das múltiplas lâminas de aço corten,

²⁵⁶ De notar que o projecto de construção deste parque foi resultante de um processo de planeamento iniciado pela C.M.A. desde 1975. Volvidos cerca de vinte anos concretizou-se o projecto concebido pelo Arquitecto Paisagista Sidónio Pardal com o apoio de uma vasta equipa técnica: CERSUR – Centro de Sistemas urbanos e Regionais da Universidade Técnica de Lisboa e UTL – Universidade Técnica de Lisboa, Curso de Mestrado em Planeamento Regional e Urbano.

²⁵⁷ Ver, AZEVEDO, Fernando de (texto); CONDINHO, Levi (Poema). *Monumento à Paz – Escultura de José Aurélio*. Almada: Câmara Municipal de Almada, 2001, p. 32.

²⁵⁸ O escultor refere-se em particular a Sidónio Pardal, Rogério Ribeiro e José Luís Porfírio.

²⁵⁹ Testemunho do escultor José Aurélio (14-01-2005).

²⁶⁰ Tal como nos esclareceu o autor em conversa realizada no dia 14 de Janeiro de 2005.

sugerem a idealização de uma *Árvore*²⁶¹ com o seu tronco, as suas raízes e ramificações aéreas. É pois a partir de uma centralidade irradiante que surge, implantado no chão sobre um espelho de água²⁶², um corpo movente, num desenho de estrutura espiraliforme e de recorte curvilíneo, que se propaga no espaço, representando simbolicamente a universalidade que a própria paz representa, no sentido antagónico e dual entre a paz e a guerra, evocado pela poética do movimento ondulante, envolvente e ascensional. Esta ideia de mensagem é intensificada aquando da festividade inaugural no Dia Mundial da Paz, no limiar de um novo século²⁶³, numa alusão ritual que anualmente se repete como facto cultural. Deste modo, a escultura adequa-se ao sentido do próprio parque e ao seu entendimento *como um projecto cultural (...) funciona como um símbolo dos não-caminhos que deve ser a nossa errância num parque como este*²⁶⁴. Com uma apropriação invulgar, o «**Elevador da Boca do Vento**» exige da capacidade comunicativa e lúdica a funcionalidade dinamizadora, que é incorporada numa realidade utilitária de um percurso panorâmico de ligação e articulação, ascendente e descendente, entre a zona ribeirinha de Almada, Jardim do Rio ou Cais do Ginjal, defronte ao rio Tejo e à Cidade de Lisboa, e a zona de Almada Velha²⁶⁵, com acesso pelo Miradouro da Boca do Vento. *O Elevador da Boca do Vento é uma peça muito interessante (...) ela é uma escultura (...) sempre a pensei como uma escultura e realizei-a como escultura que é (...) Tem uma história curiosa, porque começou por ser um projecto técnico, cheio de vicissitudes (...) a certa altura a Senhora Presidente queria dar ao elevador um aspecto especial e convidou-me a participar (...) a minha primeira proposta formal era um funicular que trabalhava com uma viga de cimento lá de cima para baixo e que tinha a forma da cabeça de um pássaro estilizado (...) queria que fosse uma peça inovadora (...) dependia de grandes restrições económicas e os serviços técnicos da Câmara defendiam que havia o perigo da falésia poder cair (...) No fundo é um projecto de consenso e equilíbrio que apesar de tudo tem uma proposta formal e plástica (...) a ideia da cabina naquele sentido integrado e transparente, em que se vê o Bugio, é uma solução nova (...) aquela cabina trabalha fora do pilar, teve de se criar atrás uma série*

²⁶¹ «*Árvore da Paz*» foi chamada a escultura que José Aurélio criou em 1999, In, AZEVEDO, Fernando de (texto). *Monumento à Paz – Escultura de José Aurélio*. Ob. cit.

²⁶² Presentemente o espaço do espelho de água encontra-se esvaziado da sua original função.

²⁶³ De notar que o acto inaugural ocorreu na passagem do dia 31 de Dezembro de 1999 para o dia 01 de Janeiro de 2000 assinalando o Dia Mundial da Paz com um espectáculo de fogo de artifício.

²⁶⁴ Texto de José Luís Porfírio, In, PARDAL, Sidónio. *Parque da Cidade de Almada – Arquitectura de uma paisagem*. Almada: Câmara Municipal de Almada, 1997, p.50.

²⁶⁵ O Elevador surge no âmbito do projecto Nova Almada Velha integrado no desenvolvimento do Programa de Reabilitação Urbana (PRU) do núcleo antigo da Cidade de Almada e da sua Frente Ribeirinha.

*de contrapesos para que pudesse ficar em consola equilibrada sobre o vazio (...) Todo o programa estrutural do elevador é obra minha, aquela implantação em semicírculo, precisamente para criar ali uma zona de protecção de eventuais derrocadas, aquela escada de serviço (...)*²⁶⁶. É neste entendimento que se revela uma obra, com o engenho e a arte do escultor, concebida, resolvida e produzida dentro do campo das múltiplas facetas da sua actividade artística.

Destinado à simultânea utilização e fruição por um grande número de destinatários o Elevador ergue-se a cinquenta metros de altura, numa peça monolítica em U, construída em betão armado e metal, comportando aproximadamente doze pessoas no interior da cabina envidraçada, em acrílico transparente, o que numa viagem de um minuto permite a visualização para o espaço exterior de um ângulo de cento e oitenta graus. Constitui-se assim como um elemento de arte pública de qualificação e valorização das potencialidades ludico-turísticas da frente ribeirinha da cidade.

A marcar o início de um novo século, marcando ao mesmo tempo um acontecimento singular, reconhecidamente de grande mobilização interventiva, destaca-se a escultura «**Nós e os Outros**», desenvolvida no âmbito do projecto²⁶⁷ que, sob a coordenação do escultor *José Aurélio*, assinala em Almada *uma das mais importantes conquistas do 25 de Abril, os 25 Anos de Poder Local*²⁶⁸. Temos presente uma intenção celebrativa e ideológica, de algum modo mobilizadora de um programa de estética contemporânea: numa actividade concreta simultaneamente dotar os onze lugares, freguesias do concelho, do testemunho de uma obra de arte ao trabalho de escultores, um por cada lugar²⁶⁹. *A afirmação de uma das qualidades e conquistas que o poder local trouxe foi a descentralização (...) só faria sentido distribuir as esculturas por esses espaços valorizantes (...) fiz questão de não participar no projecto como artista, só como promotor, coordenador e acompanhante (...) por uma série de circunstâncias completamente alheias à minha vontade, apareço também no grupo dos artistas com uma peça feita em quinze dias para colmatar uma brecha que se tinha aberto entretanto com a desistência de um dos artistas que tinha sido convidado (...) foi no fundo o processo mais complicado que eu tive em Almada (...) como experiência foi extremamente gratificante. (...) A peça para mim representou um desafio extremamente*

²⁶⁶ Testemunho do escultor *José Aurélio* (14-01-2005).

²⁶⁷ À semelhança da anterior referência às obras «Sítio» e «Primeiro as Crianças» respectivamente de *Virgínea Fróis* e *Jorge Pé-Curto*, assim como as demais obras que a seu tempo serão tratadas.

²⁶⁸ Cf. Proposta do projecto e normas de procedimento, In, Vereação, *Livro nº 02 – Acta nº 02* (17-01-2001)

²⁶⁹ De notar que o lugar de freguesia atribuído a cada escultor se realizou por sorteio no Fórum Romeu Correia.

*complicado (...) Tecnicamente é um tratado, foi feita de uma forma completamente inédita, em ferro maciço que pesa três toneladas. Sentir a vibração daquele peso, daquele corpo que tem uma força, uma dignidade, uma majestade impressionante (...) o meu trabalho é recheado desses conteúdos (...) é o somatório de pequenos pormenores que se sentem, que dão corpo, dão sabor, dão patine (...) são exigências que eu tenho, mas que são componentes interessantes do trabalho*²⁷⁰.

A escultura «**Nós e os Outros**» afirma-se numa declaração plástica verticalizante²⁷¹, como parte integrante de um espaço de centralidade urbana, em diálogo frontal e contíguo com largo do Tribunal de Almada e o Jardim de Almada. Compõe-se por duas formas que, lado a lado, irrompem de uma origem comum e se desenvolvem no espaço numa dinâmica de modulação em crescimento ascensional, assimetricamente ondulante e livre, como se de dois corpos se tratasse. O contraste cromático das superfícies prateada e dourada, do aço carbono metalizado, reforça a dualidade simbiótica da relação de equilíbrio e harmonia entre complementares.

Com a escultura «**Emissor-Receptor de Ondas Poéticas**», desde logo se configura a reaproximação do escultor ao universo temático da literatura e da poesia. *É uma peça que eu estudei para que fosse alegórica à poesia no sentido lato da palavra (...) tem simbolicamente a função de captar e emitir as ondas poéticas (...) A única referência que tem evocativa a Pablo Neruda é uma frase poética que se inscreve na placa toponímica do lugar, que diz «O ar do mundo transporta as moléculas da poesia»*²⁷².

Novas condições vêm determinar esta obra de *José Aurélio* como escultor muito ligado à escultura de Almada. A peça resultou de uma encomenda que, em dois tempos distintos, se veio a conjugar entre a empresa de construção Cantial e a Câmara Municipal de Almada. De um lado, num primeiro tempo, pretendia-se que o escultor interviesse no espaço de acesso a uma nova urbanização, junto à Aldeia dos Capuchos e do outro, num segundo tempo, que se homenageasse a personalidade de Pablo Neruda, no âmbito das comemorações em Almada do centenário do seu nascimento. Numa expressão de *à vontade* na relação com o espaço assim como com a escala, mas também com a relação simbólica e evocativa da temática, o escultor recriou o seu projecto inicial e concebeu uma poética e uma produção que simultaneamente marca um espaço urbano periférico e um espaço poético mundial. É na rotunda de passagem, da actual Via

²⁷⁰ Testemunho do escultor *José Aurélio* (14-01-2005).

²⁷¹ Formalmente faz referência à obra «Chama» em bronze sobre pedra que o escultor realizou em 1990.

²⁷² Testemunho do escultor *José Aurélio* (14-01-2005).

Panorâmica Pablo Neruda para a Aldeia dos Capuchos, e de envolvimento com o horizonte da costa do mar Atlântico, que a escultura «Emissor-Receptor de Ondas Poéticas» se impregna de um perpétuo movimento transmissor. Uma esfera armilar irregular envolve dois ventiladores eólicos que reforçam a ideia geradora de movimento de cujo centro dinâmico irradiam formas semicirculares abertas, que a estrutura em forma de cinco pontas realça. Absorvendo e reconfigurando o espaço que capta e emite a energia natural do vento e da luz, as coroas e meias coroas circulares, em aço corten e aço inox, revelam plasticamente a sua condição etérea e intemporal, completamente abertas à imponderável mutação da imaterialidade e essência das ideias.

Também em «**Máscaras**» se deduz uma plasticidade de ininterrupto devir entre o vestígio da presença física e a sua mutabilidade, mas aqui o escultor utiliza uma escala humanizada, numa figuração dúplice de temática teatral. Uma figura corpórea verticalizada configura-se como a metáfora cénica, dos opostos entre o drama e a comédia, composta de duplos fragmentos que se justapõem assimetricamente, como verso e reverso, numa encenação poética e cúmplice entre autor e espectador. Está presente a transfiguração, que a dupla frontalidade da figura no seu todo apresenta ao também exhibir o seu interior. De um lado, o carácter pictural expresso na figura interior, que se abre num espaço abrilhantado pelo bronze dourado e, do outro, a dinâmica tridimensional da figura fragmentada em bronze esverdeado, que reforça a reversibilidade latente na identidade das formas. Num discurso de síntese, que se revela no plano formal e técnico, a figura habita no espaço do passeio e de passagem, ao qual o Teatro Azul, novo Teatro Municipal de Almada, se associa como referência primeira desse espaço de encontro.

Figura 45 – «Luís Manuel da Silva Viana de Sá», 1999

Rogério Ribeiro e João Duarte

Conjugando e integrando linguagens plásticas, para enriquecer o espaço de lazer do Parque urbano Luís Sá²⁷³, o memorial em homenagem a «Luís Manuel da Silva Viana de Sá» constitui-se como uma unidade e coerência formal, conferida pela mão do pintor e escultor *Rogério Ribeiro* em co-autoria com o escultor *João Duarte*. *A peça tem uma construção que reflecte a ideia de uma intervenção urbana (...) ao invés de ser uma placa num prédio, ficou colocado de maneira a ter alguma presença, a ser um*

²⁷³ Tal como consta na inscrição, refere-se à personalidade política que *dedicou a sua vida à luta pela liberdade*.

*obstáculo da passagem (...) para que fosse visto, para que tivesse como significado chamar a atenção (...) que fosse diferente, mas semelhante na intenção*²⁷⁴. O elemento escultórico representa a figura retratada, efígie em baixo relevo, modelado sobre uma placa metálica (medalhão), reflectindo bem o registo de referência à área da medalhística, tão cara ao escultor *João Duarte*.

Defrontando a natureza do amplo espaço do Parque urbano, a obra é uma referência simultaneamente toponímica e estética. De certa forma, a estrutura esquemática vertical, que sustenta e integra a efígie e o texto de identificação, remetem-nos para uma leitura da personalidade homenageada e também do espaço urbano envolvente, com as suas ortogonais definidas numa relação entre duas realidades: a humana e a urbana e paisagística.

Figura 54 – «As Asas de Ícaro», 2001

Rogério Ribeiro

A obra «As Asas de Ícaro», integrada na freguesia do Laranjeiro, faz parte das onze esculturas do projecto anteriormente referenciado que, sob a coordenação do escultor *José Aurélio*, assinala e comemora em Almada *uma das mais importantes conquistas do 25 de Abril, os 25 Anos de Poder Local*²⁷⁵. *A escultura quando aparece no meu trabalho surge com a encomenda (...) é uma paixão escondida (...) surge em determinados momentos da minha actividade no atelier (...) tinha feito uma grande exposição de pintura sobre o Ícaro e estava muito ligado a essa ideia do voo e do voo que se perde (...) o poder local também tem essa ideia de voo, voa ou não voa, tem asas e não tem asas, e as coisas surgem sempre com mais um significado (...) o mais importante é que surge a escultura (...) e o que existia no plano da pintura acabou por ter tridimensionalidade e existir no próprio espaço*²⁷⁶. Trata-se da representação metafórica de uma certa esperança de liberdade, implícita no movimento das asas. Este movimento de dupla orientação, que se encontra no limite superior do espaço matérico, suscita o enigma do voo pela negação plástica contida na relação entre a leveza estrutural do recorte das asas e a forte presença vertical erguida do chão em aço corten com a cor característica da ferrugem, matéria condutora de uma ideia de peso. A peça de Rogério Ribeiro, de algum modo, humaniza o espaço cultural em que se integra, reflectindo-lhe a ideia do

²⁷⁴ Testemunho do pintor e escultor *Rogério Ribeiro* (20-04-2006).

²⁷⁵ Cf. Proposta do projecto e normas de procedimento, In, Vereação, *Livro nº 02 – Acta nº 02 (17-01-2001)*

²⁷⁶ Testemunho do pintor e escultor *Rogério Ribeiro* (20-04-2006).

sonho e dando-lhe a possibilidade de alcançar novos caminhos através do voo contido pelo movimento das asas que a própria parede da Casa Amarela²⁷⁷ ali faz aparecer recortadas em sombra, *umas vezes na parede, umas vezes no céu*²⁷⁸.

Figura 51 – «Simbiose», 2001

João Duarte

A obra «Simbiose» inscreve-se no âmbito do projecto referido anteriormente que, sob coordenação do escultor *José Aurélio*, assinala a comemoração dos *25 anos de Poder Local*. Esta escultura localizada na freguesia da Cova da Piedade revela, nas linhas de força do seu percurso escultórico, uma síntese formal que sustenta a coexistência de referências expressivas, detectáveis nos pressupostos da sua actividade produtiva em espaços públicos e também na área da medalhística contemporânea. Sem abandonar o léxico formal que o escultor vem explorando nas suas peças da última década, em que é recorrente o material férreo e uma expressão de teor abstratizante, contrariamente às suas primeiras esculturas figurativas, *João Duarte* apresenta-nos uma solução formal num esquema tubular em aço inox. Compõe-se por duas colunas que, implantadas lado a lado, se desenvolvem ascensionalmente no espaço, numa dinâmica de verticalidade, interrompida por um enovelamento de formas espiraladas. *Essas duas molas simbolizam o dinamismo agregado do poder popular e do poder autárquico que, caminhando em diálogo, formam um todo unido na junção de forças e de vontades, daí a simbiose desses valores. (...) A concepção e os materiais foi livre, o espaço já estava definido (...) foram as juntas de freguesia que seleccionaram os espaços (...) houve ali grandes condicionalismos na colocação da peça (...) aquele espaço da praça estava sobrecarregado de sinais, de uma paragem de autocarro, de caixotes de lixo, de canteiros e de árvores que não podiam ser cortadas (...) foi uma solução de conciliação (...) mas penso que até mesmo a nível de escala resultou um certo equilíbrio. (...) Este projecto foi muito interessante pelo convívio participado entre todos os escultores e também para a população (...) as inaugurações decorreram em simultâneo durante dois dias, houve duas excursões e almoços convívio o que permitiu uma importante troca de conhecimentos*²⁷⁹.

²⁷⁷ Também designada por Centro Cultural da Juventude de Santo Amaro (C.C.J.S.A.), Laranjeiro.

²⁷⁸ Testemunho do pintor e escultor *Rogério Ribeiro* (20-04-2006).

²⁷⁹ Testemunho do escultor *João Duarte* (13 e 20-01-2005).

Figura 46 – «Mirante», 1998-2000

Anabela Felício e Helena Moreira

O Jardim do Rio/Cais do Ginjal, percurso panorâmico da zona ribeirinha, frente atlântica de Almada²⁸⁰ e lugar cénico de dominante contemplação directa com o rio Tejo e a cidade de Lisboa, integra em articulação diversas estruturas verdes e edificadas²⁸¹ e também elementos escultóricos construídos como o «Elevador da Boca do Vento» e, na sua proximidade, o «Mirante». *A ideia de colocar aqui uma escultura surgiu para dar um sentido e finalidade a todo o percurso ribeirinho, desde a Fonte da Pipa ao Elevador (...) começámos por criar um objecto que pontuasse o percurso e fosse de facto um ponto de interrogação e o fim visual desse eixo em linha recta (...) também está associado a uma simbologia de referência ao livro de Julio Cortázar, A Prosa do Observatório, onde havia a ideia de por em causa os motivos materiais e as explicações racionais, da senhora dona ciência, diante do inexplicável movimento das órbitas astrais ou do ritual de reprodução e morte das enguias que sobem o rio nas noites douradas*²⁸². A estrutura de raiz arquitectónica do escadório²⁸³, que dá origem à peça «Mirante», insere-se no desenho do espaço à escala humana. A sua disposição no local, tal como a sua aparência exterior, denotam uma dinâmica direccionada que apresenta uma multiplicidade de perspectivas. Quando vista de longe, produz um primeiro efeito sígnico e sinalético de enquadramento no contexto da margem ribeirinha onde está colocada. Já mais perto, a peça transforma-se e adquire qualidade corpórea, desencadeando conotações de outras terras e outros ares. A presença monolítica, que se impõe à nossa percepção, é uma trajectória que assinala os caminhos de acesso que, na terra, fazem parte da geometria paisagística do percurso e, porventura, também da atmosfera envolvente que nos convida a percorrer e a seguir um caminho que excede o espaço demarcado que pisamos. A obra, construída em betão armado pintado de branco e placa de betão pré-fabricada²⁸⁴ de branco e azul, como se de um pedaço do mar e céu se tratasse, é composta por dezassete degraus, como se desafiasse a métrica do bom caminhar e também as regras de segurança em espaços exteriores, por apresentar um

²⁸⁰ Referimo-nos ao projecto referenciado anteriormente designado por Nova Almada Velha e integrado no desenvolvimento do Programa de Reabilitação Urbana (PRU) do núcleo antigo da Cidade de Almada e da sua Frente Ribeirinha.

²⁸¹ A assinalar, como referência de tradição histórica, a Fonte da Pipa (Fontanário monumental, com quatro bicas, erigido em 1736 no reinado de D. João V.) e o Museu Náutico e Arqueológico - Olho de Boi. Sublinha-se igualmente os restaurantes aí existentes: Atira-te ao Rio e Ponto Final.

²⁸² Testemunho das autoras, arquitectas *Anabela Felício e Helena Moreira* (16-10-2006).

²⁸³ De referência formal aos observatórios astronómicos de Jaipur, Índia, assinalados na prosa de Cortázar.

²⁸⁴ Referimo-nos a uma argamassa, de cimento branco e pigmento azul, de fabrico artesanal realizado pelas autoras.

lado da escada completamente desguarnecido de protecção. *Quisemos diferenciar e dar a ideia de que não é uma obra de espaço exterior convencional, elevámos o degrau e o patim para exigir algum esforço (...) queríamos uma métrica que transmitisse dificuldade a subir (...) é um convite para subir e também um ponto de interrogação*²⁸⁵.

Figura 49 – «União», 2001

Álvaro Carneiro

É no quadro da anterior referência ao projecto de celebração em Almada dos 25 anos de *Poder Local*, realizado sob a coordenação do escultor *José Aurélio*, que se nos apresenta na freguesia da Charneca de Caparica a obra «União», como mais uma das onze peças escultóricas de que temos vindo a referenciar.

*A comemoração dos 25 anos de poder democrático é um tema completamente abstracto no sentido lato (...) o que é um desafio aliciante e apelativo ainda maior (...) achei interessante como se resolve esse problema em escultura e como é que esse tema pode figurar de forma corpórea, não no sentido mimético estritamente figurativo ou estritamente abstracto (...) o simbolismo para mim é inerente. Quis tratar a união como símbolo do poder local dentro do nosso sistema que é a ligação genuína entre quem é democraticamente eleito e os eleitores, o povo (...) a génese da peça andou à volta desse grande simbolismo. Eu tinha dois grandes blocos arquitectónicos e um espaço plenamente aberto a meio, um grande vão arquitectónico com o céu ao fundo (...) tentei ligar de facto esse espaço com uma estrutura que não fechasse, que não fosse homogénea, que fosse uma estrutura ou célula embrionária e orgânica (...) tal como todo o germen da vida em que a essência é toda idêntica, mas não há repetição*²⁸⁶.

Trata-se de uma solução formal de expressão linear, que *Álvaro Carneiro* desenhou em vertentes tubulares de aço inox, num circuito curvilíneo de infinito enlace e desenlace. É composta por quatro formas de estrutura orgânica e estilizada em ininterrupta fluidez e interligação, convergindo para um ponto de união no espaço, um ponto comum, *um grande nó central que é quase o coração da escultura em que tudo se entrelaça, um âmagô que é também um enigma, não se sabe de onde vem e para onde vai*²⁸⁷. Assente sobre o pavimento empedrado²⁸⁸ do passeio, a peça escultórica, pela circunstância da

²⁸⁵ Testemunho das autoras, arquitectas *Anabela Felício e Helena Moreira* (16-10-2006).

²⁸⁶ Testemunho do escultor *Álvaro Carneiro* (11-01-2005).

²⁸⁷ *Idem, Ibidem.*

²⁸⁸ De notar que esta solução pretendida pelo escultor surgiu posteriormente à inauguração por razões logísticas. Para a inauguração optou-se por uma solução temporária de uma delimitação em relva.

sua implantação²⁸⁹, mantém um diálogo directo, plasticamente apelativo e aberto à fruição estética com a pessoa que passa ou que está próxima.

