

Universidade de Lisboa
Faculdade de Belas Artes



**Do Monumento à Escultura Pública em Portugal no século XX.
(Breves considerações e estudo do caso regional lacobrigense)**

Roberto Carlos Soares Miquelino

Mestrado em Escultura Pública

2011

Universidade de Lisboa
Faculdade de Belas Artes



**Do Monumento à Escultura Pública em Portugal no século XX.
(Breves considerações e estudo do caso regional lacobrigense)**

Roberto Carlos Soares Miquelino

Mestrado em Escultura Pública

Dissertação orientada por Prof. Doutor José Carlos Pereira

2011

Resumo

A escultura pública portuguesa do século XX encontra-se intimamente ligada com o espaço público, com o acto celebrativo e com uma posterior inteiração dos princípios escultóricos internacionais. Acompanhando a mudança de uma realidade política, social e urbanística, afirmada aquando da segunda metade do século XX, a escultura pública reflectirá os novos ideais de democracia, igualdade social e liberdade.

O trajecto da escultura portuguesa no século XX denuncia a primazia de duas tipologias escultóricas, correspondentes ao monumento e à escultura pública moderna. Deste modo, na segunda metade do século XX, surgirá a uma nova presença escultórica, divergente de uma tradição clássica e monumental, a qual irá relacionar novos elementos metodológicos e matéricos com uma nova gramática urbanística e arquitectónica. É a proclamação do lugar, e da sua individualidade identitária, que permitirá uma multiplicidade de gramáticas escultóricas, ilimitada na sua potenciação formal e temática. Nutrida de uma consciência identitária, a nova escultura pública procederá à individualização do espaço e à celebração de personalidades, e factos, através de uma intervenção/integração escultórica que oscila entre uma representação mimética e uma manifestação assumidamente abstracta.

Proveniente da tentativa de integração, e maior interacção com o público, comprova-se, no território português, a união do monumento com a escultura pública moderna, procurando incentivar uma leitura e legitimação pelo público, acomodado a uma presença monumental. Portadora de uma autonomia referencial, e de uma ilimitada dialéctica formal e estética, a nova escultura pública demonstrará também uma tentativa que visa uma integração modular e geométrica na realidade urbana.

Abstract

The Portuguese Public Sculpture from the twentieth century finds itself fully connected with the public space, with the celebrative act, and with the posterior principles of an international sculpture. Following a change in the politic, social and urban reality, stated in the second half of the twentieth century, the public sculpture reflects the new ideals of democracy, social equality and freedom.

The route of the Portuguese Public Sculpture of the twentieth century denounces the primacy of two sculptural typologies, corresponding to the monument and the modern public sculpture. So, the second half of the twentieth century will proceed in a new sculptural presence, divergent from a classical tradition and from its monumentality, which will list new methodological forms and new materials with a new understanding of modern urbanity and architecture that now dominates the new cities. It's the proclamation of the site and its individual identity that will allow a sculptural multiplicity, unlimited in its formal and thematic potentiation. Nourished by a consciousness of identity, the new public sculpture will proceed in the individualization of the site, and in the celebration of facts and personalities through the sculptural intervention/integration that oscillates between a mimetic representation and an abstract manifestation.

In the attempt of integration with the public, it is proved, in the Portuguese territory, the union of the monument with the modern public sculpture, as a way of seeking to encourage a reading and a legitimation by the public, used to the monumental presence. Carrier of a referential autonomy and of an unlimited formal/aesthetic dialect, the new public sculpture also demonstrates an attempt which aims for the integration of sculpture in the urban reality, in its modular and geometric forms.

Palavras- chave

Escultura Pública Portuguesa

Monumento Português

Século XX

Keywords

Portuguese Public Sculpture

Portuguese Monument

Twentieth Century

Agradecimentos

Numa longa lista de acompanhamentos e de apoios incansáveis vimos por este meio realçar alguns parceiros desta viagem académica, que pela sua presença e atenção inesgotáveis merecem o maior dos reconhecimentos.

Agradeço aos meus pais que sempre apostaram incondicionalmente na minha pessoa, nunca duvidando das minhas capacidades, mesmo quando eu duvidava.

Ao meu orientador, o Prof. Doutor José Carlos Pereira, não há agradecimentos que bastem pela sua inesgotável atenção, apoio e dedicação aquando do acompanhamento e da reflexão deste humilde trabalho. A ele um bem-haja!

Na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, agradecemos ao Professor Escultor António Matos, pelo seu partilhado conhecimento, e parecer escultórico, que iluminou muitas vezes um caminho dúbio, e agradecemos também ao Professor Catedrático José Fernandes Pereira pela sua generosidade académica que também influiu numa tomada de consciência escultórica reflectida neste trabalho.