Figura 50 – «Sem Título», 2001

Fernando Conduto

A escultura «Sem Título» de *Fernando Conduto* que se encontra na freguesia da Sobreda, faz também parte integrante do projecto evocativo dos *25 anos do Poder Local*. Numa consistente estética abstracto-geométrica, que toca o racional purismo da forma, esta obra é o resultado da ponderação afirmada no percurso de investigação plástica do escultor e, como tal, consequência dos conceitos e das convicções autorais. *Os «adereços escultóricos» que crio para o espaço urbano só têm sentido se tiverem mistério e forem enigmáticos, de modo a fazerem desviar o olhar²⁹⁰. A peça de Almada é um elemento natural vegetal, só que é de ferro, um material laminado em aço corten cuja cor se complementa com o espaço verde. (...) É um trabalho de proporção de pequeno porte, uma pequena nota anónima e singular, com um pequeno acidente, com um nível de contraste elevado que surpreende, mas que sintoniza com aquele espaço²⁹¹. É neste conjunto, construído do silêncio síncrono entre a natureza da concepção formal e a consequente integração no espaço urbano, que se descobre a presença reflexiva dos elementos laminados calandrados e libertados na horizontalidade do espaço. Estes, suportados pela verticalidade de um tronco, concentram o cromatismo ferroso do aço corten e geram um campo de armadilhas visuais onde sobretudo há lugar para um envolvimento ritmado e dinâmico de onde, em contraponto, surge a fluidez e contensão que formam um todo.*

Figura 53 – «Tocar o Sol», 2001

Quintino Sebastião

«Tocar o Sol» é mais uma das onze peças escultóricas concebida no âmbito da anterior referência ao projecto evocativo dos *25 anos do Poder Local*. Numa alusão directa à presença do Sol do próprio local e horizonte de implantação, a Costa da Caparica, a concepção escultórica de *Quintino Sebastião* recorre também, através da luz solar, a uma intenção de simbologia humanística. Na sua vertente plástica, o núcleo do Poder

²⁸⁹ Referimo-nos ao espaço contíguo ao edifício da Junta de Freguesia da Charneca de Caparica.

²⁹⁰ Cf. CONDUTO, Fernando (coord. Isabel Santa Bárbara). *Conduto*. Lisboa: Edição © Autor, 2000.

²⁹¹ Testemunho do escultor *Fernando Conduto* (31-10-2005).

representativo do *Poder Local* é um corpo esférico compacto, em bronze fundido oxidado e polido, dividido diametralmente por uma curva modulada e sinuosa que faz revelar na dupla centralidade das suas superfícies internas o verso e o reverso do volume de uma mão aberta. De um lado o relevo positivo, *símbolo do trabalho*²⁹² e, do outro, o relevo negativo ou *marca dessa mão, que o torna visível ao cidadão, porque se reflecte directa e diariamente na qualidade de vida da comunidade*²⁹³. Aposto ao relevo da mão e da sua marca, destaca-se um elemento curvilíneo evocativo à luz e ao sol, que o brilho do bronze polido²⁹⁴ de amarelo cobreado pretende potenciar. De dimensão apropriada à escala do meio corpo humano, permitindo o contacto físico e a participação interactiva com o público, o conjunto da peça encontra-se directamente sobre a calçada do passeio onde é envolvida por um círculo de pedra de cor preta. Complementarmente foi integrada uma iluminação embutida na calçada, através de projectores que circundam a peça e que permitem criar uma luminosidade de valorização envolvente. *Não é para ser vista como se fosse um altar (...) a peça tem uma certa densidade de forma e a sua concepção plástica teve a ver com o espaço e o uso que as pessoas lhe podem dar (...) foi criada também para permitir uma certa intimidade com o tacto (...) é para romper com as barreiras (...) a obra de arte tem de ser sentida, as pessoas devem usá-la e usufruí-la também com os sentidos*²⁹⁵.

Figura 55 – «Liberdade, Democracia, Solidariedade», 2001

Clara Menéres

No âmbito do mesmo projecto de celebração dos *25 anos do Poder Local* apresenta-se a intervenção escultórica de *Clara Menéres* «Liberdade, Democracia, Solidariedade». Com um longo percurso artístico, revelado por uma incessante investigação artística e tecnológica, a autora desenvolve intervenções de escultura em espaço público, no país e a nível internacional, enveredando por um trabalho de opção visual e plástica de cariz mais conceptual. A sua obra de Almada surgiu como resposta a uma encomenda com um programa de estética contemporânea, que *criou uma grande liberdade aos artistas e não impôs os padrões arcaizantes que são habituais nas encomendas das Câmaras, do Estado e das Instituições. É um sinal que marca o local, o território (...) uma solução,*

²⁹² Testemunho do escultor *Quintino Sebastião* (13-10-2005).

²⁹³ *Idem, Ibidem.*

²⁹⁴ De notar que presentemente este elemento revela uma acentuada opacidade ao invés do brilho inicialmente previsto. Do facto o autor afirma ter obtido da Junta de Freguesia o compromisso pela manutenção da peça.

²⁹⁵ Testemunho do escultor *Quintino Sebastião* (13-10-2005).

*sobretudo de síntese formal, enquadrada num local com muito ruído visual e de difícil fruição. (...) Optei pela representação plástica e abstracta das três forças em que se apoia o Poder Local (...) O que fiz foi um objecto, elevado no espaço, que conjuga a verticalidade com um movimento síncrono de rotação numa dinâmica de crescimento (...) uma forma linear extremamente simples, quase minimalista. (...) Do ponto de vista tecnológico é uma peça executada com grande rigor e espírito de colaboração*²⁹⁶. Trata-se de uma peça que revela uma unidade formal e plástica coincidente com uma expressão de estrutura tubular, em aço inox polido, erguendo-se do solo de um passeio urbano declivado e projectando-se no horizonte da zona residencial do Pragal, defronte à Junta de Freguesia. Síntese do perfil colunar, a obra eleva-se ortogonalmente sobre o ruído da silhueta urbana ao accionar um tríplice movimento perpétuo de forças unidireccionais que se projectam da terra e propagam espacialmente a aura imagética e metafórica, que o horizonte do território parece clamar.

Figura 56 – «Cativos Naturais», 2001

Graça Costa Cabral

Obra que se inscreve igualmente na série do projecto celebrativo dos *25 anos de Poder Local*. Integrada na freguesia de Caparica a escultura «Cativos Naturais» revela, sobre o espaço de encruzilhada em que se projecta, o rigor silencioso da forma pura e da presença pétreia, como sinal de sentinela vigilante e guardiã misteriosa do segredo que move por dentro a memória da sua própria existência. Consagradora das próprias memórias do percurso artístico da escultora, que aqui retomou antigas referências²⁹⁷ temáticas e plásticas, a obra radica também na afirmação da resposta de encomenda ao tema de homenagem ao poder local. *Foi evidente para mim que a homenagem deveria ser prestada à crucial importância das mulheres e homens que juntos, de mãos dadas, trabalham para a comunidade, trocando entre si experiência e conhecimento. (...) O poder local está completamente ligado às pessoas que são naturais de um local e não de outro e depende mesmo delas, para o bem e para o mal...*²⁹⁸. Numa linguagem formalmente abstracta, erguem-se em diálogo, da elevação do solo em acentuada verticalidade, duas estruturas monolíticas, em granito negro polido, marcadas por uma

²⁹⁶ Testemunho da escultora *Clara Menéres* (17-10-2005).

²⁹⁷ Referimo-nos em particular à obra da escultora que integrou em 1985 a exposição «Cativos Naturais».

²⁹⁸ Testemunho da escultora *Graça Costa Cabral* (19-10-2005).

configuração de pórtico em arco quebrado, onde a figuração humana (masculina e feminina) é subtilmente sugerida por incisões lineares de grande depuração formal.

Figura 59 – «Onda de Abril», 2001

Zulmiro de Carvalho

Com a escultura «Onda de Abril» fecha-se o ciclo do projecto alusivo à celebração dos 25 *anos de Poder Local*. A intervenção escultórica de *Zulmiro de Carvalho*, numa linha de investigação plástica e linguagem estrita, recorrente no seu trabalho, deriva do modo de como, numa pureza formal e cumplicidade conceptual, o autor resolveu a sua integração espacial, na qual conjuga a metafórica alusão à pura relação entre o espaço, a matéria e a escala de grandeza e de impacto visual. *A sugestão para a dimensão da peça foi dada pela preocupação física da praca (...) fiz uma ocupação total do espaço com uma linha que faz um desenho circular de onde surge aquela sugestão de vaga, de onda (...) a orientação dada é feita no sentido do desfazer das ondas do mar (...) está orientada no sentido do mar. (...) É também uma sugestão ao próprio momento evocado no poder local (...) uma nova leitura social e cultural que se pode fazer (...) uma Onda de Abril também ligada à Trafaria pensei que ia ser uma resposta interessante para a situação que me tinha sido colocada*²⁹⁹. Num registo de absoluta síntese formal e plástica a estrutura tridimensional ligada à terra, onde tem a sua origem, ergue-se do chão, em chapa metálica de aço corten, exibindo a sua cor natural de oxidação ferrosa, num amplo movimento de dinâmica circular e, desenhando no vazio atmosférico o percurso mímico das vagas que o horizonte próximo do mar faz realçar e reconhecer na sua mais límpida expressão.

Figura 60 – Jardim «Parque da Criança» [Roda/Carrinho Pomba], 2002

Figura 61 – Jardim «Parque da Criança» [Papagaio], 2002

Figura 62 – Jardim «Parque da Criança» [Trapezista], 2002

Figura 63 – Jardim «Parque da Criança» [Árvores], 2002

Figura 64 – «Fonte das Nuvens», 2004

José Mouga

Cinco intervenções escultóricas, representativas de dois momentos e projectos/temas diferenciados. De um lado, o conjunto de quatro peças em homenagem à Criança e, do outro, uma peça alusiva à água.

²⁹⁹ Testemunho do escultor *Zulmiro de Carvalho* (05-11-2005).

O conjunto de quatro peças insere-se no projecto da Câmara Municipal de Almada, numa área residencial urbana com elevado povoamento de crianças advindas da proximidade de creches e escolas, que ali recria um espaço lúdico. Constitui-se por equipamentos funcionais de aparelhos de recreio infantil e também dos elementos escultóricos que habitam o Jardim «Parque da Criança» [Carrinho Pomba, Papagaio, Trapezista e Árvores]. *A ideia lúdica do brinquedo surgiu em homenagem às crianças e também ao próprio brinquedo de madeira considerado um objecto de colecção em desuso (...) dessa forma pretendi reanimar o objecto tradicional de raiz popular e dar-lhe um novo sentido e significado (...) o conjunto das árvores com pássaros transporta a ideia de natureza*³⁰⁰. Trata-se de uma intervenção que a cada passo se vai revelando e interrompendo o percurso da paisagem urbana envolvente. Recortadas de energias lúdicas, as peças, aprisionadas na vibração metálica e numa paleta de simbólica cromática, de vermelho, verde e amarelo, mimetizam a brincadeira e a diversão a partir de réplicas³⁰¹ monumentais, que o espaço aberto ampara e liberta. Irrompem, isolados, núcleos lúdicos em espaços contíguos, propondo um jogo de revelações. O [Carrinho Pomba], integrado no topo da alameda central do Parque e defronte à Igreja³⁰², enuncia o movimento de partida, que as rodas e as asas da pomba fazem realçar. Na proximidade, sobre o terreno relvado que ladeia a alameda central do Parque, ergue-se verticalmente em curvas serpenteantes o corpo do [Papagaio], que se perde no espaço azul do céu. O [Trapezista] articulado revela-se na ambiguidade do espaço ajardinado e entrevê-se implantado por detrás de um edifício arquitectónico, que inicialmente não existia. Numa posição erguida em contínuo movimento de oscilação, a peça reclama visualmente a retórica da brincadeira, que os aparelhos de recreio infantil, ali próximos, permitem fisicamente desfrutar. Num discurso plástico, em contraponto temático e cromático, no silêncio metálico do aço corten e pontualmente do aço cromado, erguem-se as três [Árvores] com pássaros, que indiciam uma pausa reclamante de memórias e sonoridades, em harmonia com a natureza.

A peça alusiva à água, que o autor intitulou de «Fonte das Nuvens», resulta da encomenda por convite da presidência dos Serviços Municipais de Água e Saneamento do concelho, no âmbito do programa de comemoração do Dia Nacional da Água. A

³⁰⁰ Testemunho do pintor *José Mouga* (24-11-2005).

³⁰¹ De referência ao formato monumental, dos objectos do quotidiano que eram elevados à categoria de monumento, preconizado nos anos sessenta por *Claes Oldenburg* tendo como recurso fundamental o repertório temático e iconográfico do *Pop art*.

³⁰² Referimo-nos à Igreja de Nossa Senhora de Fátima.

*ideia de que são as nuvens, essas imprevisíveis esculturas suspensas no céu sempre em mutação, que nos trazem de volta a água está ali marcada (...) a relação céu/terra pelos caminhos da chuva surgiu expressa através da fonte onde as nuvens se ligam*³⁰³. No conjunto de elementos que a constituem, a peça emerge do pequeno lago quadrado de cor azul, implantada no desenho esquinado do largo ajardinado, entre o espaço aberto e o espaço construído, no limiar da superfície declivada entre o passeio de calçada e a arquitectura envolvente. É composta por um pórtico em aço corten, *cor da terra mineral e densa, recortado em forma de suaves montes*³⁰⁴, de onde irrompem, suspensas no céu e ligadas à terra formas de nuvens e *fiões de água*³⁰⁵, em aço inox polido, brilhando na ambiguidade formal e na revelação que o metal e a água entre si estabelecem, como fonte de origem de todas as águas.

Algumas conclusões

Na análise que desenvolvemos, a colecção de *escultura pública* almadense mais do que um testemunho artístico representa um percurso produtivo da intervenção criadora entre iniciativas de um colectivo e de autores, como exprimem as múltiplas referências identitárias e significantes existentes no *Corpus* e que aqui foram sendo referidas. Consideraremos dois ciclos fundamentais que, num percurso de setenta anos, se relacionam com a sua história.

No primeiro ciclo histórico [1936-1973], assinalamos o registo de cinco obras implantadas em espaços públicos de referência sociocultural, por onde decorre a vida quotidiana e também em espaços de culto religioso. No que diz respeito à iniciativa, podemos afirmar de que são obras encomendadas através de convite personalizado e adquiridas por subscrição pública de comissões de cidadãos e da Igreja Católica, num período conotado pelo cariz ideológico do Estado Novo. Encontramos uma lógica de representação de índole rememorativa, com os tradicionais bustos, em bronze e em pedra sobre pedestais, com marca autoral de *José Moreira Rato* e de *Martinho Félix de Brito*, no domínio de uma linguagem icónica simultaneamente fiel à herança do academismo e dos cânones clássicos, através de uma linha estética derivada do espírito da primeira República. Contrariando esta unidade, surge díspar a estátua/monumento edificada em

³⁰³ Testemunho do pintor *José Mouga* (24-11-2005).

³⁰⁴ Idem, *Ibidem*.

³⁰⁵ Idem, *Ibidem*.

betão armado e modelada pela mestria do escultor *Francisco Franco* que, neste conjunto, adquire uma tonalidade simbólica de glorificação religiosa. O repertório formal de todo o conjunto apresenta uma carga de significados e de memórias identitárias colectivas, cuja função é claramente de comemorar e consagrar em homenagem os valores cívicos e religiosos de um passado postumamente transposto para o tempo presente.

Como contraponto, no segundo ciclo [1974-2005], assinalamos o registo produtivo de um conjunto de sessenta e uma obras que, em crescendo, durante os últimos trinta e dois anos se repartem por três fluxos, sendo o primeiro entre os anos de [1974-1983], o segundo na década seguinte [1984-1993] e o terceiro nos últimos doze anos [1994-2005]. A consagração da escultura concebida e produzida neste ciclo, maioritariamente conotada com propósitos celebrativos, afirma-se através da ruptura na temática ideológica e na renovação do discurso artístico e estético, impondo-se gradualmente uma expressão de modernidade, em consonância com as questões do tempo, do pensamento e da realidade contemporânea, instauradas com as alterações políticas e socioculturais do 25 de Abril de 1974. A escultura de registo figurativo e academizante desce do pedestal, como um dos primeiros gestos da escultura moderna, inaugurado nos finais do século XIX por *Auguste Rodin*, e apropria-se de novos conteúdos, materiais e técnicas (distintos dos clássicos), vira-se para o tempo presente, (antes ignorado), em direcção a um discurso morfológico de carácter abstracto e universalista. Os heróis e personalidades representam agora a actividade humanística de grupos sociais ligados ao universo do trabalho e do meio ambiente e, por conseguinte, à nova identidade cultural colectiva. Celebra-se a evocação dos valores ideológicos do poder local e da democracia, mas também se valorizam e requalificam os espaços de convivalidade entre a obra e o seu destinatário, o público.

Os primeiros dez anos [1974-1983] surgem como uma marca de transição de um discurso artístico e estético, patenteado por ideologias de feição revolucionária e democratizante. A escultura que se pratica, por escultores antípodas ao anterior regime, como é o caso de *Anjos Teixeira*, *Vasco Pereira da Conceição* e de *António Duarte*, é a tradicional estatuária em bronze sobre pedestal em pedra. Desenha-se deste modo, um cenário de intervenções artísticas nos espaços públicos de centralidade urbana, como praças, largos e jardins, ainda que condicionado e pautado por resíduos e pressupostos formais da época antecedente. Registamos as modalidades de encomenda, tal como o convite e a compra directa, mediadas por uma acção conjunta de comissões de cidadãos com a Autarquia, através de uma liberdade na proposta de temáticas que, no presente, testemunham situações importantes no contexto nacional. Inicialmente, através da forte referência à

política antifascista e, posteriormente, evidenciando a actividade trabalhista com carácter humanitário. Em contraste decorre o tradicional reconhecimento póstumo e a celebração pública de uma personalidade heróica da história literária do passado e também habitante almadense. No conjunto das quatro obras mantém-se a recorrente preferência formal pela figuração clássica de tradição académica, em bronze sobre pedestal de pedra, com inscrições alusivas à iniciativa e/ou ao homenageado. Regista-se uma alternância tipológica, em que a representação da figura, marcada por uma expressão formal tendencialmente naturalista, varia entre o busto, a estátua e os grupos escultóricos agregados.

O decénio seguinte [1984-1993] assinala o período de charneira entre formulações de cariz tradicional e contemporâneo, representando um dos momentos de viragem do discurso artístico e estético da produção escultórica almadense, sobretudo através da mudança e afirmação do poder local que, de acordo com o Plano Director Municipal e a implementação da *Década do Desenvolvimento Integrado*, promove a *democratização* da arte e o acesso generalizado à cultura. Caracteriza-se por um período embrionário de forte impulsão produtiva, que se reflecte principalmente no quantitativo de dezanove obras, para além da diversidade de autores e de modalidades de encomenda, tais como o primeiro concurso público, a compra directa e a aquisição por subscrição pública, o convite personalizado e também a doação por protocolo. É significativa a implantação no espaço público de obras conceptualmente destinadas a exposições em galerias ou resultantes do trabalho de individuação artística de cariz escolar e de Simpósios cumprindo uma função de carácter ornamental, ainda que com a preocupação de qualificar os novos espaços públicos da cidade assolados por um desordenado crescimento urbano. Deste modo, regista-se pontualmente um certo distanciamento e desmaterialização do conceito da encomenda e do monumento comemorativo e celebrativo, relativamente a intencionalidades ideológicas regidas pelo executivo autárquico, tornando-se também a criação plástica de livre autoria um meio para *embelezar* a cidade de *arte pública*. Por esta via, impõe-se uma ruptura na lógica do monumento que, tal como *Rosalind Krauss* definiu, projecta a escultura para um *campo expandido*, dominado por uma espécie de falta de sítio e perda absoluta de lugar.

Neste quadro, destacamos principalmente os três principais registos, representativos desta fase multifacetada, que se definem por uma inequívoca renovação da imagem comemorativa da estatuária pública, com a libertação e diversidade conceptual, temática e formal num ambiente de convivência da obra com o público.

No primeiro registo têm lugar cativo as quatro esculturas, da autoria de *Jorge Pé-Curto*, *Lagoa Henriques*, *M. Cargaleiro* e *M. Vladimiro da Silva*, onde se fazem sentir os efeitos dos antecedentes fundamentos iconográficos e ideológicos do monumento como peça rememorativa. Referimo-nos à tradicional imagem figurativa de expressão naturalista, embora numa das obras referidas se revelem traços neofigurativos. De um lado, a homenagem póstuma a personalidades notáveis da sociedade civil e política, através de um busto, em bronze sobre pedestal de pedra, e de um memorial e placa toponímica, ambas com efígies em bronze. Do outro, em homenagem social ao mundo do trabalho no mar, um grupo escultórico, em bronze sobre pedestal de pedra.

O segundo registo, denunciando a autoria de artistas locais, como é o caso de *Jorge Pé-Curto* e *Francisco Bronze*, *Alunos de Jorge Pé-Curto*, *M. Vladimiro da Silva* e *António Júlio*, confere às obras produzidas uma acção em tempo real verdadeiramente próxima de toda a utopia da arte de intervenção *in situ* ou performativa, capaz de contrariar a estaticidade da forma plástica, a resistência e durabilidade dos materiais e também o afastamento do público. Trata-se de um conjunto de quatro intervenções locais, concebidas em distintos momentos de participação artística colectiva. Deste conjunto destacamos como permanente o painel mural, em cimento pintado a fresco com incrustações de matérias orgânicas, que evoca a narrativa literária da obra «Peregrinação» de «Fernão Mendes Pinto». As restantes três obras, determinadas por temáticas evocativas à defesa da natureza e do meio ambiente e por materiais recuperados como o tronco de *árvores mortas*, surgem marcadas por um carácter efémero se considerarmos o seu desaparecimento e o tempo de permanência das mesmas no espaço público.

Num terceiro e último registo, que se reporta a um conjunto de onze esculturas, surgem novas «monumentalidades» e novas figurações de feição abstratizante, desagregadas e definitivamente libertadas do tradicional plinto ou pedestal e, por conseguinte, à escala humana, para além de serem utilizados novos materiais, tais como o ferro pintado e o aço corten, associados à indústria metalúrgica tão característica do concelho. Com a marca autoral de *Julie Livsey* e, sobretudo, de *José Aurélio* distinguimos uma ruptura com a anterior linguagem de cariz tradicional, através de novos conteúdos, novas concepções formais e plásticas e também de novas processualidades tecnológicas. É com a escultura de *José Aurélio*, em homenagem ao mundo do trabalho, do poder local e das populações, que se confirma o encontro com a lógica de representação dos valores ideológicos que o executivo camarário da época promove, mas com a apropriação dos materiais industriais associados ao mundo do trabalho operário, como é o caso do aço corten, num discurso

abstracto e conceptual, de volumetria monumental, integrado no corpo da cidade e também no corpo dos cidadãos. Verificamos assim a preocupação de uma intenção estética, em consonância com a integração da escultura no espaço de localização da paisagem urbana, contrariamente a algumas incorporações ou colocações de obras concebidas para contextos diversos, como anteriormente referimos. Dentre os casos mais significativos, destacamos o contributo de *José Aurélio*, para além de outros autores, estudantes e professores, cuja produção advém do contexto escolar do Ar.Co. Nesse âmbito, sublinhamos o carácter inovador de uma geração de escultores, impulsionado pelo mesmo espírito conceptual e construtivo já revelado por *João Cutileiro*, que introduz na linguagem da escultura nacional o uso de meios mecânicos e o talhe directo em pedra denunciando a liberdade do gesto do escultor, tal como patenteiam as obras escultóricas em pedra de *Sérgio Tabora* e também de *Pedro Fazenda*, cuja escultura desaparecida se reporta ao período que se segue.

Nos últimos doze anos, nomeadamente no período de [1994-2005], atingem-se patamares decisivos de concepção e de realização escultórica capazes de superar as rupturas plásticas antecedentes. Apresenta-se uma produção vasta e plurifacetada de mais trinta e oito esculturas, resultante de uma acção de plena consolidação com os valores ideológicos do poder local e da democracia, para além de livres iniciativas adstritas a instituições privadas. Constitui-se por essa via uma prática de encomendas que, por um lado, dá seguimento à doação por protocolo e, por outro, é mediada através de concurso ou principalmente, por convite personalizado. Por conseguinte e incontestavelmente, gera-se uma emancipação das formulações figurativas tradicionais e da própria função estrutural da escultura e do monumento, que se reconhece no desenvolvimento de uma linguagem abstracta, definida na conquista do espaço público no tecido urbano em cumplicidade formal com a paisagem envolvente. Estabelecem-se novas relações no diálogo intercomunicante entre o artista e a presença da obra de arte com o público, visando a ideia de integração do objecto indissociável do espaço e do território de localização. Sob esta dimensão, impõe-se uma nova aceção do conceito de escultura pública e de monumento moderno, traçada pela selectividade autoral de várias e distintas gerações de escultores, num discurso artístico e estético dominado pela contemporaneidade. Sublinhamos a intervenção de um grupo de escultores com percursos conceptuais personalizados no contexto nacional e também internacional, como é o caso paradigmático de *Charters de Almeida*, *Clara Menéres*, *Fernando Conduto*, *Jorge Vieira*, *José Aurélio* e de *Zulmiro de Carvalho*. Um outro grupo de escultores, cujos percursos se

afirmam numa dimensão de âmbito mais nacional e também territorial ou local, é formado por *Álvaro Carneiro, Anabela Felício e Helena Moreira, António Júlio, Elisabete Pimentel, Graça Costa Cabral, João Duarte, Jorge Pé-Curto, José Mouga, Maria Martins, Pedro Fazenda, Quintino Sebastião, Rogério Ribeiro, Sérgio Vicente, Tereza Frazão e Virgínia Fróis.*

Neste contexto, estamos perante novas trajetórias conceptuais e processuais personalizadas, que marcam uma inflexão de tendências, na medida em que a encomenda comemorativa é deslocada pela individuação do artista para um discurso formal e plástico de carácter mais metafórico e universalista, em conjugação e envolvimento social. Destacamos dois registos de fundamental representatividade.

O primeiro registo, anterior ao final do século, dá continuidade a formulações discursivas e plásticas do período antecedente, para além de também se encontrar intrinsecamente ligado a uma outra dimensão de escultura e de monumento. De um lado, fazemos referência a um discurso figurativo, dentro de uma corrente imposta pela modernidade e do outro, um novo campo de intervenção que aposta numa linguagem mais abstracta e conceptual e que afirma a vocação da presença autónoma da escultura em permanente diálogo com o espaço arquitectónico e a paisagem envolvente.

No segundo registo, finalmente entramos no contexto do novo século e milénio, com uma significativa produção que colocou no terreno um novo sentido à prática da *arte pública* do concelho. Referimo-nos concretamente ao projecto inserido na assunção ideológica da temática dos *25 Anos de Poder Local* que em onze lugares e sob a coordenação do escultor *José Aurélio*, simultaneamente assinala o compromisso de critérios estéticos contemporâneos numa intervenção global, descentralizada e pública. No seu seguimento, encontramos novos propósitos de intervenção artística nos espaços públicos que marcam e detém, à semelhança das obras que aqui foram sendo referidas, a memória histórica e celebrativa da identidade cultural do colectivo.

c. Traços da comunicação em diálogo público

d.1. Interação da obra com o público

Uma escultura é, antes de mais, um objecto em acção. Onde quer que seja colocada, define e organiza o espaço à sua volta. Independentemente da contemplação que lhe concedermos, ela impregna logo os nossos gestos, contamina as nossas intenções³⁰⁶. De facto, a presença física³⁰⁷ de uma escultura tem-se afirmado ao longo dos tempos, como uma arte «plástica», isto é, destinada à vista³⁰⁸, um corpo tridimensional integrado num determinado espaço que, pela condição de uma apropriação espacial em múltiplos pontos de vista, se converte num marco metafórico da visão e do conhecimento vinculado ao olhar e à cultura visual, evidenciando a sua identidade com signo e a sua função comunicativa. As qualidades que configuram a sua representação e significação sociocultural e histórica favorecem, por conseguinte, uma interacção com o público na estreita relação dialéctica de convivialidade com o espaço de pertença e usufruto. O percurso que a escultura efectua sobre a experiência que pode proporcionar, quer através da mera presença da forma, tomada como antropomorfia erigida, quer através de mecanismos que têm a ver com a contemplação ou penetrabilidade do observador, encontra-se intimamente ligado com uma relação que pertence fenomenologicamente ao mesmo campo da relação espacial mantida com a arquitectura, enquanto espaço habitável. Visualmente transformada em força física irredutível, quer pela presença quer pela representação ou evocação, a escultura apresenta-se no plano da sua afirmação pública como um testemunho documental, para além de uma possibilidade de vivificar a memória colectiva dos factos que evoca ou rememora. Reclama, ao mesmo tempo, uma experiência de percepção e fruição espacial e artística no sentido de propiciar ao sujeito público o acesso ao entendimento da obra de arte no espaço expositivo da cidade, ou seja, fora das paredes do museu. Será possível surpreender a passagem de um sujeito, transeunte, pelos lugares comuns da cidade, se o suporte do objecto de fruição estética, a escultura, se encontrar contextualizado no nomadismo imprevisível do espaço público urbano, de uma rua, praça ou jardim? Será que a relação de convivência do objecto de

³⁰⁶ Cf. SOUSA, Ernesto de. *Para o estudo da Escultura Portuguesa. Ob. cit.*, p. 15.

³⁰⁷ Tal como refere MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994, p. 21, *La característica mas esencial y diferenciadora de la escultura, frente a las demás artes, es su materialidad, su «presencia física» como massa, como volumen corpóreo que ocupa un lugar en el espacio.*

³⁰⁸ Cf. PEREIRA, José Fernandes (coord.). *Dicionário de Escultura Portuguesa. Ob. cit.*, p. 227.

arte com o seu principal destinatário, o anónimo público³⁰⁹, implicará uma interacção distinta daquela que existe nos espaços de educação do olhar num museu? De que forma o público cidadão, como fruidor ocasional ou participante convocado, se relaciona com a obra? Que implicações terá essa interacção da obra com o público? Que diferenças existirão entre a participação voluntária, a orientada ou a anónima? Que possibilidades perceptivas e educadoras se oferecem ao público e que acções de apropriação se podem favorecer? Qual é o papel da educação³¹⁰, como garantia de experimentação crítica e de dinâmicas de contemplação e apropriação da obra? Que iniciativas podem contribuir para uma acessibilidade reconhecidamente pública?

A complexidade deste quadro indagante, por si só, levará a à presunção de uma resposta de viabilidade, no sentido da relação intercomunicante entre a obra e o público. Partimos do pressuposto de que a presença do objecto de arte no espaço público urbano, pela sua própria natureza sógnica e comunicativa, tenderá a repercutir-se sobre os comportamentos de fruição estética do público destinatário, o cidadão adulto, jovem e infantil. Verificando-se essa vocação, contribuirá ela para um efectivo alargamento de captação e formação de públicos? Quais as estratégias de comunicação que se podem operar no contexto específico do próprio modelo de relação espaço-arte, desenhado na intervenção da escultura do espaço público de Almada?

Algumas iniciativas levadas a cabo, tal como a exposição *Arte Pública no Concelho de Almada*³¹¹ e *Percursos da Arte – Visitas Guiadas à Arte Pública do Concelho*³¹², contribuem obviamente para o aumento do conhecimento centrado no património local e para o envolvimento público na divulgação de informação histórica e artística, em que se entrecruzam diversos factores que concorrem para um acréscimo de reconhecimento da identidade e comunicação. Um evento com as características da já referida exposição, reúne assim, condições especialmente favoráveis à apropriação de segmentos

³⁰⁹ Tal como nos lembra Félix Duque, *El público es pues el sujeto de lo público. Un sujeto anónimo, colectivo e indiferenciado y, sobre todo, passivo*. Cf. DUQUE, Félix. *El Arte (Público) y el Espacio (Político)*, In, AAVV; MADERUELO, Javier (coordenação). *Arte Público: Arte y Naturaleza. Ob. Cit.* pp.109-111.

³¹⁰ Desde o espírito do Iluminismo que a arte adquiriu uma função educadora, ao tentar aproximar, à acessibilidade do público, a experiência estética da contemplação artística.

³¹¹ Referimo-nos, em particular, ao evento promovido pela Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea em colaboração com o Museu da Cidade, no âmbito da comemoração dos 30 anos do 25 de Abril. De assinalar que, resultante de um primeiro levantamento-inventário, foi desenvolvida uma exposição – *Arte Pública no Concelho de Almada* – 46 obras de arte instaladas no espaço urbano da cidade com a apresentação visual de fotografias, maquetas e demais informação inventariada.

³¹² Iniciativa realizada por ocasião da referida exposição que incluía um conjunto de actividades desenvolvidas pelo serviço educativo da Casa da Cerca, destinadas à comunidade escolar e cidadina. No mesmo âmbito foram também programados três Percursos - *Visitas guiadas à arte pública do concelho* para grupos escolares, que não se realizaram por falta de participantes.

específicos de públicos. Por conseguinte, encontrámos nessa iniciativa todo um campo de fundamentos que perspectivam a relevância de práticas museológicas, através de uma acção educativa de aproximação da obra ao público. É neste âmbito que os horizontes se abrem quando abordamos a problemática da relação de participação diferenciada de público específicos. De um lado, o público potencial³¹³ que, no decurso do evento, concorre voluntariamente, de modo manifestamente considerável para o processo de apropriação simbolicamente legitimado e, do outro, o público orientado³¹⁴, que visita a exposição e participa ou acompanha as actividades previamente preparadas, propiciadoras para a educação do gosto e alargamento de conhecimentos. Por sua vez, fora do âmbito da referida iniciativa, encontramos também o público liminar³¹⁵, que aparece associado ao poder local como directo representante do cidadão que habita o espaço territorial de circunscrição e localização da obra de arte, escultura *in situ*.

Interessa-nos, por conseguinte, centrar especificamente sobre o objecto de arte do nosso caso de estudo, na tentativa de configurar uma análise de diagnóstico sobre as iniciativas, de interacção da obra com o público, desenvolvidas em torno da escultura pública de Almada. Referimo-nos aos estudos de opinião, ou seja, à recolha de informação e de análise, efectuados através de três questionários³¹⁶ escritos, aplicados a sectores do público destinatário, nos domínios do sujeito visitante ou passante, a que designamos por voluntário (público potencial) escolar (público orientado) e tutelar (público liminar). De uma forma concreta, procuraremos analisar os dados de três instrumentos de pesquisa³¹⁷, cuja exposição dos resultados foi estruturada em três

³¹³ Caso do público fidelizado, eventualmente consolidado (cultivado), por frequentar voluntariamente espaços culturais, tais como a Casa da Cerca ou o Museu da Cidade, e, sobretudo, por se manifestar interessado em acumular o seu conhecimento sobre o património artístico, em particular sobre a identidade da obra de arte no espaço público que habita.

³¹⁴ Sublinhamos os segmentos do público respeitante à comunidade escolar que habitualmente frequenta eventos desta natureza, no sentido de os integrar na actividade curricular como dinâmica de promoção da educação artística.

³¹⁵ Caso do público que, enquanto órgão do executivo da Junta de Freguesia, representa o cidadão numa situação privilegiada para o desenvolvimento contextual de um processo de ligação e envolvimento de grande proximidade com o poder local e o próprio público cidadão.

³¹⁶ Foram feitas perguntas curtas e de resposta fechada, semi-fechada e aberta, segundo o procedimento de auto-administração, ou seja, do preenchimento pelos próprios inquiridos.

³¹⁷ É conveniente fazer uma ressalva metodológica, fundamental para a compreensão da análise dos dados. Temos presente que cada pesquisa deve ser analisada tendo como pressuposto as suas componentes metodológicas já que estas suportam a direcção e associação dos resultados. Como tal, analisar resultados de pesquisa segundo metodologias e universos diferenciados poderá conduzir a conclusões frágeis ou vagas. É importante reforçar que são factores que levaremos em consideração no sentido de clarificar o alcance da análise dos dados recolhidos e dos seus resultados aplicados apenas conjuntamente. O objecto específico desta pesquisa versa, sobretudo, sobre atitudes (ou posições) e acções (intenções ou iniciativas) do público cidadão, relativamente a alguns aspectos directa e indirectamente ligados a três contextos de apropriação perante a obra de arte, *escultura no espaço público de Almada*.

partes, correspondentes ao universo de amostragem deste estudo. Na primeira parte, abordaremos uma linha de pesquisa centrada nas «*Visitas Guiadas à Arte Pública do Concelho de Almada*», repartidas por três *Percursos de Arte* específicos, para melhor entendermos a receptividade do público adulto e voluntário, perante uma actividade programada. Na segunda parte, as escolas do ensino público, dos 1º, 2º, 3º ciclos e secundário, serão os objectos visados, no sentido de aferir o seu papel como educador relativamente à participação do público escolar em actividades programadas na relação entre a escola, o meio, e o museu. Na terceira e última parte, tomaremos a própria tutela como foco de análise e consideraremos o público cidadão do executivo das onze Juntas de Freguesia do concelho, numa abordagem em torno da sua relação com a obra escultórica.

.Visitas guiadas à arte pública do concelho de Almada

No âmbito da iniciativa acima enunciada, procedemos à recolha de indicadores, obtidos nas respostas de cinquenta e cinco sujeitos, que voluntariamente participaram nas «*Visitas Guiadas à Arte Pública do Concelho de Almada*»³¹⁸, repartidos por três *Percursos de arte* com itinerários concretos que abrangeram as zonas da cidade de grande centralidade urbana, a saber: Pragal; Almada e Cacilhas; Almada. Referimo-nos especificamente aos passeios a pé, realizados durante o dia de sábado, com a duração aproximada de noventa minutos. Dos itinerários fez parte integrante um conjunto de obras de arte pública patentes na exposição e, num dos percursos, foi realizada uma visita guiada à mesma.

Pretendemos abranger o público participante e obtivemos uma plena colaboração, sendo que os questionários³¹⁹ foram distribuídos no final do percurso ou da visita guiada, por conseguinte, beneficiando do reconhecimento mais directo por parte do cidadão.

A análise do perfil do público participante [**Quadros nº 1 e 1.1**] no estudo identifica um sector de população adulta, maioritariamente proveniente de outras freguesias do concelho e detentor de elevadas credenciais escolares e profissionais o que sublinha *a priori* um contexto de selectividade, no que concerne à captação de públicos potenciais.

³¹⁸ Ver programa de divulgação, In, URL: www.m-almada.pt/website/main.php?id=11467 (Agenda cultural, Maio 2004, pp.60-61).

³¹⁹ De notar que foi programada a distribuição do questionário junto da entidade promotora e dos respectivos monitores das visitas guiadas. Estabelecemos o critério de que os monitores e quem conduziu o questionário, não o preencheria.

A componente etária evidencia uma concentração de público de idade superior a 35 anos, sobressaindo a faixa etária dos 50/65 anos, certamente relacionada com a sua maior disponibilidade e receptibilidade às práticas de índole cultural. Em termos de composição sexual, verifica-se uma acentuada presença feminina, que é transversal a todos os escalões etários. Comparativamente, a representação masculina apenas surge no segmento entre os 35 e os 49 anos. É também relevante de que a proveniência geográfica dos participantes revele indícios de que o efeito de proximidade do local de residência com o dos percursos, não é determinante no sentido de tal facto poder favorecer a deslocação. Regista-se um índice elevado de participantes residentes em freguesias periféricas às dos percursos, sendo também de assinalar a deslocação de públicos residentes noutros concelhos, tal como o de Lisboa.

[Quadro nº 1]

Percursos	Sexo		Idade				Residência			Inquiridos
	F	M	21/34	35/49	50/65	>65	Freguesia Concelho	Outra Freg. Concelho	Outro Concelho	
Pragal	10	6	1	4	10	1	2	12	2	16
Almada e Cacilhas	12	7	1	7	10	1	10	8	1	19
Almada	15	5	1	6	13	0	3	10	7	20
Total	37	18	3	17	33	2	15	30	10	55

No referente às qualificações escolares, sublinha-se uma larga maioria de inquiridos detentores de elevadas credenciais académicas e também profissionais, o que confirma a importância destes indicadores na influência do capital escolar e cultural. Note-se de que as categorias de enquadramento socioprofissional, correspondentes aos quadros técnicos e científicos, representam igualmente um peso assinalável. Neste quadro, destaca-se a presença de aproximadamente um quinto de professores o que torna a sua influência e a da instituição escolar um ponto de fundamental importância na possível captação e alargamento do público infantil e juvenil.

[Quadro nº 1.1]

Percursos	Escolaridade			Profissão						Inquiridos
	Básica	Média	Superior	FA	TSC	TOE	EC	AP	NR	
Pragal	0	9	7	4	6	2	1	2	1	16
Almada e Cacilhas	2	6	11	3	11	1	1	3	0	19
Almada	1	6	13	5	9	0	2	3	1	20
Total	3	21	31	12	26	3	4	8	2	55

Legenda: FA-Função administrativa (Secretários, Bancários, Escriturários); TSC-Técnicos superiores científicos (Professores, Médicos, Biólogos, Juristas, Psicólogos, Advogados, Animadores Sociais, Jornalistas); TOE-Técnicos operários especializados (Electricista, Gráfico); EC-Empresário comerciante; AP-Aposentado; NR-Não respondeu.

Relativamente ao acesso à divulgação [**Quadro nº 2**] e no tocante à recepção dos meios de difusão, através dos quais os participantes tomaram conhecimento do programa das visitas, regista-se como fonte de informação a significativa importância da influência dos *Amigos*, a par com a imprensa escrita, principalmente a editada pelo *Jornal da Região*, assim como também a *Agenda Cultural* da CMA, claramente demarcadas dos outros meios de divulgação, que surgem com incidências inferiores. A este facto não é certamente alheia a componente relacionada com a faixa etária dominante e a importância atribuída à dimensão local mais tradicional. Assim, a recepção informal e gratuita é a vertente que poderá exercer um efeito mobilizador de maior peso para a deslocação aos percursos ou visitas guiadas.

[**Quadro nº 2**]

Percursos	Meios de informação*							Inquiridos
	Boletim Municipal	Agenda Cultural	Jornal Regional	Outros				
				Jornal Nacional	Internet	Amigos	Casa da Cerca	
Pragal	0	1	9	2	0	4	2	16
Almada e Cacilhas	2	7	7	1	2	7	0	19
Almada	2	7	3	3	1	9	0	20
Total	4	15	19	6	3	20	2	55

*Os dados resultam de uma pergunta de resposta múltipla.

Das motivações [**Quadro nº 3**] que levaram os inquiridos a participar no programa dos Percursos emergem algumas razões que assumem maior peso no conjunto em estudo: *Enriquecimento cultural*, *Aquisição de conhecimentos* e *Passeio de lazer*. Para tal, concorre o facto de que os factores de mobilização de maior incidência se ligam a motivos de valorização pessoal no circuito cultural. Uma razão de carácter mais livre, estritamente ligado à fruição e ao passeio, assume um peso equivalente ao conhecimento integrado e contextual. Assim, a importância conferida aos contributos de interesse pessoal denota a forte relação de sociabilidade afectiva e identitária que os participantes estabelecem com os lugares da sua cidade.

[**Quadro nº 3**]

Percursos	Razões de participação*					Inquiridos
	Simple curiosidade	Passeio lazer	Aquisição conhecimentos	Enriquecimento cultural	Outras razões	
Pragal	1	5	5	12	1	16
Almada e Cacilhas	2	11	7	12	0	19
Almada	0	4	9	19	0	20
Total	3	20	21	43	1	55

*Os dados resultam de uma pergunta de resposta múltipla.

Considerando o universo selectivo das obras integradas no itinerário programático dos três *Percurso de arte* apresentados aos inquiridos, faz-se notar uma incidência preferencial por obras associadas a uma forte componente correlacionada com a memória de identidade histórica. O [Quadro nº 4] destaca: no percurso do Pragal, a supremacia das obras que homenageiam a tradicional personalidade de «*Fernão Mendes Pinto*», sendo ainda assim significativa a escolha de uma outra obra de carácter mais social, evocativa de valores colectivos relacionados com a «*Liberdade, Democracia, Solidariedade*», de alguma forma, indiciando uma maior receptividade pessoal aos diferenciados domínios temáticos e artísticos; no percurso de Almada e Cacilhas, as preferências declaradas recaem nos próprios espaços de fruição do «*Jardim do Rio e do Passeio Ribeirinho do Ginjal*» e do «*Elevador da Boca do Vento*» nos quais é propício contemplar a paisagem envolvente e recolher momentos aprazíveis de lazer e de convivialidade, podendo este factor de selectividade decorrer da relação estabelecida entre a zona antiga de Almada e a frente ribeirinha com vista para a cidade de Lisboa; a selectividade de obras do percurso de Almada, confirma o lugar particular da evocação à identidade histórica protagonizada por valores ideológicos correlacionados com «*Os Perseguidos*» e o «*Monumento à Liberdade*» e uma vez mais a importância atribuída à personalidade de *Fernão Mendes Pinto* na referência à sua obra literária «*Peregrinação*».

[Quadro nº 4]

Percurso	OMI	Preferência e apreciação perante a obra*										Inquiridos	
		NA	AT	SE	AL	MV	RE	LI	PO	MO	OR		
Pragal													16
Figura 9 - «FERNÃO MENDES PINTO»	5	-	-	-	-	-	1	3	-	1	1		
Figura 10 - «EVOCAÇÃO A FERNÃO MENDES PINTO»	6	-	3	-	-	1	1	2	-	-	2		
Figura 21 - «HOMENAGEM A LEONARDO DA VINCI»	0	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-		
Figura 22 - «ASA»	0	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-		
Figura 23 - «CABEÇA»	1	-	-	-	-	1	-	1	-	1	-		
Figura 55 - «LIBERDADE, DEMOCRACIA, SOLIDARIEDADE»	4	-	-	1	1	2	-	3	2	3	-		
Almada e Cacilhas													19
Figura 47 - «ELEVADOR DA BOCA DO VENTO»	6	-	-	5	-	1	1	1	-	6	-		
«JARDIM DO RIO E PASSEIO RIBEIRINHO DO GINJAL»	12	-	-	10	1	4	1	9	-	7	-		
Figura 28 - «VIVA ALMADA VIVA»	0	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-		
«PÓRTICO DA LISNAVE»	1	-	-	-	-	-	1	-	1	-	-		
Almada													20
Figura 52 - «NÓS E OS OUTROS»	0	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-		
«PAINEL CERÁMICO»	0	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-		
Figura 6 - «DR. ALBERTO DE ARAÚJO»	0	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-		
Figura 7 - «OS PERSEGUIDOS »	7	-	2	1	-	2	2	6	1	1	1		
«MESTRE ANDARILHO/PEREGRINAÇÃO»	5	-	-	1	1	3	1	1	1	2	-		
Figura 43 - «MONUMENTO À LIBERDADE»	8	-	-	2	2	1	1	7	2	4	-		
Total		-	5	20	5	15	9	33	7	25	4		55

*Os dados resultam de uma pergunta de resposta múltipla.

Legenda: OMI-Obra mais importante; NA-Nada; AT-Antiguidade; SE-Serenidade; AL-Alegria; MV-Movimento; RE-Realidade; LI-Liberdade; PO-Poder; MO- Modernidade; OR-Outras razões.

Quanto aos factores de apreciação, que permitem obter um entendimento de fruição perante a obra seleccionada, embora em termos globais pese a diversidade das respostas, sobressaem os indicadores *Liberdade, Modernidade, Serenidade e Movimento*, definindo-se assim a pertinência do sentido de apropriação através de valores simbólicos, em prol de uma identidade compartilhada e colectiva, determinante para uma melhoria na qualidade de vida dos cidadãos.

Relativamente à exposição integrada no percurso de Almada e Cacilhas [**Quadro nº 4.1**], a apreciação dos aspectos mais significativos incide em *Aceder a informação histórica e artística sobre as obras* e, com um peso substancialmente inferior, em *Dar valor ao património artístico do concelho*. Este facto deixa antever de que o aspecto de maior interesse para o público, resulta claramente da importância atribuída ao conhecimento sobre as obras. Recorde-se de que o carácter documental e iconográfico do circuito expositivo favorecia, com particular destaque, a acessibilidade ao conhecimento sobre a história e o processo artístico das obras.

[**Quadro nº 4.1**]

Percorso Almada e Cacilhas Visita guiada à exposição patente na galeria da Casa da Cerca	Apreciação	Inquiridos
Reconhecer uma obra de arte situada no espaço público	1	
Conhecer outras obras de arte pública	1	
Aceder a informação histórica e artística sobre as obras	12	
Dar valor ao património artístico do concelho	5	
Outras razões	0	
Total	19	19

Tendo como referencial a selectividade das obras dos Percursos, a indicação do relativo conhecimento sobre as mesmas [**Quadro nº 5**] evidenciou índices elevados nas três vertentes, tanto ao nível da obra escolhida como de outras obras. Face aos dados observados anteriormente, impõe-se sublinhar de que estes indicadores confirmam as motivações dos inquiridos em participar nos *Percursos*, sendo determinante os motivos que se ligam ao *enriquecimento cultural e aquisição de conhecimentos*.

[**Quadro nº 5**]

Percursos	Conhecimento perante a obra			Inquiridos
	Conhece a obra escolhida	Sabe quem encomendou a obra	Conhece outras obras do concelho	
Pragal	15	15	15	16
Almada e Cacilhas	18	14	18	19
Almada	14	14	15	20
Total	47	43	48	55

A valorização dos contributos trazidos pelos *Percursos* revela-se maioritariamente avaliado pela positiva, com graus de satisfação entre o *Muito Bom* e o *Bom* [**Quadro nº 6**], o que ilustra bem a importância conferida à actividade. Constatou-se que a totalidade dos inquiridos reconhece importante a realização periódica de visitas guiadas à Arte Pública.

[**Quadro nº 6**]

Percursos	Agrado e importância da actividade				Inquiridos
	Razoável	Bom	Muito Bom	Importante	
Pragal	1	7	8	16	16
Almada e Cacilhas	0	12	7	19	19
Almada	0	7	13	20	20
Total	1 (2%)	26 (47%)	28 (51%)	55 (100%)	55

Por último, o [**Quadro nº 7**] permite dar conta da frequência de participação nos três *Percursos*. É de notar que perto de um terço dos inquiridos foi mobilizado para participar consecutivamente em dois dos *Percursos* e de que aproximadamente um quinto se manteve fidelizado ao longo das três semanas em que decorreram as visitas. Neste sentido, pesa positivamente o facto de se terem realizado ao sábado, permitindo por isso uma maior disponibilidade.

[**Quadro nº 7**]

Percursos	Participação nos percursos			Inquiridos
	Participa apenas em 1	Participa em 2	Participa em 3	
Total	28	17	10	55

Concluindo esta primeira abordagem e em jeito de síntese, importa sublinhar de que, do ponto de vista do impacto e relevância dos *Percursos* programados, como prática «educativa» de *enriquecimento cultural*, o universo de um público selectivo incidiu claramente sobre participantes adultos voluntários, que são de algum modo paradigmáticos dos públicos *cultivados* e, por conseguinte potencialmente fidelizantes. Face aos dados apresentados, impõe-se sublinhar de que à composição etária se ligam outros atributos de caracterização sociográfica, o que permitem dar conta de uma mobilização em termos de disponibilidade e de investimento cumulativo, em processos de formação voltados para uma valorização específica de práticas ancoradas no conhecimento da memória de identidade histórica, através da comunicação da arte nos espaços públicos da cidade.

.Acção educativa museal e escolar à volta da arte pública

O universo deste segmento de estudo é constituído por um conjunto de quarenta e oito respostas representativas das cinquenta e seis escolas do ensino público do concelho, dos primeiros, segundos, terceiros ciclos e secundário. A recolha de informação foi dirigida e aplicada³²⁰ aos representantes dos concelhos de docentes das escolas do primeiro ciclo e das áreas disciplinares artísticas e tecnológicas das escolas dos segundos, terceiros ciclos e do secundário, uma vez que auscultar sobre a acção educativa desenvolvida sobre o património localizado de arte pública em interacção com instituições museais ou outras era uma das nossas principais preocupações. Pretendeu-se, por esta via, abranger as experiências de aprendizagem formal e informal na relação estabelecida entre os espaços educativos da escola e do museu, como lugares de encontro na educação dos públicos infantil e juvenil e, por conseguinte, dos futuros cidadãos adultos.

No contexto selectivo deste conjunto de escolas da rede pública [**Quadro nº 1**], destacam-se algumas diferenciações determinadas por especificidades de vária ordem.

[**Quadro nº 1**]

Rede escolar pública EB1 – EB2/3 – ES/3 Concelho Almada	Nível de escolaridade / Área disciplinar				Inquiridos
	1º Ciclo Expressão Plástica	2º e 3º Ciclos Educação Visual e Tecnológica	Secundário c/ 3º Ciclo Educação Visual e/ou Tecnológica Artes Visuais	Não respondeu	
	31	8	9	8	56
Total (respostas válidas)					48

Legenda: EB1-Escola Básica 1º Ciclo; EB2/3-Escola Básica dos 2º e 3º Ciclos; ES/3-Escola Secundária com 3º Ciclo.

De uma forma geral, distingue-se uma significativa maioria, de aproximadamente dois terços, de escolas básicas do primeiro ciclo sobre os demais níveis de escolaridade. No entanto, sublinha-se o facto de que, a predominância do quantitativo dessas escolas não está directamente relacionado com a dimensão da população³²¹ escolar, comparativamente com as restantes escolas e respectivos ciclos de ensino. Veja-se, desde logo, a situação das

³²⁰ É importante referir de que, quanto ao eventual impacto da recolha de informação sobre as actividades desenvolvidas no âmbito deste estudo, não foi possível identificar dados muito significativos tendo em conta a distância temporal de aproximadamente um ano e meio sobre a data da exposição de arte pública e das actividades paralelas programadas pela Casa da Cerca e Museu da Cidade. Lembre-se de que, nas escolas, a mobilidade dos professores e alunos é um factor de peso a que não podemos ser alheios. Neste sentido, faz-se notar que às informações recolhidas, pelas diversas instituições escolares (agrupamentos de escolas e/ou escolas não agrupadas), acrescem as correspondentes ao relatório da iniciativa em foco, cedidas pela directora da Casa da Cerca, que aqui serão usadas como referência de elementos comparativos.

³²¹ De notar que não apresentamos dados quantitativos correspondentes à população escolar de todas as escolas, pelo facto de que a diversidade de respostas obtidas não permitiu uma leitura precisa do número de turmas e de alunos por cada escola e ciclo de ensino. Por conseguinte, consideraremos a escola como entidade institucional que representa em termos etários um perfil característico de públicos infantil e juvenil.

escolas do segundo e terceiro ciclos, nomeadamente no decurso do quinto ao oitavo ano. Em termos globais, verifica-se de que no reduzido número dessas escolas a sua população escolar alvo poderá ser equivalente ou até mesmo superior à do primeiro ciclo, uma vez que a área de educação artística e/ou tecnológica é comum e transversal a todas as turmas, à semelhança do ciclo anterior. Essa especificidade altera-se nas escolas do ensino secundário com terceiro ciclo, pois encontramos um decréscimo de alunos e turmas, na medida em que surgem situações de frequência às disciplinas de índole artística e/ou tecnológica em regime de opção, o que neste caso reduz substancialmente a relação comparativa entre o quantitativo das escolas inquiridas e a população escolar alvo. Por conseguinte, das escolas inquiridas identifica-se, de uma forma geral, uma aproximação numérica na distribuição da população alvo, nas escolas do primeiro ao terceiro ciclos e com um menor número nas escolas do secundário com terceiro ciclo.

Um outro aspecto a considerar prende-se com a caracterização de meios, espaços e equipamentos, através dos quais o público inquirido tomará como recurso material para abordar a diversidade de aprendizagens formais na área do património envolvente e da educação pela arte. Desde logo, os resultados do [Quadro nº 2] indicam de que a maioria das escolas inquiridas detém uma diversidade de meios, em termos de espaços propícios para a *investigação bibliográfica e on-line*, de *salas específicas para a prática artística* e também de *recursos audiovisuais*. É ainda assim relevante o peso considerável que recai na *frequência* com que são utilizados esses meios. As situações de utilização mais indicadas pelos inquiridos, tais como *pesquisa temática*, *recurso de aula*, *actividades de Área Projecto e de complemento curricular*, podem indiciar de que a relação directa entre os meios existentes e a frequência com que são utilizados concorrem para facilitar o incentivo a uma intervenção mais activa no processo de ensino e aprendizagem e, por conseguinte, na sensibilização ao património artístico local.

[Quadro nº 2]

Escolas Área Disciplinar	Equipamentos/Recursos existentes*							Utilização			Inquiridos
	Centro Recursos	Sala PC Internet	Laboratório Fotografia	Projector Vídeo	Retro projector	Projector Slides	Atelier Oficina	NU	UR	UF	
EB1 [Expressão Plástica]	26	23	-	15	19	12	20	1	10	20	31
EB2/3 [Educação Visual e/ou Tecnológica]	8	7	3	7	8	8	7	1	2	5	8
ES/3 [Artes Visuais / Educação Visual e/ou Tecnológica]	9	9	5	9	9	8	9	-	1	8	9
Total	43	39	8	31	36	28	36	2	13	33	48

*Os dados resultam de uma pergunta de resposta múltipla.

Legenda: EB1-Escola Básica 1º Ciclo; EB2/3-Escola Básica dos 2º e 3º Ciclos; ES/3-Escola Secundária com 3º Ciclo; NU - Não Utiliza; UR - Utiliza Raramente; UF - Utiliza com Frequência

Quanto às actividades de âmbito curricular e de complemento curricular, desenvolvidas na área da educação patrimonial, numa relação de contexto entre a escola e o meio envolvente ou o museu, no **[Quadro nº 3]** os *Projectos de pesquisa sobre o património local*, distinguem-se das restantes actividades. *Visitas de estudo e Percursos ao património envolvente* representam também duas actividades selectivas, que acolhem uma referência ligeiramente superior quando consideradas no seu conjunto. Porém, ressalve-se de que representam dois campos distintos: enquanto as primeiras actividades propiciam aprendizagens específicas em contexto escolar, as segundas demarcam-se pela influência de uma acção articulada e conjugada com o exterior, o meio envolvente ou o museu. Por um lado, a especificidade dos *Projectos* assinalada pelos inquiridos recai em situações de *recurso de aula* e de *complemento curricular* tais como: *visualização de imagens, pesquisas integradas em projectos de Escultura e trabalhos de Desenho e de História da Cultura e da Arte, actividades de Expressão Plástica na área da Escultura e da Cerâmica* integradas no *PAC – Programa de Acção Cultural da CMA* e em projectos sobre a *Arte e Infância/Vivenciar o Património envolvente* e no *Estudo do meio*. Por outro lado, dos projectos desenvolvidos em espaços de representação exterior, como é o caso do Museu e da própria cidade, os mais assinalados são as *Visitas de estudo* guiadas pelos serviços educativos do Museu da Cidade, da Casa da Cerca e os *Percursos* orientados pelo departamento pedagógico do Centro de Arqueologia de Almada, em colaboração com as Juntas de Freguesia de Almada, Cacilhas, da Cova da Piedade e do Pragal. O **[Quadro nº 3]** revela ainda o significativo peso no domínio da *frequência de realização de actividades* por parte de aproximadamente dois terços das escolas. Em termos proporcionais, é na dimensão escolar do público predominantemente infantil, nomeadamente do primeiro ciclo, que se revela uma menor adesão e regularidade.

[Quadro nº 3]

Escolas Área Disciplinar	Actividades educação património* Relação Escola/Meio/Museu						Realização			Inquiridos
	Projectos Pesquisa Património	Projectos Inter-disciplinares	Ateliers Desenho Escultura	Percursos Património envolvente	Palestras Debates	Visitas de estudo	NR	RR	RF	
EB1 [Expressão Plástica]	11	4	5	8	-	8	13	7	10	31
EB2/3 [Educação Visual e/ou Tecnológica]	3	3	2	2	-	2	1	1	5	8
ES/3 [Artes Visuais / Educação Visual e/ou Tecnológica]	7	3	3	5	2	7	1	2	8	9
Total	23	10	10	15	2	17	15	10	23	48

*Os dados resultam de uma pergunta de resposta múltipla.

Legenda: EB1-Escola Básica 1º Ciclo; EB2/3-Escola Básica dos 2º e 3º Ciclos; ES/3-Escola Secundária com 3º Ciclo; NR - Não Realiza; RR - Realiza Raramente; RF - Realiza com Frequência

Quanto aos contributos para o conhecimento e valorização do património através das actividades promovidas, o [Quadro nº 4] faz notar o domínio do *enriquecimento cultural*, como o que mais se diferencia dos outros, seguindo-se o *complemento da actividade lectiva e a partilha e transferência de saberes* e, por último, a *incidência de conteúdos nos curricula escolar*. Deste modo, da influência conferida a contributos no âmbito do conhecimento cultural, mais genéricos do que os estritamente curriculares ou escolares, é viável presumir, a partir da relação estabelecida com o desenvolvimento das actividades para a promoção da educação patrimonial, a importância da aprendizagem informal veiculada pelo exterior e o lugar que a instituição museal ou outra ocupa nessa vertente de aprendizagem.

[Quadro nº 4]

Escolas Área Disciplinar	Actividades - Relação Escola/Meio/Museu Contributos para o conhecimento e valorização do património*				Inquiridos
	Complemento Actividade Lectiva	Partilha e transferência saberes	Incidência conteúdos nos curricula escolar	Enriquecimento cultural	
EB1[Expressão Plástica]	21	25	14	27	31
EB2/3 [Educação Visual e/ou Tecnológica]	8	6	6	7	8
ES/3 [Artes Visuais / Educação Visual e/ou Tecnológica]	9	5	5	9	9
Total	38	36	25	43	48

*Os dados resultam de uma pergunta de resposta múltipla.

Legenda: EB1-Escola Básica 1º Ciclo; EB2/3-Escola Básica dos 2º e 3º Ciclos; ES/3-Escola Secundária com 3º Ciclo.

Em termos gerais, o [Quadro nº 5] permite detectar o grau de importância atribuído pelas escolas inquiridas às actividades acima enunciadas. De facto, pode observar-se de que o foco converge claramente para o indicador *muito importante*, o que nos deixa antever as múltiplas possibilidades a estabelecer no tocante ao reforço de programas contributivos para a educação patrimonial na área da arte pública e também para o conhecimento desenvolvido em contacto com o exterior.

[Quadro nº 5]

Escolas Área Disciplinar	Importância de actividades - Relação Escola/Meio/Museu				Inquiridos
	Não é importante	Importante	Muito importante	NR	
EB1[Expressão Plástica]	0	15	16	1	31
EB2/3 [Educação Visual e/ou Tecnológica]	0	4	3	0	8
ES/3 [Artes Visuais / Educação Visual e/ou Tecnológica]	0	0	9	0	9
Total	0	19	28	1	48

Legenda: NR-Não respondeu

No que se refere à específica participação nas actividades promovidas pela Casa da Cerca, no âmbito da exposição «Arte Pública no Concelho de Almada», designadamente *Visitas guiadas, Ateliers e Percursos* [Quadro nº 6], verificamos uma diminuta adesão, de aproximadamente um sexto das escolas. Ressalve-se, porém, de que esta identificação está naturalmente influenciada por condicionalismos vários, de entre os quais se destacam a memória dos próprios inquiridos, que poderá tender a privilegiar acontecimentos recentes, e a data de inquirição, por se reportar a um acontecimento passado. Contudo, ao estabelecermos algumas comparações com os dados obtidos no relatório de actividades da Casa da Cerca, a distribuição dos visitantes jovens e crianças surge com valores na ordem dos quarenta por cento, nos quais naturalmente se integra a participação de instituições da rede escolar pública e também as de carácter privado alargado ao ensino pré-escolar, onde recai um maior peso. Quanto à distribuição por instituições participantes, do ensino básico e secundário da rede pública, apresenta-se com uma configuração semelhante relativamente às escolas participantes seguidamente identificadas no respectivo quadro. De qualquer modo, os índices de participação à referida exposição e actividades³²² paralelas, constituindo à data da mesma referências únicas no panorama do património localizado da arte pública nacional, ilustram bem o grau de reduzida importância e valorização conferido àquela área patrimonial.

[Quadro nº 6]

Escolas Área Disciplinar	Participação actividades exposição Arte Pública Casa da Cerca						Inquiridos
	Escolas participantes Exposição Visitas e Ateliers	Turmas participantes Exposição Visitas e Ateliers	Razões de não participação*				
			Recepção tardia de informação	Excesso de burocracia escolar	Irrelevância do tema a tratar nos curricula	Dificuldade transportes	
EB1 [Expressão Plástica]	3	7	11	7	4	8	31
EB2/3 [Educação Visual e/ou Tecnológica]	1	1	2	1	1	1	8
ES/3 [Artes Visuais / Educação Visual e/ou Tecnológica]	3	4	2	1	2	1	9
Total	7	12	15	9	7	10	48

*Os dados resultam de uma pergunta de resposta múltipla.

Legenda: EB1-Escola Básica 1º Ciclo; EB2/3-Escola Básica dos 2º e 3º Ciclos; ES/3-Escola Secundária com 3º Ciclo.

³²² Faz-se notar de que não se realizou a actividade programada, pelos Serviços Educativos da Casa da Cerca e Museu da Cidade, a que correspondem os três Percursos – *Visitas guiadas à Arte Pública do Concelho* (passeios a pé e de autocarro às zonas de Almada, Cova da Piedade, Pragal e Feijó) destinadas a grupos escolares. Por parte das escolas obtivemos a declaração de que a informação recebida ocorreu em data próxima à realização dos mesmos, o que também foi confirmado pela directora da Casa da Cerca. Veja-se que a exposição decorreu na data de 27 de Março a 30 de Maio de 2004 e a informação publicada nos meios de informação apenas surge datada na «Agenda Cultural» do mês de Maio de 2004, pp.60-61.

Na análise das razões de não participação faz-se também notar de que, no [Quadro nº 6], a justificação de tal facto recai em diversos condicionalismos, sendo de destacar a *recepção tardia de informação*, seguindo-se a *dificuldade ao nível dos transportes* e o *excesso de burocracia escolar* na organização da visita e, por último a *irrelevância do tema a tratar nos curricula escolar*. Não é de estranhar de que em resposta aberta também tenham sido identificadas outras razões e de que o factor *desconhecimento* do programa de actividades figure de entre os mais assinalados pelos inquiridos. Assim, o acesso à informação poderá ser aqui entendido como uma influência de significativa importância, por se tratar de uma das razões mais recorrentes. No entanto, outras razões de ordem organizacional foram também identificadas pelos inquiridos, tais como a *acumulação de actividades e a realização de outras visitas de estudo já integradas no plano anual de actividades da escola*. Sublinhe-se de que essas razões surgem como factores de peso na gestão escolar e orgânica dos curricula e de que poderão conduzir a um efeito desmobilizador, se conjugados com outros factores mais ou menos influentes. A *indisciplina dos alunos* ocupa igualmente uma posição particular neste leque de razões específicas, que podem também indiciar motivos relacionados com os baixos níveis de adesão e participação nas referidas actividades.

Do ponto de vista do contributo dos inquiridos, quanto a propostas para expressar a sua convicção relativamente à oferta programada de um corpo de outras actividades relevantes, consideradas em consonância com os curricula escolares no âmbito da área patrimonial da arte pública, na análise do [Quadro nº 7] mantêm-se reforçadas *as visitas e os circuitos guiados* como predominantes e também transversais a todos os ciclos e níveis de escolaridade.

[Quadro nº 7]

Escolas Área Disciplinar	Outras actividades propostas - Relação Escola/Meio/Museu*							Inquiridos
	Visitas e Circuitos guiados	Ateliers e actividades lúdicas	Concursos fotografia em intercâmbio escolar	Maleta pedagógica com jogos didácticos	Documentação específica com materiais multimédia	Divulgação Internet e Museu virtual	Ações de formação	
EB1 [Expressão Plástica]	15	14	0	11	8	1	8	31
EB2/3 [Educação Visual e/ou Tecnológica]	5	2	3	6	7	2	6	8
ES/3 [Artes Visuais / Educação Visual e/ou Tecnológica]	8	1	7	3	8	6	5	9
Total	28	17	10	20	23	9	19	48

*Os dados resultam de uma pergunta de resposta aberta.

Relativamente à identificação das outras propostas, são reveladores os pesos conferidos a conteúdos e recursos educativos onde se reconhece novamente o conhecimento como principal fonte de interesse. Assim, verifica-se a significativa referência à *documentação específica com materiais multimédia*, seguida da *maleta pedagógica com jogos didácticos* que, com maior probabilidade, poderão acompanhar a oferta informativa, pedagógica e didáctica, provenientes do exterior e assegurar também no espaço escolar o desenvolvimento de actividades sobre o estudo da temática. É também acentuado o peso atribuído às *acções de formação*, destinadas a professores que aqui surgem como um reforço portador de informação e conhecimento, proporcionando condições para o fundamentado desenvolvimento de canais específicos de promoção e sensibilização patrimonial. Uma outra vertente de carácter mais prático, como é o caso dos *ateliers e actividades lúdicas*, ganha também particular relevância, assim como os *concursos de fotografia em intercâmbio escolar* que, mesmo em número inferior, podem também ser entendidos como uma possível prática de significativa importância quando conjugada, quer com os conteúdos escolares como recurso de aula, quer com os programas das visitas e circuitos guiados pelo exterior como complemento curricular. Quanto à *divulgação na internet e museu virtual*, sendo esta uma referência pouco expressiva no conjunto de todos os níveis de escolaridade, o peso que detém nas escolas do ensino secundário e terceiro ciclo é claramente maior que o das escolas do primeiro e segundo ciclos. Esta demarcação poderá antever o diminuto âmbito de práticas escolares, tomando como associação o recurso aos meios informáticos existentes nas escolas.

A concluir a análise deste questionário, importa em síntese sublinhar de que ficou patente a influência de uma *acção educativa*, veiculada pela complementaridade de práticas entre os espaços escolares de aprendizagem formal e os espaços culturais de aprendizagem informal, como instituições museais e o meio envolvente ou a própria cidade. Refira-se de que, no tocante aos recursos escolares, se identificaram configurações correlacionadas com o desenvolvimento de actividades de intervenção em contexto lectivo e de extensão e complemento escolar, possibilitando uma articulação de conhecimentos entre a área da educação patrimonial artística local e a da cultura, em consonância com os currícula escolares. Face aos dados fornecidos por este estudo, constatamos de que no universo do *público escolar* (orientado) se valoriza o conhecimento no domínio do *enriquecimento cultural*, como contributo para a educação patrimonial e, por conseguinte o reconhecido e importante lugar que as entidades

exteriores à escola têm no processo aberto de ensino e aprendizagem. Do ponto de vista da relevância conferida à participação das escolas nas actividades específicas programadas no âmbito da exposição «*Arte Pública no Concelho de Almada*», embora a adesão às mesmas não permita configurar um cenário de grande impacto, é certo de que constituiu uma experiência única e demonstrativa da valorização de contributos potenciadores de práticas educativas directamente relacionadas com o conhecimento do património artístico localizado, através de canais de comunicação em interacção entre a instituição museal e escolar.

.A arte/escultura pública e o olhar do cidadão representado no poder local

É a partir da análise dos indicadores fornecidos nas respostas voluntárias de uma amostra de quarenta e dois sujeitos, dos cinquenta e sete inquiridos, que desenhamos o perfil do público representante do cidadão nas onze *Juntas de Freguesia* do concelho, o que simbolicamente corresponderá a uma linha de reflexão caracterizada por um grupo social privilegiado, na medida em que poderá repercutir o efeito de proximidade com a obra de *arte/escultura pública*, quer no exercício de funções tutelares directamente ligadas aos cidadãos, quer também como cidadão residente.

Na caracterização do público referenciado, verificamos no [Quadro nº 1] de que se trata de um sector de população maioritariamente adulto e sénior e também há mais de trinta anos em situação de residente no concelho. Com efeito, mais de oitenta por cento tem idades superior a 35 anos, sobressaindo deste conjunto um peso na categoria etária dos 50 aos 65 anos. A componente *Residência* evidencia também uma progressiva permanência, à medida que se avança na idade, verificando-se que dos quarenta e um residentes nas freguesias do concelho, são em número de trinta e três aqueles que aí habitam há mais de vinte anos, o que presumivelmente poderá estar relacionado com uma maior proximidade e disponibilidade para ver e conhecer o património artístico localizado no espaço público habitado.

[Quadro nº 1]

Órgãos do executivo Juntas de Freguesia *	Idade				Residência			Inquiridos		
	21/34	35/49	50/65	> 65	Freguesias Concelho	Outro Concelho	Nº de anos Residente Concelho Almada			
							1/20		21/34	35/62
	7	10	23	2	41	1	9	9	24	
Total	42				42		41			57

Legenda: *Órgãos representantes do cidadão no executivo das freguesias de Almada, Cacilhas, Caparica, Costa de Caparica, Charneca de Caparica, Cova da Piedade, Feijó, Laranjeiro, Pragal, Sobreda e Trafaria.

Relativamente ao [Quadro nº 1.1] destacamos níveis médios de qualificações escolares e de categorias socioprofissionais, o que não invalida que se apresentem, no entanto, algumas especificidades para lá desse perfil dominante reconhecido como fortemente indiferenciado. Dessas, verificamos elevadas credenciais académicas com um peso assinalável de quarenta por cento das respostas, sendo igualmente de sublinhar em termos profissionais de que os quadros técnicos e científicos representam um peso relativo de trinta e seis por cento. Estas são variáveis de notoriedade que, no quadro desta amostra, poderão ser indiciadoras da forte presença de um público cidadão com características ambivalentes no que respeita a trajetórias de disponibilidade sociocultural.

[Quadro nº 1.1]

Órgãos do executivo Juntas de Freguesia	Escolaridade			Profissão*						
	Básica	Secundária	Superior	FA	TSC	TOE	EC	AP	D	NR
	3	22	17	7	15	7	5	2	1	5
Total	42			42						

Legenda: * FA - Funcionários administrativos; TSC - Técnicos superiores científicos; TOE - Técnicos operários especializados; EC - Empresário comerciante; AP - Aposentado; D - Doméstica/Desempregado; NR - Não respondeu.

Fazendo agora o recorte da amostra em análise, em termos das perspectivas que os órgãos representantes das Juntas de Freguesia detêm perante um programa de intervenção na área da arte/escultura pública, verificamos no [Quadro nº 2] de que as respostas indiciam o peso considerável de um mandato ou mais de permanência na representação da freguesia e o registo predominante sobre os níveis de *Importância razoável* e de *Muita importância*. Torna-se claro de que esse peso de respostas decorre do efeito de temporalidade, ou seja, da correlação com o número de mandatos em exercício e provavelmente estará aqui em causa a maior estabilidade do executivo em funções, associada a um maior conhecimento do contexto e também de disponibilidade e compromisso pessoal.

[Quadro nº 2]

Órgãos do executivo Juntas de Freguesia	Anos de representação no executivo das Juntas de Freguesia Importância da Arte/Escultura Pública no programa das Juntas de Freguesia								
	Menos do que 1 mandato				1 mandato ou mais				NR
	Nenhuma	Pouca	Razoável	Muita	Nenhuma	Pouca	Razoável	Muita	
	1	2	5	4	0	1	12	10	
Total	12				23				7
	42								

Legenda: NR – Não Respondeu.

Relativamente à importância atribuída à arte/escultura pública por parte do executivo das Juntas de Freguesia, o [Quadro nº 2.1] faz notar em termos globais de que as linhas de acção assinaladas como as de *muita importância*, tais como *Qualificação do espaço público envolvente às obras de arte/escultura pública*, *Divulgação e Conservação/preservação das obras de arte/escultura pública*, pressupõem algumas convicções no reconhecimento da importância de coordenadas relativas à influência e contributo que pode ter um programa de intervenção local ao nível da valorização dos espaços públicos e da difusão e salvaguarda da arte/escultura pública. Outras linhas de acção, como é o caso da *Construção/aquisição de novas obras de arte/escultura pública e do Apoio a projectos de valorização*, que aqui são particularmente assinaladas com um grau de *Importância relativa*, tendem a reforçar e confirmar a importância conferida à incidência das linhas de acção anteriores. É ainda assim relevante, o peso considerável de oito por cento que recai na abstenção de respostas sobre a mesma questão, em parte indiciando algumas convicções expressas em termos de indiferença.

[Quadro nº 2.1]

Importância da Arte/Escultura Pública no programa das Juntas de Freguesia

Linhas de acção*	Não tem importância	Importância relativa	Muita importância	NR
Qualificação do espaço público envolvente à arte/escultura pública	6	13	20	3
Construção/Aquisição de novas obras de arte/escultura pública	4	19	16	3
Apoio a projectos de valorização da arte/escultura pública	6	22	10	4
Divulgação da arte/escultura pública	5	11	23	3
Conservação/Preservação das obras de arte/escultura pública	7	6	25	4
Total	28	71	94	17

*Os dados resultam de uma pergunta de resposta múltipla.

Legenda: NR - Não respondeu.

Considerando especificamente os aspectos relativos a um programa de actividades culturais no âmbito do património de arte/escultura pública importa reter na leitura do [Quadro nº 2.2] o destaque para a promoção de actividades por parte das Juntas de Freguesia. Com efeito, a percentagem de inquiridos que afirma promover actividades surge com o elevado valor de oitenta e três por cento. No que diz respeito aos meios de promoção, é certo de que se destacam com pesos consideráveis o *Apoio a Projectos Escolares* e o *Protocolo com Associações e Colectividades* ainda que sejam também de assinalar outros *Protocolos* com Instituições, quer *Escolares* quer *Culturais*. Pelo contrário, verifica-se num patamar consideravelmente mais baixo o *Protocolo com Instituição Museal*, que detém apenas cinco por cento de respostas, indiciando em parte

a fraca relação e articulação com uma instituição municipal centralizadora da cultura e do património da cidade. De entre as actividades mais assinaladas pelos inquiridos contam-se as *Visitas de estudo*, as *Feiras pedagógicas* promovidas pelo Centro de Arqueologia de Almada e também o projecto *ImaginArte*, promovido pela *F4- Associação de Imagem e Cultura* e desenvolvido em articulação com as Escolas de cada uma das Juntas de Freguesia do Concelho. Surge também como aspecto interessante, ainda que de fraca intensidade, a abstenção de oito por cento das respostas denotando uma vez mais, indícios de uma certa indefinição e distanciamento.

[Quadro nº 2.2]

Órgãos do executivo Juntas de Freguesia	Actividades culturais no programa das Juntas de Freguesia								
	Promoção de actividades		Meios de promoção e realização*						NR
	Não Promove	Promove	Apoio Projectos Escolares	Protocolo Instituição Escolar	Protocolo Instituição Cultural	Protocolo Instituição Museal	Protocolo Associações e Colectividades		
	7	35	31	14	12	5	27	8	
Total	42				42				

*Os dados resultam de uma pergunta de resposta múltipla.
Legenda: NR – Não Respondeu.

Quanto à intervenção activa dos representantes das Juntas de Freguesia em projectos de implementação e implantação de obras de arte/escultura pública o [Quadro nº 3] revela uma maioria, ainda que pouco significativa, em relação ao grau de envolvimento e participação. Sobressaem com algum peso as vinte e três respostas (cinquenta e cinco por cento) sinalizadoras de um envolvimento integrado sobre as dezanove não participativas. Faz-se notar de que a identificação de situações de participação recai maioritariamente no projecto *25 Anos de Poder Local*, que também contou com a decisiva colaboração dos órgãos representantes das onze Juntas de Freguesia. Ainda assim, são também assinaladas outras situações pontuais de projectos desenvolvidos sob a égide da própria Junta de Freguesia, como é o caso de Cacilhas e do Laranjeiro.

Relativamente à acção de informar e divulgar a população, aquando da implementação e implantação desses projectos, ressalta a medida cautelar associada à *Divulgação da inauguração*, como detentora de elevados índices de frequência. Com efeito, são assinalados os itens *Com frequência* e *Sempre* nas trinta respostas de um total de trinta e três. É de notar, uma vez mais, a forte abstenção de vinte e um por cento de respostas, onde se antevê a probabilidade de uma considerável indefinição e indiferença manifestada pelos inquiridos.

[Quadro nº 3]

Órgãos do executivo Juntas de Freguesia	Participação/Intervenção em projectos de Arte/Escultura Pública																NR		
	Integrou	Não Integrou	Medidas cautelares de informação e divulgação à população																
			Auscultação prévia				Auscultação durante a implementação				Divulgação da inauguração				Auscultação posterior à inauguração				
			N	R	CF	S	N	R	CF	S	N	R	CF	S	N	R		CF	S
23	19	4	18	6	5	4	21	7	3	1	2	8	22	5	19	5	4		
Total	42	33				33				33				33				9	
42																			

Legenda: N - Nunca; R - Raramente; CF - Com Frequência; S - Sempre; NR - Não Respondeu.

Das manifestações identificadas no [Quadro nº 3.1], como sendo da generalizada opinião da população da freguesia perante a obra que lhe é próxima, desde logo verificamos que o peso dominante incide na variável *Agrado*, com valores significativamente elevados. Faz-se notar de que esta identificação apenas se revela decisiva em termos gerais, pois está naturalmente sujeita a condicionalismos vários, entre os quais sublinhamos a memória dos próprios inquiridos, que poderá estar associada à difícil distinção das referências que constituem a dimensão e a temporalidade dos acontecimentos a que se referem. Não se estranha essa convergência de referências relativamente à manifestação mais assinalada, uma vez que se trata não apenas da apreciação de uma obra localizada numa determinada freguesia, mas de um conjunto indefinido de obras em lugar incerto ou ainda da expressão de uma opinião que em termos gerais não permite uma apurada e concreta leitura de dados. Para além dessa manifestação de *Agrado* é também interessante verificar de que a identificação pontual de algumas *Manifestações desfavoráveis*, como é o caso da *Proximidade habitacional*, *Iluminação perturbadora* e *Vandalismos ocasionais*, não só acentua positivamente a apreciação anterior mas também se torna importante para conferir uma assegurada e generalizada aceitação da obra de arte/escultura pública por parte da população.

[Quadro nº 3.1]

Órgãos do executivo Juntas de Freguesia	Manifestação da população perante a obra de arte/escultura pública				
	Adesão	Colaboração	Agrado	Desagrado	Indiferença
Total	3	4	29	4	2

Na análise das perspectivas pessoais associadas à preferência e apreciação de uma obra de arte/escultura pública por parte dos inquiridos, faz-se notar uma incidência preferencial por obras detentoras de uma forte componente social e histórica e também evocativa de valores ideológicos associados ao poder local. Verificamos no [Quadro nº 4] a identificação de obras que recolhem maior agrado entre os inquiridos, de entre as quais

se destacam: «*Os Perseguidos*», «*Os Pescadores*», «*Monumento ao Trabalho, Poder Local/Populações*», «*Monumento ao Associativismo Popular*», «*Monumento ao Bombeiro*» e «*Primeiro as Crianças*». A preferência pontual de outras obras que estão associadas à figura histórica de *Fernão Mendes Pinto*, ao *projecto dos 25 Anos de Poder Local*, à *Água* e à *Poesia de Pablo Neruda*, resulta claramente da importância atribuída a características simbólicas que evidenciam os valores e conteúdos da história ao invés do processo artístico inerente às obras de arte/escultura. É também assinalável o peso que detém a abstenção de respostas, denotando um certo distanciamento e indiferenciação perante um bem patrimonial directamente relacionado com a cidade e a freguesia. Tendo em conta os factores de apreciação e, por conseguinte, de fruição, os indicadores *Liberdade, Modernidade e Movimento* são os que apresentam uma maior predominância em termos de notoriedade. Por essa via simbólica definem-se assim sentidos de apropriação identitária e histórica, de um colectivo que atende necessariamente a valores éticos e sociais, correlacionados com o desenvolvimento e a melhoria da qualidade de vida dos cidadãos. Se atendermos ao considerável peso dos aspectos assinalados em *Outras razões*, impõe-se sublinhar de que esses factores, tais como *Alegria a quem ajuda, Trabalho, Determinação, dignidade do ser humano e representação da história*, reforçam a importância atribuída aos valores anteriores.

[Quadro nº 4]

Obra preferidas	OP	Factores de apreciação *									
		AT	SE	AL	MV	RE	LI	PO	MO	OR	
Figura 7 - «OS PERSEGUIDOS»	7	-	1	-	1	-	7	-	1	2	
Figura 8 - «MONUMENTO AO BOMBEIRO»	3	-	1	-	2	-	2	-	-	2	
Figura 10 - «EVOCAÇÃO A FERNÃO MENDES PINTO»	1	-	-	-	-	-	-	1	1	-	
Figura 12 - «OS PESCADORES»	7	3	1	-	1	2	4	-	1	3	
Figura 27 - «MONUMENTO AO TRABALHO, PODER LOCAL/POPULAÇÕES»	5	-	-	-	-	1	5	-	3	2	
Figura 33 - «MONUMENTO AO ASSOCIATIVISMO POPULAR»	4	-	2	1	3	-	3	-	3	-	
Figura 34 - «A VIAGEM»	1	-	1	-	1	-	1	-	1	-	
Figura 50 - «SEM TÍTULO»	1	-	-	-	-	-	1	-	2	-	
Figura 52 - «NÓS E OS OUTROS»	1	-	-	1	-	-	1	-	1	-	
Figura 56 - «CATIVOS NATURAIS»	1	-	1	-	-	-	-	-	1	-	
Figura 57 - «PRIMEIRO AS CRIANÇAS»	3	2	-	-	3	1	2	1	2	1	
Figura 58 - «SÍTIO»	1	-	-	-	1	1	1	1	1	-	
Figura 64 - «FONTE DAS NUENS»	1	-	-	-	1	-	1	-	-	-	
Figura 65 - «EMISSOR-RECEPTOR DE ONDAS POÉTICAS»	1	-	-	-	1	-	-	-	-	-	
NR	5	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Total	42	5	7	2	14	5	28	3	16	10	

*Os dados resultam de uma pergunta de resposta múltipla.

Legenda: NR - Não respondeu; OP - Obra preferida; AT - Antiguidade; SE - Serenidade; AL - Alegria; MV - Movimento; RE - Realidade; LI - Liberdade; PO - Poder; MO - Modernidade; OR - Outras razões.

Das razões que levaram os inquiridos a escolher a obra preferida, verificamos no [Quadro nº 4.1] que no conjunto assumem maior peso os factores de mobilização associados ao *Interesse pelo património artístico local* e à *Obra situada na zona de residência ou percurso diário*. Face aos resultados observados em outras razões, associadas em particular à participação de práticas culturais de divulgação para o conhecimento sobre esse património artístico, impõe-se assinalar de que a fraca incidência registada não é determinante para o reconhecimento de apropriação de um bem patrimonial. Assim, as razões de ordem pessoal e de conotação social e afectiva, que se estabelecem com o património e o espaço geograficamente habitado e identitário do colectivo e da cidade, exercem aqui um efeito deveras mobilizador e agregador para uma maior apropriação e eventual receptividade no domínio do conhecimento histórico e artístico e da valorização da arte/escultura pública.

[Quadro nº 4.1]

	Razões de preferência e apreciação*							
	Obra situada na zona de residência ou percurso diário	Participação programa de implementação /implantação	Participação inauguração	Conhece o artista/escultor	Interesse pelo património artístico local	Participação exposição e visitas guiadas «Percurso da Arte Pública»	Simple curiosidade	NR
Total	19	9	9	8	20	2	1	9

*Os dados resultam de uma pergunta de resposta múltipla.

Legenda: NR - Não respondeu.

Por último, o [Quadro nº 5] abarca o tipo de possíveis contributos trazidos pela arte/escultura pública em termos globais de projecção interna e pontualmente externa. Na generalidade, constata-se que a maioria dos inquiridos reconhece positivamente os contributos para a promoção e qualificação desse bem patrimonial, com graus de importância que apresentam ligeiras variações entre o *Muito* e o *Razoável*. No entanto, o peso mais significativo converge efectivamente para os factores contributivos assinalados com o grau de *Muito* importante, traduzindo-se desta forma uma reconhecida notoriedade e generalizada valorização que o património artístico referenciado detém junto dos inquiridos ao nível do desenvolvimento cultural do concelho.

[Quadro nº 5]

Contributo da Arte/Escultura Pública

Factores contributivos*	Pouco	Razoável	Muito	NR
Promoção da imagem da cidade	-	5	36	1
Qualificação patrimonial do espaço público	-	7	34	1
Valorização do património artístico local	-	3	37	2
Embelezamento do espaço público da freguesia	-	12	31	1
Símbolo do poder local	-	13	27	2
Celebração de identidade colectiva	2	15	22	4
Homenagem a uma personalidade histórica	2	17	21	2
Promoção para a educação do património	2	10	28	2
Atração turística	2	19	20	2
Total	8	90	226	17

*Os dados resultam de uma pergunta de resposta múltipla.

Legenda: NR - Não respondeu.

Em resposta aberta, relativamente à identificação de outros factores contributivos que exercem uma função específica para o reconhecimento do valor histórico e artístico e a salvaguarda desses bens patrimoniais, são reveladores os pesos atribuídos a determinadas categorias ou esferas de promoção, tais como *Divulgação, Conservação e Educação*. Em *Divulgação* verifica-se uma considerável referência a *programas de divulgação junto do grande público em todas as freguesias e também a nível nacional, a continuidade de um programa de edição de documentação específica de modo a sensibilizar a população residente, a divulgação mais ampla para um maior conhecimento das obras, a inclusão de placas informativas junto dos monumentos e uma maior promoção da obra exposta mostrando ao cidadão comum o seu significado intrínseco e extrínseco*. Quanto à *Conservação*, as referências mais assinaladas pelos inquiridos ilustram bem a necessidade de *preservar as obras e mantê-las bem conservadas, e de tornar esse património como um bem de interesse colectivo, classificando-o, que é também uma forma de conservação preventiva*. Por último, em *Educação*, o factor *intervir a nível educacional sensibilizando as camadas mais jovens da população para a importância das obras de arte e da cultura* figura entre os mais referenciados, seguindo-se outros factores tais como, *continuidade da promoção de actividades com abertura a todos os escalões etários, visitas guiadas e passeios a pé ou de autocarro percorrendo todo o concelho*. Assim, do ponto de vista do contributo dos inquiridos a sinalização de um tão vasto leque de factores específicos poderá ser reveladora de uma forte convicção em desenvolver uma mais alargada e mobilizadora lógica de desenvolvimento pelo reconhecimento desse património histórico e artístico.

A fechar a análise dos dados fornecidos por este questionário e em jeito de conclusão, constatamos que a área da arte/escultura pública no concelho não só se revela

importante e notória para integrar uma linha de acção/ intervenção programática visando a dinâmica da sua promoção local, mas também decisiva para conferir níveis de agrado e fruição aos indiferenciados públicos adultos e seniores que aqui são maioritariamente identificados como cidadãos residentes e representantes do cidadão. Este facto denota a forte relação de proximidade identitária, que o olhar deste cidadão estabelece com a história e o património artístico da sua cidade e da freguesia que representa. Por fim, face à análise dos factores contributivos, verificamos serem múltiplos os possíveis campos de intervenção ao nível do desenvolvimento de canais específicos para o conhecimento da obra de arte/escultura pública, no reforço de uma fundamentada oferta informativa e formativa.

Proposta de acção museal/educação patrimonial

*No dia em que uma estátua é acabada, começa de certo modo, a sua vida. Fechou-se a primeira fase em que, pela mão do escultor, ela passou de bloco a forma humana; numa outra fase, ao correr dos séculos, irão alterar-se a adoração, a admiração, o amor, o desprezo ou a indiferença, em graus sucessivos de erosão e desgaste. (...) Outras há que devem a sua beleza nova apenas à violência humana: ao gesto que as empurrou do pedestal, ao martelo iconoclasta que as tornou o que hoje são. (...) O nosso ponto de vista representa ao mesmo tempo um ganho e uma perda. (...) De todas as modificações causadas pelo tempo, nenhuma afecta tanto as estátuas como a alteração do gosto de quem as admira*³²³.

Das muitas estátuas e esculturas ou dos muitos testemunhos artísticos que fizeram o nosso percurso colectivo de há séculos, poucos são os que se encontram nos lugares de passagem ou de exposição e contemplação ou ainda os que ficaram registados na história, como sobreviventes da actividade criadora da humanidade. E desses, poucos são os que contribuiriam para perpetuar a sua memória cultural, sendo apenas parte da paisagem citadina ou de um qualquer canto ou parede da sala de um museu. De quais e de quantos sabemos nós sobre o que representam e significam e que razão existiu para que fizessem parte dos nossos percursos pela cidade? Ao passarmos, nos sítios e lugares da sua permanência no espaço público, será que realmente os vemos? O que percebemos ao olharmos para as suas formas? Como as observamos e que nos sugerem? Como o interpretamos? O que sabemos da sua construção histórica e identitária? De quem é a autoria e execução? Em que circunstâncias foram colocadas naquela rua, jardim, praça ou rotunda? Quando?

³²³ Cf. YORCENAR, Marguerite. *O Tempo esse grande escultor*. Lisboa: Ed. Difel, 1984, pp. 49-52.

Com efeito, as esculturas públicas existem no espaço público urbano. As suas presenças física e sónica são, obviamente, *factos urbanos permanentes*³²⁴ e são também testemunhos artísticos e patrimoniais, assim como é o *déficit* de conhecimento sobre a sua representação e significado, ou também a sua apropriação e fruição estética ou o seu reconhecimento histórico. A constatação da sua história específica encontra-se incontornavelmente vinculada à sua identidade e comunicação e, por extensão, a práticas indissociáveis do museu, tais como a preservação e conservação, a divulgação e educação. Na realidade, percebemos que as interacções desenvolvidas entre os domínios do espaço museal e os diversos espaços mediadores da cultura e da educação patrimonial se revelam no esforço da preservação da memória e da transmissão do saber e do conhecimento. Não apenas por reunir e coleccionar, estudando e conservando toda a memória colectiva e referências do lugar, mas também por organizar e tornar disponíveis, dar a ver e conhecer, todos os registos e testemunhos sobreviventes que a nossa curiosidade e inteligibilidade podem surpreender. Neste sentido, o museu torna-se num receptor e transmissor de conservação e de divulgação patrimonial de uma comunidade pela função social³²⁵ que detém e o carácter global que também devem ter as suas intervenções culturais. Efectivamente, como diz Ana Duarte a propósito do que designa de *novos conceitos de museu e de património na sua múltipla diversidade (...) o museu tem um papel a desempenhar na sociedade em que está inserido, um papel activo, interveniente, mobilizador. Este papel deverá ter a caução da investigação e deverá também ser o termómetro dos problemas locais. (...) O museu é uma instituição em constante evolução e permuta. (...) Mais do que nunca, nos dias de hoje, o museu deverá problematizar, questionar, intervir. (...) o acto de educar pode, afinal, ser o fruto de uma equipa muito vasta da qual o museu faz parte*³²⁶. Assim, o museu que aqui é entendido como paradigma de um dispositivo multidimensional, detém uma função agregadora pois, para além de guardião da memória e património do passado, permite também o presente e projecta o futuro da sociedade local, através de práticas museológicas que em termos de lazer e de aprendizagem ele comporta. De facto, a educação do património conduzida por acções proporcionadas pelo museu em

³²⁴ A presença da obra de arte que não pode apagar-se do *espaço público*, sendo este considerado como um lugar de memórias e de objectos significativos, sob pena de o ser humano se ver despojado de pontos de referência. Cf. ROSSI, Aldo. *A Arquitectura da cidade*. Lisboa, ED. Cosmos, 2001, p. 118.

³²⁵ Função social reforçada com o Movimento da Nova Museologia que teve a sua expressão pública e internacional em 1972, na Mesa Redonda de Santiago do Chile organizada pelo ICOM.

³²⁶ Ver, DUARTE, Ana. *Educação Patrimonial – Guia para professores, educadores e monitores de museus e tempos livres*. Lisboa: Texto Editora, 2ª ed., 1994, p.12.

interacção abrangente com dispositivos mais formais, como é o caso das escolas, afigura-se como uma complementaridade direccionada num sentido único que é o desenvolvimento da comunidade e da cidadania. É certo de que essa relação interactiva coloca diferentes desafios relativamente à assunção de novas e fundamentais estratégias educativas, diversas das tradicionais, que pressupõem naturalmente múltiplos espaços comunitários e também públicos específicos e diferenciados, no contexto do quotidiano citadino e da urbanidade. Neste âmbito, é certamente necessário fazer surgir novas formas de abordagem educativa, sejam elas de cariz museológico e/ou escolar, seja ainda por via de novos fluxos comunitários, de que são exemplo as associações locais de carácter cultural. Quer o museu quer a escola ou outro ambiente pedagógico alternativo mais ou menos institucional poderão favorecer formas específicas de socialização e enculturação no processo de procura e descoberta de uma atitude educativa construtiva, reflectindo novos paradigmas comunicacionais de forma a propiciar possibilidades equitativas de generalizado acesso à arte e cultura. Neste sentido, temos a convicção de que no quadro de uma proposta de acção para a divulgação e educação patrimonial da *arte/escultura pública*³²⁷ na cidade, ou como comumente se preconiza da *arte para o público*, o museu afigura-se como a estrutura melhor vocacionada para agregar e desencadear a fundamental dinâmica de promoção educacional³²⁸ ou estética desse património artístico, histórico e cultural.

O quadro referencial do nosso estudo trata de um *Corpus* ou colecção de esculturas *in situ*, em que os distintos espaços públicos de localização ao ar livre obviamente conduzem a uma dispersão geográfica e territorial dos espécimes artísticos e culturais. A acção de musealizar ou patrimonializar e também de didactizar essa tipologia de objectos, não directamente incorporada no acervo do museu, implicará necessariamente uma orgânica funcional, passível de utilização e fruição, que se deverá constituir por estratégias diversas, de forma a que se torne possível desenvolver actividades em parceria comunitária e envolver, espacial e temporalmente, os indiferenciados ou distintos públicos³²⁹.

³²⁷ Tendo por referência uma vocação territorial e um enquadramento orgânico numa tutela autárquica, à semelhança do nosso caso de estudo.

³²⁸ No sentido do desenvolvimento da literacia visual dos indiferenciados ou distintos públicos, em particular dos habitantes da cidade.

³²⁹ Por um lado, referimo-nos a todo e qualquer público e, por outro, particularmente ao público alvo, a saber: grupos escolares, crianças, jovens e adultos; grupos organizados, adultos e seniores; investigadores, jovens e adultos; turistas, crianças, jovens, adultos e seniores. Ressalvamos o facto de que o nosso estudo anterior não analisa a totalidade do público-alvo identificado, embora possamos aqui considerá-lo na medida em que nos permite desenvolver uma reflexão mais abrangente.

Assim, no contexto das iniciativas de *difusão*³³⁰ que em Almada têm vindo a ser implementadas pela autarquia³³¹ e tendo também como premissa o levantamento e análise de dados fornecidos pelo estudo realizado através do *inventário iconográfico e documental* e dos *questionários*, apresentamos formalmente algumas linhas de força para uma proposta de *acção museal/educação patrimonial*, potencialmente aberta a novos canais de comunicação e modalidades de divulgação para uma interacção cultural na área da educação pela arte/*escultura pública*. Nesse âmbito, consideraremos como ponto fundamental de partida a criação de uma estrutura organizativa, um núcleo ou pólo, um espaço de âmbito local ao serviço da comunidade, especialmente vocacionado para agregar e propagar o conhecimento sobre os objectos de escultura implantados em espaços públicos exteriores ao museu. Reconhecemos que o espaço em foco, ao pretender contemplar especificidades e vocações próprias relacionadas com o território citadino e os testemunhos artísticos nele integrados, poderá ser considerado como um *observatório de arte/escultura pública* ou mesmo uma *unidade de didactização cultural artística*, sob a égide do *Museu da Cidade*³³², desempenhando um papel fundamental como centro operacional de gestão e difusão no panorama da produção da *arte/escultura pública* do concelho. Embora sujeito a uma lógica de programação inerente à orgânica tutelar autárquica, constituir-se-ia funcionalmente como um suporte de coordenação e um instrumento de estudo, de transmissão de informação e de conhecimento desse património artístico. Assim, em articulação com as várias funções activadas no *Museu*, seria nesse *observatório* que se exerceria o estudo científico do conjunto de elementos de *arte/escultura pública* integrados em espaços públicos exteriores ao museu, seja por via da conservação e restauro, investigação e documentação, seja ainda pela consultoria específica, pela gestão de solicitações exteriores e também pela coordenação de

³³⁰ Referimo-nos à acção iniciada, em Almada, por equipamentos museológicos como a *Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea*, o *Museu da Cidade* e a *Divisão de Museus*. Sublinhamos o projecto anteriormente assinalado, de que é exemplo único, a exposição de «*Arte Pública no Concelho de Almada*», para além de actividades específicas como «*Percursos da Arte – Visitas Guiadas*» levadas a efeito no ano de 2004. De notar igualmente o projecto de candidatura ao POC - Programa Operacional de Cultura sob a designação «*Inventariação, Digitalização e Divulgação da Arte Pública do Concelho de Almada*» que revela indicadores, de uma acção de investigação e difusão, conducentes à implementação de um modelo de gestão da *arte pública* do concelho. A título de exemplo registamos o *Encontro Ibérico – «Arte Pública: Produção, Gestão, Difusão»* realizado em Maio de 2006 na Casa da Cerca e, também, a exposição de fotografia «*O olhar de fotógrafos sobre a arte pública do concelho*», realizada em Outubro de 2006 na Oficina da Cultura, em parceria com a Associação F4 no âmbito do projecto *ImaginArte* que contou com a parceria de Escolas e de Juntas de Freguesia do concelho.

³³¹ Referimo-nos a estruturas culturais autárquicas que por definição da sua *missão social* envolvem os equipamentos museológicos municipais, a saber: *Divisão de Museus*, *Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea* e *Museu da Cidade de Almada*.

³³² Equipamento tutelado pela autarquia e especializado no âmbito da vocação museológica para uma função de carácter científico, didáctico e social, de *sítio*, integrando do território a rememoração colectiva sobre a história local.

programas e planos de actividades que, em interacção com os diversos públicos, permitissem a formação, a interpretação e a comunicação para um maior conhecimento da colecção e do que significa e representa na sociedade local.

Neste quadro, afigurar-se-ia particularmente importante a criação de uma rede de valências que permitisse a parceria multidisciplinar, em complementar transversalidade com diversas equipas e equipamentos culturais, no exercício das dinâmicas de investigação e conservação, de difusão e educação, que aqui se referenciam aos testemunhos documentais e espécimes de escultura *in situ*. Parece-nos igualmente importante a fundamental criação de duas plataformas de comunicação: local e virtual. De um lado, baseada em meios tradicionais e processos presenciais de descoberta pessoal com limites temporais e espaciais e, do outro, assente na crescente tendência de adaptação a novas formas de divulgação da informação e do conhecimento, entre as quais se conta a multimédia e a internet. É nesse encontro de estreita complementaridade e articulação que se pressupõe coexistir a ampla interacção para uma efectiva intervenção e participação colectiva, tendo como denominador comum o estudo de valorização científica e de salvaguarda dos elementos de *arte/escultura pública*.

Neste âmbito, consideraríamos os diversos suportes de comunicação e materiais de estudo e interpretação, de divulgação e educação no contexto das seguintes esferas de acção: (1) *Investigação*; (2) *Informação*; (3) *Publicação/Difusão*; (4) *Formação* e (5) *Animação/Intervenção*.

(1) *Investigação* – Incluiríamos um *arquivo* de dados informativos ou uma reserva de documentação visual, audiovisual e bibliográfica e de produção multimédia de conteúdos específicos e especializados/monográficos que, através dos diversos *Centros de Documentação*³³³ disponíveis ou de outros *Centros de Estudo e Interpretação da Arte/Escultura Pública*³³⁴ a disponibilizar, pudesse contribuir para o reforço das actividades académicas e de carácter multidisciplinar e institucional.

(2) *Informação* – Integraríamos duas direcções fundamentais: *Centros de atendimento e de sinalização e interpretação*. De um lado a *recepção e emissão* de informação

³³³ De entre outros, o Centro de Documentação do *Museu da Cidade*, o Centro de Documentação sobre História de Arte Portuguesa Contemporânea da *Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea*, o *Arquivo Histórico* instalado no Palácio ou Casa Pragana, as *Bibliotecas Municipais*, os *Centros de Recursos Escolares*.

³³⁴ Referimo-nos à implementação de um sistema de informação a disponibilizar em rede informática ou on-line através de um portal na internet. De notar que neste contexto está a ser desenvolvido e testado o site no âmbito do projecto *Portal Almada Cidade Digital* que através de links disponibiliza alguma informação especializada sobre o património do concelho, constituindo um ponto de acesso à comunidade virtual local, nacional e global. Cf. Página web, em www.acd.pt

específica disponível em vários suportes e plataformas de divulgação com atendimento localizado³³⁵ e indiferenciado³³⁶ e, do outro, a implantação localizada de placas de identificação e de sinalização junto das obras e dos percursos ou circuitos, quer pedonais quer viários, que interligassem os diversos elementos de *arte/escultura pública* através da temática, do autor, das técnicas e materiais, da época histórica, da circunscrição territorial ou outra.

(3) *Publicação/Difusão* – No material a produzir e a tornar público incluiríamos múltiplos suportes e plataformas de divulgação, de forma a garantir decisivamente a ampla acessibilidade ao conhecimento da *escultura pública* no domínio da sua história, representação artística/plástica/estética e condição patrimonial. Consideraríamos como fundamentais os seguintes produtos: *inventários* (o que pressupõe identificação e valorização científica); *catálogos*³³⁷ (completam a identificação ao contar com todos os dados que afectam a colecção e a intervenção e interacção com os diversos públicos); *monografias*³³⁸ (apresentam a colecção e complementam os domínios temáticos de investigação científica, tal como a conservação e o restauro); *roteiros*³³⁹ (oferecem oportunidades interactivas de conhecimento do património através de referenciação topográfica/geográfica, iconográfica, histórica, artística e teórica); *guias artísticos/turísticos* (instrumentos de exploração do património com referenciação geográfica e territorial integrando propostas de circuitos e itinerários temáticos); *audio-guides* (suporte informativo e interpretativo que se disponibiliza para uma efectiva aproximação entre o público e a obra *in situ*); *exposições*³⁴⁰ (de carácter temporário e de intenção informativa e pedagógica-didáctica, tal como ciclos temáticos e cronológicos,

³³⁵ De que são exemplo os *Centros de Documentação* referenciados anteriormente ou outros equipamentos museológicos e culturais.

³³⁶ Tal como os quiosques multimédia ou ciberpontos (informação de pesquisa livre em touch screen), ou outros pontos de informação disseminados por serviços e locais de acessibilidade pública.

³³⁷ De que é exemplo o catálogo/inventário editado em formato papel aquando da realização da exposição *Arte Pública no concelho de Almada*, anteriormente referenciada. Cf. RIBEIRO, Ana Isabel; ABREU, José Guilherme de. *Arte pública no concelho de Almada*. Ob. cit.. Sublinhamos igualmente como exemplar o *Catálogo Razonado de las esculturas y otras obras artísticas situadas en el espacio público da la ciudad de Barcelona o bien visibles desde él*. URL: www.bcn.es/artpublic.

³³⁸ Veja-se de entre outros o exemplo da seguinte edição: AZEVEDO, Fernando de (texto); CONDINHO, Levi (Poema). *Monumento à Paz – Escultura de José Aurélio*. Almada: Câmara Municipal de Almada, 2001.

³³⁹ Veja-se como exemplo a reter: AAVV. *Arte Pública – Estatuária e Escultura de Lisboa, Roteiro*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005.

³⁴⁰ Para além da exposição realizada na Casa da Cerca, que temos vindo a referenciar, sublinhamos igualmente a exposição patente no Castelo da São Jorge, na Sala das Colunas, Lisboa (20/10/2006 a 28/01/2007) sob a designação «*Pedras na Praça: arte pública de João Cutileiro*» em que dá a conhecer o percurso de criatividade do escultor e de produção da obra de arte para o espaço público: *da ideia à maquete e da obra ao local*, através de duas perspectivas de cada uma das suas criações - *a maquete* (realizada como verdadeira obra original e, quase sempre, no mesmo suporte da peça final: a pedra) e *fotografias* de grandes dimensões das esculturas finais.

de autores/escultores e de obras em foco, etc.); *museu virtual* (dispositivo multidimensional a disponibilizar num espaço *on-line*, com funções idênticas à do tradicional espaço museal); *museu portátil/maletas pedagógicas* (oferecem diversificadas possibilidades de carácter lúdico-formativo em ambientes pedagógicos exteriores ao museu e também concorrem para uma efectiva aproximação ao contexto da colecção ou das obras de arte, através da exploração didáctica e a utilização/manipulação de materiais visuais, plásticos, documentais e audiovisuais, constituindo ao mesmo tempo uma ponte entre o museu e a escola ou a comunidade); *folhetos monográficos* (conjugam a transmissão de dados iconográficos e descritivos no domínio da informação directamente ligada à colecção); *vídeos* (inventários, documentários, itinerários, testemunhos audiovisuais dos autores/escultores sobre a produção das suas obras, em formato CD-Rom ou DVD e também disponível *on-line*); *postais* (séries temáticas que se apresentam como suporte de informação iconográfica e descritiva);

(4) *Formação* – Configuraríamos específicos canais de comunicação para a transmissão de conhecimentos sobre o património localizado, dirigidos a públicos mais adultos e exigentes, através da criação de parcerias e de redes compartilhadas entre o museu e diversas instituições, tais como escolas, universidades, associações e centros de formação. Por um lado, a oferta de uma linha de formação de especificidade académico-docente ou outra, que reforçasse o ensino de conteúdos científico-criativos através de diversas actividades, tais como cursos e workshops temáticos, planos de investigação mútua, projectos de intercâmbio, colóquios, seminários, conferências, jornadas, encontros, percursos, etc. Por outro lado, uma formação pessoal ou colectiva com orientação especializada, considerando actividades de cariz lúdico-pedagógico, tais como *percursos ou visitas guiadas e oficinas ou ateliers temáticos*.

(5) *Animação/Intervenção* – As actividades educativas de animação a desenvolver pressuporiam a participação e o envolvimento por parte da comunidade³⁴¹ em torno de um conceito comum, a construção e reconstrução do conhecimento e da identidade cultural que conduza a uma interpretação mais atractiva dos objectos e da sua importância histórica, artística ou outra. É nesta perspectiva educativa que disponibilizaríamos aos diversos públicos a maior variedade possível de formas de aprendizagem lúdico-pedagógica, sejam de tipo directo ou indirecto ou ainda de forma

³⁴¹ Referimo-nos à comunidade local em geral, qualquer tipo de público de qualquer grupo ou classe social, mas também a sectores específicos, tais como a comunidade educativa ou o público escolar.

conjugada. Para um público mais específico, que passa pelos estudantes de todos os graus de ensino, poderíamos em contexto museal organizar, por exemplo, *seminários e colóquios temáticos, tertúlias ou workshops e cursos de prática artística ou oficinas e ateliers de expressão plástica*, com a adaptação dos temas tratados aos planos curriculares, conferindo uma mais-valia à função educativa e captando uma melhor atenção por parte desse público e dos seus educadores. Fora do espaço museal e em contexto patrimonial localizado, enquanto complemento do processo racional de aprendizagem, organizaríamos actividades mais atractivas, tais como *concursos, safaris gráficos ou fotográficos, jogos estratégicos, percursos ou visitas guiadas e fóruns de participação on-line*. Para um público fidelizado ou indiferenciado, que passa por grupos organizados de adultos e seniores, as actividades a organizar e desenvolver, da mesma forma, deveriam potenciar motivações e capacidades de visualização, de compreensão, de interpretação e de participação.

Neste sentido poderíamos, em jeito de síntese, afirmar de que o importante papel da educação no reforço de actividades escolares, académicas e de carácter multidisciplinar e institucional se revela através da intencionalidade comunicativa, isto é, informativa, transmissora, contemplativa e didáctico-pedagógica.

Temos ainda a convicção de que será também necessário investir numa acção específica para a protecção e salvaguarda patrimonial. Com efeito, do ponto de vista da conservação³⁴², a nível institucional, a classificação desses bens culturais imóveis, com *interesse público ou municipal*³⁴³ e valor artístico, histórico e cultural, poderia necessariamente ser um dos instrumentos a considerar *apriori* como investimento para a protecção e salvaguarda patrimonial. Na verdade, o conhecimento da existência da classificação de um bem cultural naturalmente conduz a que se lhe atribua um determinado valor intrínseco. Neste âmbito, ao serem evidenciados os valores inerentes ao património artístico e cultural no contexto espacial e cultural em que se inserem, serão canalizados os recursos disponíveis para a sua protecção e conservação, o que deverá também contribuir para a divulgação e educação com vista à sua salvaguarda. Seria fundamental encontrar métodos e processos estruturados, com o objectivo de dar

³⁴² A «Carta de Carcóvia» (2000), actuando no espírito da Carta de Veneza (1964), define *Conservação* como *o conjunto das atitudes de uma comunidade que contribuem para perpetuar o património e os seus monumentos. A conservação do património construído é realizada, quer no respeito pelo significado da sua identidade, quer no reconhecimento dos valores que lhe estão associados*. In, LOPES, Flávio; CORREIA, Miguel Brito. *Património arquitectónico e arqueológico – Cartas, Recomendações e Convenções Internacionais*. Ob. cit., p. 295.

³⁴³ Referimo-nos à classificação, de imóveis de valor cultural, atribuída por Lei, à competência do IPPAR.

resposta à necessidade de aumentar a protecção específica a obras de *arte*³⁴⁴ pública. Por um lado, parece-nos evidente de que um dos primordiais processos pressupõe o estudo documental ou a inventariação, de material bibliográfico, iconográfico, fotográfico ou outro, que ilustre os valores qualitativos e quantitativos relativamente ao estado de conservação, do conjunto de obras de arte e aos elementos componentes do sítio e das relações entre a comunidade/sociedade e a envolvente arquitectónica e paisagística. Por outro lado, também é evidente e pacífico afirmar de que a justificada necessidade de preservação e conservação³⁴⁵ desse património artístico localizado mantém-se indefinidamente à espera de uma desejável participação da comunidade³⁴⁶, levando o cidadão a simultaneamente ganhar consciência do legado patrimonial à sua disposição e das suas responsabilidades na respectiva preservação e fruição. Assim, para além de ser fundamental fomentar a criação de um sistema de documentação patrimonial acessível a todo o público, seria também importante fortalecer vínculos de pertença colectiva no seio da comunidade local, por via determinante e sistemática de acções educadoras e culturais desenvolvidas por sectores educativos e associativos em prol da protecção desses testemunhos artísticos.

³⁴⁴ Tais como *obras de escultura*, de acordo com os termos definidos pela UNESCO. In, LOPES, Flávio; CORREIA, Miguel Brito. *Património arquitectónico e arqueológico – Cartas, Recomendações e Convenções Internacionais*. Ob. cit., pp. 141-153.

³⁴⁵ Idem, *ibidem*, p.49. Resolução sobre a conservação de monumentos históricos e de obras de arte (Sociedade das Nações, Genebra, 10 de Outubro de 1932). *Considerando que a maior garantia de conservação de monumentos e obras de arte reside no respeito e na estima que as próprias populações revelam por esses bens, e convicta de que esses sentimentos podem ser estimulados através de acções apropriadas empreendidas pelos poderes públicos*.

³⁴⁶ Sobre a participação da cidadania, sublinhamos a actividade desenvolvida pela universidade de Barcelona através da CER POLIS (www.ub.es/escult/1.htm), anteriormente referenciada, para além do contributo de fundamental importância que também tem sido desenvolvido, desde 1991, pela PMSA – *Public Monuments & Sculpture Association*, Reino Unido. A sua actividade ao nível da divulgação em banda larga, estende-se à organização de projectos, de que é exemplo o NRP – *National Recording Project*, e a campanha SOS – *Save Our Sculpture*. Cf. Página web, em, www.pmsa.org.uk/

Conclusões finais

Certamente que existe uma aura que envolve a natureza da obra de *arte pública* em contexto urbano e, presumivelmente, na esfera das questões que surgem ligadas à sua concepção, integração, identidade e comunicação. A tenuidade em determinar aquilo que faz com que a obra de *arte/escultura pública, o monumento escultórico*, se torne legitimamente um objecto artístico musealizado, persiste e continuará efectivamente a impressionar os olhos de quem investiga, lê, vê e sente a arte na terceira dimensão dos espaços urbanos de convivialidade da cidade. A obra de *arte/escultura pública*, como pretendo objecto artístico musealizado, é aquela que ao captar olhares inquisitivos e ao ampliar referências de apropriação e fruição estética que mobilizem os sentidos, também transmitirá o reconhecimento pelos desígnios de significação histórica, artística, cultural e patrimonial, tão simplesmente, para cumprir a sua função educadora. Conceber e integrar objectos de arte ou esculturas em espaços públicos em contexto urbano não significa, somente, embelezar e qualificar esses espaços da cidade, as ruas, passeios, largos, praças, rotundas, jardins e parques, dotando-os de elementos artísticos ou sígnicos, ainda que caminhando ao encontro de intencionalidades de celebração ideológica e de objectivos públicos de democratização comunitária. Mais do que reunir todos os atributos qualitativos para a valorização do espaço público da cidade ou do que fazer erguer as *presenças físicas* que se desejam ou intencionam, conceber e integrar esculturas em espaços públicos urbanos é assimilar a carga simbólica e identitária da cidade e o mistério que envolve os seus múltiplos propósitos autorais e socioculturais, através da intervenção programada de um complexo e quase infinito traçado de percursos *poli(s)ticos*, que potenciem modos de ver e conhecer revelando uma pertença individual e, simultaneamente, uma memória colectiva.

Assumindo que, no quadro da *arte pública* almadense, o *Corpus de esculturas* em estudo constitui uma das colecções ou um dos actuais conjuntos de grande importância, entendemos que a pluralidade de níveis de significado, histórico, artístico e sociocultural que detém, em muito depende da interrelação entre consensos sobre o facto da sua apropriação ser produto dos muitos olhares que se cruzam, unem, rejeitam, e se recriam em múltiplos e imperceptíveis contextos e circunstâncias espaciais e

temporais. Pelo que podemos constatar nas análises que desenvolvemos ao longo deste trabalho, das quais elaborámos sínteses parciais, a colecção de *escultura pública* em Almada, no decurso dos setenta anos da sua produção, mais do que constituir um memorial iconográfico de conteúdo histórico e artístico, vocacionado para rememorar factos e personalidades e evocar valores simbólicos e ideológicos, representa um importante meio de interacção como exprimem as relações existentes entre os espaços públicos que a suportam e envolvem e os agentes, promotores, criadores e fruidores, que dela se apropriam, reinventando-a. Assim, o objecto de *escultura in situ*, aqui tratado como elemento plástico de um discurso exposto em permanência no espaço público urbano no actual tempo histórico, exprime identidade colectiva e implica comunicação. Torna-se ele próprio um ponto fundamental de partida para o reconhecimento do valor patrimonial que detém, como testemunho artístico e documento histórico-cultural a fruir e salvaguardar.

É neste encadeamento dialéctico, que permuta a passagem da referência de significados de um objecto em si, para o espaço e o sujeito, que no percurso deste *caso de estudo* se investigaram e analisaram os componentes principais dos setenta anos de produção da *escultura em espaços públicos de Almada*, procurando contribuir para a assunção de uma *acção museal/educação patrimonial*. Cremos ter contribuído para a clarificação dos principais traços históricos da identidade e comunicação desta colecção de esculturas *in situ*, envolvendo para isso o testemunho contributivo dos seus promotores, autores/escultores e de distintos fruidores.

Nos três pontos fundamentais que alicerçam o percurso metodológico traçado e desenvolvido, parece-nos que aquele que aqui defendemos nos permitiu identificar e ponderar sobre os principais aspectos de conteúdo, contexto e devir. Primeiramente, construámos um arquivo documental, compilando e sistematizando a informação visual e bibliográfica recolhida, que nos permitiu efectuar uma primeira abordagem à problematização de conceitos teóricos, à cronologia dos acontecimentos e, designadamente, ao contexto da produção escultórica da primeira metade do século XX à actual década do século XXI, identificando a pertinência do manancial de elementos recolhidos. Num segundo tempo, construámos um percurso de reflexão teórica e de análise e interpretação transversal de dados sobre os traços de identidade e comunicação do *Corpus* de esculturas e autores, permitindo-nos identificar as preponderantes lógicas de representação artística e de implantação/integração que presidiram em momentos paradigmáticos de referência incontornável para a história do património local, assim

como as dinâmicas estabelecidas por públicos distintos em processos de fruição e apropriação educativa, de forma a reconhecer o complexo e vasto evoluir do processo produtor, conceptual e educador composto entre agentes e actividades. No terceiro e último momento, configurámos uma sustentável *acção museal/educação patrimonial*, ancorando-a e ampliando-a às tradicionais funções do museu, sumariando as suas principais linhas de força, de forma a delinear em interacção entre agentes e indiferenciados públicos um conjunto de potenciais e possíveis actividades de fruição e salvaguarda.

Reconhecemos de que o testemunho da própria obra de arte/*escultura pública*, dado a ver e conhecer, é o documento primeiro que aguarda pela sensibilidade e poder do cidadão interessado, ainda que tenhamos plena consciência de que a acção de salvaguardar bens patrimoniais de interesse público reside no facto de ser o meio mais eficaz para alcançar um fim único: a salvaguarda da nossa identidade e património.

Finalmente, acreditamos ter percorrido uma rede sinuosa de caminhos que, tendo um único destino, tem incontornavelmente diversos pontos de partida, infinitos sentidos e múltiplos pontos de chegada. É sempre assim, no limite não é o fim, mas o princípio.

Terminamos por agora, acompanhados de um princípio expresso por *David Finn*, sobre como olhar e conhecer a escultura – *the more you look the more you will learn*³⁴⁷ – convictos de que, de algum modo, a nossa capacidade crítica sobre os objectos em muito depende do que aprendemos sobre o que contínua e intensamente observamos.

³⁴⁷ Cf. FINN, David. *How to Look at Sculpture*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1989, p. 30.

Bibliografia

Para uma mais fácil consulta, a classificação da bibliografia, atende à seguinte ordenação: *Documentos oficiais [fontes manuscritas/impressas]; Monografias; Catálogos; Periódicos; Dicionários; Conferências; Internet - Páginas Web.*

. Documentos oficiais [fontes manuscritas/impressas]

AMAD/MON/VI-29 - *Monumento a Fernão Mendes Pinto – 1974-1983*. Centro de Documentação do Atelier-Museu Municipal António Duarte, Caldas da Rainha.

Ofício 16436/91/B, Gabinete da Vereação CMA, Almada (31-12-1991)

Protocolo de colaboração Ar.Co e Câmara Municipal de Almada (10-03-1993)

Vereação, *Livro nº 84 – Acta nº 49* (18-12-1973)

Vereação, *Livro nº 84 – Acta nº 23* (20-06-1974)

Vereação, *Livro nº 84 – Acta nº 24* (27-07-1974)

Vereação, *Livro nº 86 – Acta nº 47* (12-12-1974)

Vereação, *Livro nº 86 – Acta nº 43* (31-12-1974)

Vereação, *Livro nº 86 – Acta nº 24* (21-10-1977)

Vereação, *Livro nº 87 – Acta nº 11* (19-05-1978)

Vereação, *Livro nº 87 – Acta nº 14* (06-06-1979)

Vereação, *Livro nº 88 – Acta nº 17* (07-08-1981)

Vereação, *Livro nº 88 – Acta nº 01* (08-01-1982)

Vereação, *Livro nº 89 – Acta nº 20* (05-11-1982)

Vereação, *Livro nº 90 – Acta nº 05* (18-03-1983)

Vereação, *Livro nº 90 – Acta nº 06* (16-03-1984)

Vereação, *Livro nº 90 – Acta nº 11* (03-06-1983)

Vereação, *Livro nº 90 – Acta nº 13* (15-06-1984)

Vereação, *Livro nº 90 – Acta nº 23* (07-12-1984)

Vereação, *Livro nº 91 – Acta nº 18* (21-09-1984)

Vereação, *Livro nº 91 – Acta nº 22* (16-11-1984)

Vereação, *Livro nº 92 – Acta nº 06* (15-03-1985)

Vereação, *Livro nº 92 – Acta nº 14* (21-06-1985)

Vereação, *Livro nº 92 – Acta nº 17* (06-09-1985)

Vereação, *Livro nº 93 – Acta nº 13* (02-05-1986)

Vereação, *Livro nº 93 – Acta nº 16* (20-06-1986)

Vereação, *Livro nº 93 – Acta nº 20* (05-09-1986)

- Vereação, Livro nº 97 – Acta nº 26 (21-12-1989)
Vereação, Livro nº 126 – Acta nº 03 (29-01-1993)
Vereação, Livro nº 126 – Acta nº 04 (03-04-1993)
Vereação, Livro nº 127 – Acta nº 17 (28-04-1993)
Vereação, Livro nº 127 – Acta nº 23 (02-06-1993)
Vereação, Livro nº 133 – Acta nº 29 (21-12-1994)
Vereação, Livro nº 134 – Acta nº 06 (15-03-1995)
Vereação, Livro nº 139 – Acta nº 10 (08-05-1996)
Vereação, Livro nº 001 – Acta nº 07 (31-03-1998)
Vereação, Livro nº 004 – Acta nº 24 (02-12-1998)
Vereação, Livro nº 004 – Acta nº 04 (17-02-1999)
Vereação, Livro nº 02 – Acta nº 02 (17-01-2001)
Vereação, Livro nº 03 – Acta nº 03 (17-02-2001)

. Monografias

- AAVV. BRANDÃO, Pedro; REMESAR, António (coordenação). *Design de espaço público: deslocação e proximidade*. Lisboa: Centro Português de Design, 2003.
- AAVV. BRANDÃO, Pedro; REMESAR, António (coordenação). *Espaço Público e a interdisciplinaridade*. Lisboa: Centro Português de Design, 2002.
- AAVV. CARVALHO, Anabela; MINEIRO, Clara (coordenação) *Museus e Educação*. Actas do Encontro. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2002.
- AAVV. CONDE, Idalina (coordenação). *Percepção estética e públicos da cultura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ACARTE, 1992.
- AAVV. HENRIQUES, Ana Castro (coordenação) *Ver, Rever. Museus, Educação*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004.
- AAVV. José Aurélio - *Gestos e Sinais*. Lisboa: Fundação Mário Soares, Co-edição Magno, Ideias e Informação, 2001.
- AAVV. MELO, Alexandre; OLIVEIRA, Sónia (coordenação). *Arte urbana – Urban art*. Lisboa: Parque Expo'98 S.A., 1998.
- AAVV. *Monumento ao Associativismo Popular*, Almada: Câmara Municipal de Almada, 1993.
- AAVV. *Monumento ao Associativismo Popular – Complexo Municipal dos Desportos, Cidade de Almada*. Almada: Câmara Municipal de Almada, 1994.
- AAVV. MADERUELO, Javier (coordenação). *Arte Público: Arte y Naturaleza*. Actas del V Curso, 1999, Huesca: Diputación de Huesca, 2000.
- AAVV. MADERUELO, Javier (coordenação). *Arte Público: Naturaleza y Ciudad*. Lanzarote: ed. Fundación César Manrique, 2001.
- AAVV. ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz (coordenação). *Iniciação à Museologia*. Lisboa: Universidade aberta, 1993.

- AAVV. *Ternos passeios – um manual para melhor entendimento e fruição dos espaços urbanos públicos*, Ed IPAMB e Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1997.
- ABREU, José Guilherme Ribeiro Pinto de. *A escultura no espaço público do Porto no século XX: inventário, história e perspectivas de interpretação*. Dissertação de mestrado em História da Arte em Portugal. Porto: Universidade do Porto, 1996.
- ANDRADE, Sérgio Guimarães de. *Escultura Portuguesa*. Lisboa: Ed. CTT, 1997.
- ALBARELLO, Luc; DIGNEFFE, Françoise; HIERNAUX, Jean-Pierre; MAROY, Christian; RUQUOY, Danielle; SAINT-GEORGES, Pierre. *Práticas e Métodos de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Ed. Gradiva, 1997.
- ARCOS, Conde dos. *Caparica através dos Séculos*. Almada: Ed. Torre Velha, MCMLXXII, 1967.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da cidade*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1955.
- AZEVEDO, Fernando de (texto); CONDINHO, Levi (Poema). *Monumento à Paz – Escultura de José Aurélio*. Almada: Câmara Municipal de Almada, 2001.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989.
- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 2004.
- BARKER, Emma. *Contemporary Cultures of Display*. London: Yale University Press, New Haven & London, The Open University, 1999.
- BARROSO, Eduardo Paz. *Rogério Ribeiro - Uma Monografia*. Porto: Ed. Cordeiros Galeria, 2006.
- BENJAMIM, Walter. *Arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Ed. Relógio d'Água, 1992.
- BUFFET, Françoise. *Entre École et Musée – Le Partenariat Culturel D'Education*. Lyon : Press Universitaires de Lyon, 1998.
- BRANDÃO, Pedro (coordenação). *O Chão da Cidade – Guia de avaliação do design de espaço público*. Lisboa: Centro Português de Design, 2002.
- CALVINO, Itali. *As cidades Invisíveis*. Lisboa: Editorial Teorema, 2002.
- CARVALHO, Maria João Vilhena de. *Normas de inventário – escultura*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004.
- CHOY, Françoise. *L'Allégorie du Patrimoine*, 1982, 1996 e 1999, trad. Portuguesa. *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- COIMBRA, Prudência Maria Fernandes Antão. *Jorge Vieira: ofício escultor*. Tese de mestrado em História da Arte em Portugal. Porto: Universidade do Porto, 1999.
- CONDUTO, Fernando (coordenação Isabel Santa Bárbara). *Conduto*. Lisboa: Edição © Autor, 2000.
- CORREIA, Victor Manuel dos Santos. *Arte pública: sua identidade e função*, Dissertação de mestrado em Estética e Filosofia da Arte. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002.
- CUNHA, Rodrigo; BAHIA, Maria João. *Charters de Almeida visto por Maria João Bahia e Rodrigo Cunha*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.
- CULLEN, Gordon. *Paisagem urbana*. Lisboa: Ed. 70, 1996

- DORFLES, G.. *As oscilações do gosto*. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 1989.
- DUARTE, Ana. *Educação Patrimonial – Guia para professores, educadores e monitores de museus e tempos livres*. Lisboa: Texto Editora, 2ª ed., 1994.
- DUQUE, Félix. *Arte público y espacio político*. Madrid: Ed. Akal, 2001.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Editorial Presença, 12ª edição, 2005.
- FERNANDES, Francisco Vaz (Texto/Entrevistas), *Sem Margens – Intervenções Plásticas nas Estações da Travessia Ferroviária Norte-Sul*. Lisboa: Ed. Rede Ferroviária Nacional, Refer EP, 2001.
- FERNÁNDEZ, Luis Alonso. *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- FERNÁNDEZ, Luis Alonso. *Museologia: introducción a la teoría Y práctica*. Madrid: Istmo, 1993.
- FERREIRA, Jorge A. B.. *Direito do Património Histórico-Cultural – Cartas, Convenções e Recomendações Internacionais, Actos Comunitários*. Coimbra: CEFA-Centro de Estudos e Formação Autárquica, 1998.
- FERREIRA, R. Laborda, VIEIRA, V. M. Lopes. *Estatuária de Lisboa (1750-1985)*. Lisboa: Ed. Contratipo, Lda., 1985.
- FINKELPEARL, Tom. *Dialogues in Public Art*. London: The Mit Press Ed., 2001
- FINN, David. *How to Look at Sculpture*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1989.
- FLORES, Alexandre M.. *Almada Antiga e Moderna – Roteiro Iconográfico I – Freguesia de Almada*. Almada: Câmara Municipal de Almada, 1985.
- Idem. *Almada Antiga e Moderna – Roteiro Iconográfico II –Freguesia de Cacilhas*. Almada: Câmara Municipal de Almada, 1990.
- Idem. *Almada Antiga e Moderna – Roteiro Iconográfico III – Freguesia da Cova da Piedade*. Almada: Câmara Municipal de Almada, 1990.
- Idem. *António José Gomes – O Homem e o Industrial (1847-1909)*. Almada: Junta de Freguesia da Cova da Piedade, 1992.
- Idem. *Almada 20 anos de Cidade*. Almada: Divisão de Informação e Relações Públicas da Câmara Municipal de Almada, 1993.
- FRANÇA, José Augusto. *A Arte e a sociedade portuguesa no século XX (1910-2000)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.
- Idem. *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Ed. Bertrand, 1991.
- FRANCASTEL, Pierre. *Sociologia del Arte*. Buenos Aires: Editions Denoel, 1970.
- GAMBONI, Dario. *Un iconoclame moderne. Théories et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*. Zurique: Éd. d’En-Bas, Institut pour l’Étude de l’art, 1983.
- GELLNER, Ernest. *Culture, Identity and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- GENET, Jean. *O Estúdio de Alberto Giacometti*. Lisboa: Ed. Assírio & Alvim, 1988. (título original *L’Atelier D’Alberto Giacometti*)

- GIRAUDY, Danièle; BOULHET, Henri. *Le Musée et la Vie*. Paris: La Documentation Française, 1987.
- GONÇALVES, Rui-Mário. *Arte Portuguesa 1992*. Köln: Vista Point Verlag, 1992.
- GONZÁLEZ, Juan José Martín. *Las Claves de la Escultura*. Barcelona: Planeta, 1990.
- GOODING, Mel. *Public: Art: Space*. London: Ed. Merrell Holberton Publishers, 1997.
- GUEDES, Natália Correia. *Museologia e Comunicação*. Dissertação para a obtenção de grau de Doutor em Antropologia, área de Museologia. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1994.
- GUILLAUME, Marc. *A Política do Património*. Ed. Galilée, 1980, trad. Portuguesa, Porto: Ed. Campo das Letras, 2003.
- HABERMAS, Jurgen. *L'espace public, archéologie e la publicité comme dimension constitutive*. Paris: Ed. Payot, 1978.
- HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Lisboa: Ed Relógio d'Água, 1986.
- HARGROVE, June. *Les statues de paris. La représentation des grands hommes dans les rues et sur les places de Paris*. Paris: Ed. Albin Michel, 1989.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- KRAUSS, Rosalind E.. *Caminhos da Escultura Moderna*. S. Paulo: Martins Fontes Editora, 2001.
- Idem. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. London: The MIT Press, 1994.
- Idem. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996.
- LOPES, Flávio; CORREIA, Miguel Brito. *Património arquitectónico e arqueológico – Cartas, Recomendações e Convenções Internacionais*. Lisboa: Livros Horizonte, 2004.
- LEAL, Miguel Teixeira da Silva. *Desmembramento, desmaterialização, reconstrução: para uma abordagem às mutações do conceito de escultura na arte portuguesa entre 1968 e 1977*. Dissertação de mestrado em História da Arte em Portugal. Porto : Universidade do Porto, 1999.
- LOPES, Flávio; CORREIA, Miguel Brito. *Património arquitectónico e arqueológico – Cartas, Recomendações e Convenções Internacionais*. Lisboa: Livros Horizonte, 2004.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Lisboa: Ed. 70, 1999.
- MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 1994.
- MAGALHÃES, Fernando. *Museus, Património e Identidade: Ritualidade, Educação, Conservação, Pesquisa, Exposição*. Porto: Editora Profedições, Lda., 2005.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MANZANARES, María Luisa Sobrino. *Escultura contemporânea en el espacio urbano – transformaciones, ubicaciones y recepción pública*. Galiza: Fundacion Caixa Galicia, 1999.
- MILES, Malcom. *Para além do espaço público*. Lisboa: Ed. Associação Extramuros/Centro Português de Design, 2001.

- Idem. *Art for public places- Critical essays*. U.K.: Ed. Winchester School of Art Press, 1989.
- Idem. *Art, space and the city – public art and urban futures*. London and New York: Ed. Routledge, 1997.
- MILHEIRO, Luís Alves; RAPOSO, Abrantes. *José Elias Garcia – Esboço biográfico*. Almada: Ed. Junta de Freguesia de Cacilhas, 2005.
- MONTEIRO, José Charters, *Charters de Almeida – La costruzione della forma tra architettura e scultura – Alcune opera 1983-2004*. Bologna: Editrice Compositori, 2004.
- Monumento Nacional a Cristo Rei, Memória Histórica 1936/1959*. Lisboa: Coordenada e Editada pelo Secretariado Nacional do Monumento, 1965.
- MOREIRA, Isabel M. Martins. *Museus e Monumentos em Portugal – 1772-1974*. Lisboa: Universidade Aberta, 1989.
- MOTA, Arlindo. *Formas da Liberdade – O 25 de Abril na Arte Pública Portuguesa*. Lisboa: Ed. Montepio Geral, 1999.
- NORA, Pierre. *L'ère de la commémoration*. Paris: Gallimard [v.3 Les lieux de mémoire, obra colectiva sobre a direcção de Pierre Nora]
- OLSEN, D.. *The city as a work of art*. Yale: Ed. University, 1986.
- OLDENBERG, Claes. *Proposals for monuments and buildings*. Chicago: ed. Publishing Company, 1969.
- PARDAL, Sidónio. *Parque da Cidade de Almada – Arquitectura de uma paisagem*. Almada: Câmara Municipal de Almada e CESUR – Universidade Técnica de Lisboa, 1997.
- PARK, Marlene. *The preservation of public art: problems & proposals*. Hemstead: Art for the people, 1978.
- PEREIRA, Paulo (direcção). *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Temas & Debates, Terceiro Volume – Do Barroco à Contemporaneidade, 1995
- PORTUGUEZ, Anderson Pereira (organizador). *Turismo, Memória e Patrimônio Cultural*. São Paulo: Editora Roca Ltda., 2004.
- PUIG, Josep M.; TRILLA, Jaume. *A pedagogia do ócio*. Porto Alegre: Artmed, 2004.
- QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, Luc Van. *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Ed. Gradiva, 1998.
- READ, Herbert. *Escultura Moderna, Uma história concisa*. S. Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003.
- RIEGL, Alois. *Der moderne Denkmalkultus, Sein wesen und seine Entstehung*, Wien-Leipzig, 1903, trad. Espanhola, *El culto moderno a los monumentos, Caracteres y origen*. Madrid: Ed. Visor, 1999.
- RIVIÈRE, Georges Henri. *La Muséologie selon Georges Henri Rivière: cours de muséologie/Textes et Témoignages*. Bordas: Dunod, 1989.
- ROSSI, Aldo. *A Arquitectura da cidade*. Lisboa: Ed. Cosmos, 2001.
- RODRÍGUEZ, Xosé Carlos Sierra; PÉREZ, Xerardo Pereiro (coordenadores). *Patrimônio Cultural: politizaciones y mercantilizaciones*. Sevilha: Fundación El Monte, 2005.

- SAIAL, Joaquim. *Estatuária pública portuguesa: os anos 30, 1926-40*. Dissertação de mestrado em História da Arte em Portugal. Lisboa: Universidade Nova, 1987.
- Idem. *A Estatuária dos anos 30*. Lisboa: Bertrand Editores, 1991.
- SELDES, Gilbert. *The public arts*. New York: Ed. Simon and Schoster, 1956.
- SOUSA, Ernesto de. *Para o estudo da Escultura Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 2ª ed., 1973.
- SYNEK, Manuela; QUEIRÓZ, Brás. *Escultores Contemporâneos em Portugal*. Lisboa: Ed. Estar, 1999.
- SYNEK, Manuela. *Charters de Almeida - Os desenhos e riscos no espaço do escultor poetizam as Cidades*. Lisboa: ACD - Editores, 2000.
- TALAVEREA, Agustín Santana; CANALS, Prats Llorenç (coordenadores). *El encuentro del turismo con el patrimonio cultural: concepciones teóricas y modelos de aplicación*. Sevilha: Fundación El Monte, 2005.
- TELMO, Isabel Cottineli. *O Património e a Escola*. Lisboa: Texto Editora, 5ª ed., 2000.
- TOTA, Anna Lisa. *A Sociologia da Arte – Do Museu Tradicional à Arte Multimédia*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.
- TUCKER, William. *The Language of Sculpture*, Londres: Thames and Hudson, 1974, trad. Brasileira, *A Linguagem da Escultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VAZ, Artur. *Monumentos de Almada – Inventário*. Almada: Edição de autor, 1989.
- VIEIRA, Filipe João. *Pedro Anjos Teixeira e a escultura no exterior*. Dissertação de mestrado em História da Arte. Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2001.
- YOURCENAR, Marguerite. *O Tempo, esse grande escultor*. Lisboa: Ed. Difel, 1984.
- WITTKOWER, Rudolf. *A Escultura. Processos e Princípios*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

. Catálogos

- AAVV. *Arte Pública – Estatuária e Escultura de Lisboa, Roteiro*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, Departamento de Património Cultural, Divisão de Património Cultural, 2005.
- AAVV. *Francisco Bronze*. Almada : Galeria Municipal de Arte, 1995.
- AAVV. *Imagem 2002*. Almada: Galeria Municipal de Arte, 2002.
- AAVV. *Jorge Vieira*. Estremoz: Câmara Municipal de Estremoz, 2000.
- AAVV. *José Aurélio – Escultura*. Almada: Galeria Municipal de Arte, 1989.
- AAVV. *José Aurélio – Ideia para um Monumento*. Almada : Galeria Municipal de Arte, 1993.
- AAVV. *Monument & modernité: à Paris, art, espace public et enjeux de memoire, 1891-1996*. Paris: Fondation Electricité de France – Espace Electra, 1996.
- AAVV. *Museu Jorge Vieira – Casa das Artes*. Beja: Câmara Municipal de Beja, 1998.
- AAVV. *O Imaginário da Quinta que Fomos*. Feijó: EB 2/3 da Alembração, 1999.

- AAVV. *Sérgio Pereira da Silva: Três Esculturas, vinte Desenhos e Estudos, Maquetes e Projecto do Monumento à Vida*. Almada: Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, 2000.
- AAVV. *Virgínia Fróis – Espelhos*. Almada: Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, 2000.
- AURÉLIO, José (coordenação); AZEVEDO, Fernando de. *25 anos de Poder Local 1976-2001*. Almada: Câmara Municipal de Almada, 2002.
- DUARTE, António; BARRETO, Maria Olívia (textos). *Atelier-Museu Municipal António Duarte*. Caldas da Rainha: Câmara Municipal das Caldas da Rainha, 1997.
- LAMBERT, Maria de Fátima. *Acerca das Tendências da Escultura Portuguesa Actual*. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal, 1996.
- MADERUELO, Javier. *A cidade como museu público*. In, «5º e 6º Simpósios internacionais de escultura», Santo Tirso: Câmara Municipal, 1999 e 2001
- PEREIRA, Fernando António Baptista. *Liberdades, Uma antologia de José Aurélio*. In, «*Liberdades – Uma antologia da obra do escultor José Aurélio*», Setúbal: Câmara Municipal, Museu de Setúbal/Convento de Jesus, 2003.
- RIBEIRO, Ana Isabel; ABREU, José Guilherme de. *Arte pública no concelho de Almada*. Almada: Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, 2004.
- RIBEIRO, Rogério (textos de Cristina Azevedo Tavares e Levi Condinho). *José Aurélio: Desenho Escultura, Monumento à paz*. Almada: Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, 2000.
- SARDO, Delfim. *A Orelha caída*. In, «Algures lugares: exposição de finalistas de escultura da fbaul – fábrica da pólvora», Lisboa: Grafema, S.A., 2002
- TORRIJOS, Fernando. *Sobre el uso estetico del espacio*. In, «Arte efemero y espacio estetico», Barcelona: Editorial del Hombre, 1988.

. Periódicos

- AAVV. *Busto a António José Gomes*. In: - Jornal «A Voz», 24 Janeiro 1938; - Jornal «Comércio do Porto», Porto, 24 Janeiro 1938; - Jornal «Diário de Notícias», Lisboa, 24 Janeiro 1938; - Jornal «O Século», Lisboa, 24 Janeiro 1938; - «Jornal da Região», Almada, 21 Setembro 2005, p.20.
- AAVV. *Busto a «Padre Baltazar Diniz de Carvalho»*. In: - Jornal «Praia do Sol», Almada, 01 Março 1955; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 01 Abril 1955; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 01 Maio 1955; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 01 Junho 1955; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 18 Junho 1955; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 15 Julho 1955; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 01 Agosto 1955; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 15 Agosto 1955; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 01 Setembro 1955; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 15 Setembro 1955; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 11 Outubro 1955; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 24 Outubro 1955; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 15 Novembro 1955; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 01 Julho 1961; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 01 Novembro 1961; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 01 Dezembro 1961.

- AAVV. *Monumento a «Cristo Rei»*. In: - Jornal «Praia do Sol», Almada, 15 Outubro 1950; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 01 Março 1952; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 15 Novembro 1952; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 01 Maio 1953; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 15 Setembro 1954; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 01 Maio 1959; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 01 Junho 1959; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 01 Junho 1960; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 01 Novembro 1960; - Jornal «Praia do Sol», Almada, 01 Junho 1962; - «Agenda Municipal», Almada: CMA, nº 37, Janeiro 2005, pp. 50-53.
- AAVV. *Busto a «Dr. Alberto de Araújo»*. In: - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 36, Janeiro 1999, p. 2.
- AAVV. *Monumento «Os Perseguidos»*. In: - «Autarquias Povo», Almada: CMA, nº1, Janeiro, 1978, p. 8; - «Autarquias Povo», Almada: CMA, nº12, Julho/Agosto/Setembro, 1979, pp. 4-6; - «Autarquias Povo», Almada: CMA, nº93, Março/Abril, 1993, p. 3; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 7, Abril, 1995, p. 2; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 59, Abril, 2001, p. 2; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 81, Abril, 2003 [capa]; - «Boletim Informativo», Almada: Junta de Freguesia de Almada, Abril, 1998, p.1; - «Boletim Informativo», Almada: Junta de Freguesia de Almada, Janeiro, 2001, p.5; - Jornal «Diário de Notícias», Lisboa, 6 Junho 1979; - Jornal «A Capital», Lisboa, 23 Junho 1979; - «Jornal de Sintra», Sintra, 15 Junho 1979.
- AAVV. *«Monumento ao Bombeiro»*. In: - «Agenda Cultural», Almada: CMA, nº1, Jul. 1995, nº 1, p.p. 10-11; - «Autarquias Povo», Almada: CMA, nº 29/30, Setembro 1992, p. 1.
- AAVV. *«Evocação de Fernão Mendes Pinto»*. In: - «Agenda Cultural», Almada: CMA, Março/Abril, 1996, pp. 32-33; - PEREIRA DE SOUSA, R. H. – *O Pragal, Caracterização da Freguesia*, in: «Revista da Actualidade», Almada: Junta de Freguesia do Pragal, CMA, 2ª Ed., 1997; - SARMENTO, Joaquim – *Peregrinação no mural do Pragal*, in: «Outra Banda», 2 Novembro, 1995.
- AAVV. *Homenagem à memória do «Dr. Herculano Pires»*. In: - «Autarquias Povo», Almada: CMA, nº35/36, Dezembro 1984, p. 7.
- AAVV. *Monumento «Os Pescadores»*. In: - «Autarquias Povo», Almada: CMA, nºs 35/36, Dezembro, 1984, p. 9; - «Autarquias Povo», Almada: CMA, nº 41, Novembro, 1985, pp. 1-2; - «Autarquias Povo», Almada: CMA, nº 43, Fevereiro/Março, 1986, p.11; - «Autarquias Povo», Almada: CMA, nºs 46/47, Novembro, 1986, pp. 1, 12-13.
- AAVV. *«Árvore Monumento»*. In: - «Autarquias Povo», Almada: CMA, nº 45, Abril-Maio, 1986, p. 14.
- AAVV. *Monumento ao «Dr José Pessoa»*. In: - Jornal «Praia do Sol», Almada, 01 Fevereiro de 1980; - «Autarquias Povo», Almada: CMA, nº51, Junho, 1987, p. 15.
- AAVV. *Escultura «Just a kiss away»*. In: - «Autarquias Povo», Almada: CMA, nº 63, Novembro, 1988, p. 1, 16.; - «Autarquias Povo», Almada: CMA, nº 93, Março/Abril, 1993, p. 10.
- AAVV. *Esculturas embelezam a cidade*. In: - «Autarquias Povo», Almada: CMA, nº93, Março/Abril, 1993, pp.10-11; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 11, Fevereiro, 1996, pp. 18-19; - *Crónica da cidade de Almada*, in «Outra Banda», Almada, 28 Agosto, 1997.

- AAVV. *Busto «José Elias Garcia»*. In: - «Autarquias Povo», Almada: CMA, nº 89, Julho/Agosto, 1992, p. 8; - «Boletim Informativo», Cacilhas: Junta de Freguesia de Cacilhas, nº 04, Junho 2006, p. 15.
- AAVV. *«Monumento ao Trabalho»*. In: - «Autarquias Povo», Almada: CMA, nº93, Março/Abril, 1993, p. 3, 10; - «Autarquias Povo», Almada: CMA, nº 94, Maio/Junho, 1993, p.3; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 24, Dezembro, 1997, p. 2; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 46, Janeiro/Fevereiro, 2000, p. 23.
- AAVV. *«Monumento ao Associativismo Popular»*. In: - «Autarquias Povo», Almada: CMA, nº 93, Março/Abril, 1993, p. 3; - Jornal «Outra Banda», Almada, 8 Abril 1993; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 3, Junho 1994, p. 5; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 6, Fevereiro 1995, p. 2; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 16, Fevereiro 1997, p. 8.
- AAVV. *Monumento à «Solidariedade»*. In: - «Agenda Cultural», Almada: CMA, Março/Abril 1997, p.44; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 16, Fevereiro 1997, p.16; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 17, Abril 1997, p.15; - Jornal «Outra Banda», Almada, 24 Março 1997.
- AAVV. *Monumento à «Vida»*. In: - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 27, Março 1998, p. 17; - «Boletim Municipal» Almada: CMA, nº 40, Maio 1999, p. 2.
- AAVV. *25 anos do 25 de Abril «Monumento à Liberdade»*. In: - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 37, Fevereiro 1999, p.17; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 40, Maio 1999, [Capa], p. 14; - Jornal «O Público», Lisboa, 16 de Dezembro de 1998.
- AAVV. *«Monumento à Paz»*. In: - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 56, Janeiro 2001, p. 2; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 57, Fevereiro 2001, p. 2; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 64, Outubro 2001, p. 5.
- AAVV. *«Elevador da Boca do Vento»*. In: - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 31, Julho 1998, p. 8; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 35, Dezembro 1998, p. 5; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 38, Março 1999, p. 11; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 42, Julho 1999, p. 10; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 43, Setembro 1999, p. 9; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 51, Julho 2000, p. 2; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 60, Maio 2001, p. 14; - CAMACHO, João, *Almada Velha muda de figurino*, In, «Arquitectura e vida», nº 15, Lisboa, Abril 2001, pp.58-63.
- AAVV. *Homenagem ao Poder Local – 11 freguesias, 11 escultores, 11 monumentos*. In: - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 58, Março 2001, p. 10; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 64, Outubro 2001, p. 14; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 66, Dezembro 2001, p.21-23; - «Boletim Informativo», Cova da Piedade: Junta da Freguesia da Cova da Piedade, nº 14, Novembro 2001, p. 3; - «Boletim Informativo», Almada: Junta de Freguesia de Almada, Dez. 2001, p.9; - «Boletim Informativo», Feijó: Junta da Freguesia do Feijó, nº 8, Nov. 2001, p. 4; - «Boletim Informativo», Laranjeiro: Junta da Freguesia do Laranjeiro, nº 14, Nov. 2001, p. 8; - «Jornal de Notícias», 29 de Outubro de 2001, p.16.
- AAVV. *Monumento à Infância*. In: - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 65, Novembro 2001, p. 25; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 70, Abril 2002, pp. 18-19.

- AAVV. *Almada comemora o Dia Nacional da Água – «Fonte das Nuvens»*. In: - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 97, Outubro 2004, p. 6
- AAVV. *Novo monumento lembra Pablo Neruda/Às voltas com a poesia - «Receptor-Emissor de Ondas Poéticas»*. In: - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 100, Janeiro 2005, pp. 11 e 25; - «Agenda Municipal», Almada: CMA, nº 37, Janeiro 2005, pp. 6-9; - «Jornal da Região», Almada, 19 Janeiro 2005, p.1; - «Agenda Municipal», Almada: CMA, nº 38, Fevereiro 2005, p. 13; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 101, Fevereiro 2005, p. 5.
- AAVV. *Teatro Municipal de Almada - «Máscaras»*. In: - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 106, Julho/Agosto 2005, pp. 16-17; - «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 107, Agosto 2005, pp. 22-25.
- AAVV. *Monumentos pouco falados*. In, «Boletim Municipal», Almada: CMA, nº 11, 1996.
- AAVV. *Parque dos Poetas – As Obras de Arte –temas, autores e financiadores*. In, «Boletim Municipal», Oeiras, nº125, Julho, 2002, p.24.
- ABREU, José Guilherme de, e PITEIRA, Susana. *A escultura de âmbito público: diálogos e controvérsia*. In, «Margens e Confluências-Um olhar contemporâneo sobre as artes», «Arte Pública», nº 9, Guimarães: ESAP-Guimarães, 2005, pp. 19-45.
- ABREU, José Guilherme de. *Paisagem urbana e arte pública. Fenomenologia da escultura contemporânea no espaço público*. In, «Margens e Confluências-Um olhar contemporâneo sobre as artes», «A ideia de paisagem», nº 3, Guimarães: ESAP-Guimarães, 2001, pp. 91-115.
- AGUIAR, José. *Património urbano e identidade urbana: para uma definição conceptual*. «Ibidem», p. 117-124.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *A escultura de Zulmiro de Carvalho. Uma exaltação da natureza* [entrevista]. In, Jornal «Notícias da tarde», Porto, 8 Abril 1983.
- BRUNO, Cristina. *Museologia e Comunicação*. In, «Cadernos de Sociomuseologia», Nº 9, Lisboa, ULTH, 1996.
- CAMACHO, João. *Almada Velha muda de figurino*. In, «Arquitectura e Vida», nº 15, Lisboa, Abril 2001, pp.58-63.
- CARVALHO, Rúben de. *O Monumento e a dimensão do Homem*. In: Jornal «A Capital», Lisboa, 6 Maio 1997.
- CHASLIN, François. *Monument, le mot nu ment*. In, «Urbanisme», nº 305, Paris, 1999.
- CHAUDOIR, Philippe. *L'interpellation dans les arts de la rue*. In, «Espaces et Sociétés», nº 90-91, Paris, 1997.
- COUTO, João. *Extensão escolar dos museus*. In, «Museu», Círculo Dr. José Figueiredo, II, nº 2, Porto, 1961.
- CRUZ, Carla. *Arte Pública*. In, «Margens e Confluências-Um olhar contemporâneo sobre as artes», «Arte Pública», nº 9, Guimarães: ESAP-Guimarães, 2005, pp. 7-17.
- CUNHA, Rosa. *Expo'98 – O maior parque escultórico de sempre em Portugal*. In, «Arte Ibérica», nº 14, Maio, 1998, pp.10-14.
- DENOGENT, Manuella. *Flujo y tensiones del arte público*. In, «Lapiz-Revista Internacional de Arte», nº 190/191, Madrid, 2003, pp. 94-101.

- DESVALLÉS, André (tradução João Carlos Brigola). *Que futuro para os museus e para o património cultural na aurora do terceiro milénio?*. In, «APOM-Lugar em Aberto», nº 1 – I Série, Outubro 2003, pp. 46-75.
- DIAS, Afonso e DUARTE, Rui Barreiros. *O Valor da experiência [entrevista a Fernando Conduto]*. In, «Arquitectura e Vida», nº 26, Lisboa, Abril de 2002.
- DUARTE, Rui Barreiros. *A construção da forma entre arquitectura e escultura [entrevista a Charters de Almeida]*. In, «Arquitectura e Vida», nº 55, Lisboa, Dezembro de 2004, pp.38-45.
- FERNANDES, José Manuel. *Monumentos e Estátuas*. In: Jornal «Expresso», 4 de Outubro de 1997, pp.118-119.
- FRANÇA, José Augusto de. *O sujeito, o objecto e o monumento*. In, «Colóquio Artes», nº 52, Lisboa, 1982, p. 5-13.
- Idem. *Ruas e Exposições*. In, «Colóquio Arte», nº 104, Lisboa, 1995, p. 14-17.
- FREITAS, Lima de. *Escultura na cidade*. In, «Artes Plásticas», nº 6, Janeiro 1975, pp.16-18.
- GONZAGA, André. *Vandalismos*. In, «Arte Ibérica», nº 8, Lisboa, 1997, pp. 42-45.
- GORTÁZAR, Fernando González. *De La escultura Urbana*. In, «Arte Y Parte», nº 35, Santander/España, 2001, pp.38-44.
- GROPIUS, Walter. *Sobre a ideia de Monumentalidade*. In, «Arquitectura», 2ª série, nº 30, p. 14.
- FRANCÉS, Fernando. *La obra específica para el espacio público*. «Ibidem», pp. 46-53.
- JOLE, Marcel Van. *Sur l'integration de l'art dans l'architecture*. In, «Colóquio Artes», nº 81, Lisboa, 1989, p. 24-37.
- LARANJEIRO, Maria José. *Editorial*. In, «Margens e Confluências-Um olhar contemporâneo sobre as artes», «Arte Pública», nº 9, Guimarães: ESAP-Guimarães, 2005, p. 5.
- LECEA, Ignasi de. *Arte pública, cidade e memória*. In, «Design Urbano Inclusivo», Lisboa: Ed. Centro Português de Design, 2004, pp. 124-138.
- MARTINS, Maria João. *A Arte na Rua – José Aurélio*. In, «Jornal de Letras, Artes e Ideias», 14 de Novembro de 2001, pp.10-12.
- MATOSSIAN, Chaké. *Séminaire internatiuonal: art et espace public*. In, «Colóquio Artes», nº 108, 1996, p. 69.
- MONTOLÍO, Celia. *Espacios públicos. Sueños privados. El taller abierto*. In, «Lapiz-Revista Internacional de Arte», nº 102, Madrid, 1982, pp. 22-27.
- NABAIS, António J.C. Maia. *Nova Museologia-novas práticas museológicas*. In, «Vértice», nº 54, Maio-Junho, pp. 46-50.
- PINHARANDA, João. *Arte Pública na Praça da Alegria*. In, «Jornal Arquitectos», nº 210, Lisboa, 2003, p. 33-38.
- Idem. *Esculturas Monumentais na Expo'98*. In, Jornal «O Público», 14 de Agosto 1997, p.38.
- POMAR, Alexandre. *Público e Privado – Arte Pública*. In, Jornal «Expresso», 15 de Junho 1991, p. 13.

- PORFÍRIO, José Luís. *Estruturas de comunicação – Dois escultores de diferentes gerações e dois monumentos na margem Sul – José Aurélio e Sérgio Pereira da Silva*. In: Jornal «Expresso», 12 de Fevereiro de 2000.
- REVILLA, Frederico. *Adequación entre la obra y el entorno donde se colocó – Estudio de psicología del arte*. In, «Colóquio Artes», nº 97, Lisboa, 1997, p. 38-45.
- Idem. *Arte en la calle, el paseante ante la obra - Un estudio de psicología del arte*. In, «Colóquio Artes», nº 88, Lisboa, 1991, pp. 30-35.
- REBELO, José Eduardo. *A arte pública e os novos meios de informação urbanos*. In, «Jornal dos Arquitectos Portugueses», nº 152, Lisboa, 1995.
- RODRIGUES, António. *Monumento para um lugar*. In, «Colóquio Artes», nº 92, Lisboa, 1992, p. 54.
- SARDO, Delfim. *Troppo Vero*. In, «Arte Ibérica», nº 8, Lisboa, 1997, pp. 34-37.
- SEIXAS, Maria João. *Conversa com vista para...Delfim Sardo: curador de arte [entrevista]*. In, Jornal «O Público/Revista Pública», 14 de Julho de 2002, p. 50-56.
- SYNEK, Manuela. *Uma brisa de escultura nas auto-estradas de Portugal*. In, «A Pedra», nº 60-61, e 62-63, Lisboa, 1996.
- Idem. *Poder sem ternura e Ternura com poder*. In, «Artes Plásticas», nº 8, Lisboa, 1991, pp. 42-47.
- Idem. *Moisés Preto Paulo e Jorge Pé-Curto – Duas revelações na Escultura*. In, «Espaço & Design», nº 35, Lisboa, Dezembro 2003/Janeiro 2004, pp. 34-38.
- TABORDA, Sérgio. *“Colossos Tombados” – Notas sobre um projecto de escultura*. In, «Artes e Leilões», nº 96, Lisboa, 1996, pp. 39-41.
- Idem. *Lugares suficientemente intactos*. In, «Via Latina» (director Francisco Silvestre Tão-Lindo), D.G.A.A.C. Coimbra, 1991, pp. 119-121.
- VAN-PRAET, M. e POU CET, B. *Les Musées, Lieux de Contre-Éducation et de Partenariat Avec L’École*. In, «Education & Pédagogies – dés élèves au musée», Nº 16, Centre International D’Études Pédagogiques, 1992.
- VIDAL, Carlos. *Richard Serra no Centro de Arte Moderna – Novos Espaços de Escultura*. In: Jornal «A Capital», 20 de Abril de 1995, p.66.

. Dicionários

- CASTRO, Joaquim Machado de. *Diccionario Arrazoado ou Filosofico D’Alguns termos Technicos pertencentes à Bella Arte da Escultura – Dicionário de Escultura*. Lisboa: Livraria Coelho, 1937.
- PAMPLONA, Fernando de. *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*. Barcelos: Livraria Civilização Editora, Vols. I, II, III, IV, V, 4ª ed. (actualizada), 2000.
- PEREIRA, José Fernandes (d direcção). *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- TEIXEIRA, Luís Manuel. *Dicionário Ilustrado de Belas Artes*. Lisboa: Presença, 1985.

. Conferências

AAVV. REMESAR, Antoni; RIBEIRO, Ana Isabel (coordenação). *Encontro Ibérico - Arte Pública: Produção, Gestão, Difusão*. Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, Almada, 5 e 6 Maio, 2005.

. Internet - Páginas Web

ABREU, José Guilherme de. *A problemática do monumento moderno*. In, «@pha Boletim», nº 1, «Arte e Espaço Público», Associação Portuguesa de Historiadores da Arte. URL: www.apha.pt/boletim/boletim1/default.htm

Catálogo razonado de las esculturas y otras obras artísticas situadas en el espacio público de la ciudad de Barcelona o bien. [Ayuntamiento de Barcelona/Urbanismo, Universitat de Barcelona/Centre de Recerca Polis]. URL: www.bcn.es/artpublic

CER POLIS – PUBLIC ART OBSERVATORY PROJECT – UNIVERSITAT DE BARCELONA. URL: <http://www.ub.es/escult/1.htm>

COELHO, Teixeira. *Cultura e arte, da política cultural à cultura política: o lugar da arte pública*. URL: www.oei.es/teixeira.htm

FIRST EUROPEAN PORTAL ON PUBLIC ART. URL: <http://www.art-public.com>

LE MUSÉE EN PLEIN AIR DU SART-TILMAN - UNIVERSITÉ DE LIÈGE (BELGIQUE). URL: <http://www.museepla.ulg.ac.be/index.html>

MUSEU VIRTUAL DE ARTE PÚBLICA. Delegação Regional da Cultura do Centro/Ministério da Cultura. URL: www.culturacentro.pt/museu.asp

MUSEU INTERNACIONAL DE ESCULTURA CONTEMPORÂNEA AO AR LIVRE (MIECAL) DE SANTO TIRSO. URL: www.cm-stirso.pt

PITEIRA, Susana. *A simbologia da escultura pública*. In, «@pha, Boletim», nº 1, «Arte e Espaço Público», Associação Portuguesa de Historiadores da Arte. URL: www.apha.pt/boletim

PUBLIC MONUMENTS & SCULPTURE ASSOCIATION: www.pmsa.org.uk/

QUESADA, Blanca Fernandez. *Nuevos Lugares de Intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: estados Unidos 1965-1995*. Tesis doctoral. Ed. On-line, 2000. URL: www.ucm.es/eprints/1754/

REMESAR, Antoni. *Para una teoría del arte público: proyectos y lenguajes escultóricos*. Ed. On-line, 1997. URL: www.ub.es/escult/Adobe/TEORIA.pdf

REMESAR, Antoni. *Para una Teoría del Arte Público: proyectos y lenguajes escultóricos*. @A. Remesar, 1997. URL: www.ub.es/escult/Adobe/TEORIA.pdf