Agrademos à escultora Vera Faria Gonçalves, pela imediata disponibilidade para a entrevista, e pela tarde passada numa deliciosa conversação escultórica.

Na Câmara Municipal de Lagos, agradecemos ao Doutor Rui Manuel Loureiro, pela sua pronta disponibilidade e auxílio aquando do momento de pesquisa e reflexão do caso lacobrigense, e à Dra. Tânia Fernandes, por uma atenciosa dedicação na pesquisa dos constituintes documentais das esculturas públicas lacobrigenses.

No Museu Municipal Dr. José Formosinho, agradecemos ao Doutor António Jorge Botelho Carrilho, por sua pronta permissão de consulta dos arquivos do museu, e à Doutora Helena Simão, por uma total disponibilidade, e por uma incessante procura dos periódicos.

Uma nota de agradecimento a Sérgio Simões pela sua disponibilidade na recolha fotográfica da escultura pública lacobrigense.

A tantos mais, que de um modo directo ou indirecto influíram na minha formação, enquanto pessoa e escultor, dirijo os meus humildes agradecimentos.

Índice

Introdução.....	1
Capítulo 1- Espaço Público, a sociedade e a arte.....	6
1.1- Espaço Público, um processo social	7
1.2- O Espaço Público. A democratização do espaço político	9
1.3- O Espaço Público, e a constante mutação territorial e ideológica.....	11
1.4- Portugal e o Espaço Público.....	13
Capítulo 2- O Monumento, da história à construção de identidade	17
2.1- A criação do Monumento, uma pedagogia memorativa e histórica.....	18
2.2- O Monumento e o Espaço Público	27
2.3- A crise do monumento no século XX: uma nova articulação do Espaço Público.....	33
Capítulo 3- O Monumento na escultura portuguesa do século XX	39
3.1- O monumento português do século XX, do naturalismo mimético à presentificação conceptual.....	40
3.2- A presença monumental nos espaços públicos portugueses	46
Capítulo 4- A Escultura Pública, uma nova perspectiva ontológica, social e urbanística.....	52
4.1- A primazia da Escultura Pública no Século XX	53
4.2- A Escultura Pública, a afirmação de um novo Espaço Público	59
4.3- Do mimético ao conceptual, o campo ilimitado da Escultura Pública	76

Capítulo 5- A Escultura Pública em Portugal no século XX. Da coexistência monumental à reflexão espacial urbana.	80
5.1- A Escultura Pública Portuguesa e a consagração do Espaço Público democrático	81
5.2- Uma nova apresentação escultórica, uma nova gramática formal.....	89
Capítulo 6- O Monumento na realidade Lacobrigense	103
6.1- O Monumento e a necessidade de consagração da identidade lacobrigense..	104
6.2- O Anti-Monumento em Lagos. O início de uma Escultura Pública de ruptura em Portugal?.....	114
Capítulo 7- A Escultura Pública e a sua presentificação em Lagos	120
7.1- A coexistência da Escultura Pública com a necessidade comemorativa.....	121
7.2- A Escultura Pública e a afirmação duma nova gramática escultórica	126
Conclusão	134
Bibliografia	139
Índice Onomástico	150

Introdução

Este trabalho surge na continuidade da reflexão sobre muitas questões colocadas aquando do período de licenciatura em Escultura. Tendo o curso de Escultura um programa disciplinar assente, de algum modo, numa cronologia escultórica, esta mesma comprova uma prevalência do monumento até inícios do século XX, sendo essa função delegada, a partir dos anos de 1950, à agora denominada Escultura Pública e à sua prática transdisciplinar. Deste modo, este trabalho visa o entendimento destas duas tipologias escultóricas, as suas divergências formais, e a sua implementação no território português, com particular destaque para a realidade lacobrigense.

Sendo ambas as tipologias abrangidas na denominação de Arte Pública, iremos neste trabalho substituir essa abrangente denominação, a qual assume diferentes manifestações nos campos da escultura, pintura, arte mural, instalação, vídeo, performance, por Escultura Pública. O porquê desta nomenclatura deve-se ao facto dela poder abordar valores intrinsecamente escultóricos, aquando das suas manifestações tradicionais e modernas, não extravasando para uma contínua expansão de temas, áreas e processos, que pela sua abrangência transdisciplinar poderiam remeter este humilde trabalho para um âmbito demasiadamente complexo e generalista.

Proceder-se-á nesta dissertação à enunciação do trajecto da denominada Escultura Pública, tanto a nível internacional como nacional, sendo o mesmo comprovado por uma exemplificação de casos seleccionados para tal efeito. Visa-se, portanto, uma sensibilização para o papel da Escultura Pública, enquanto mecanismo integrador e interventivo na realidade urbana e comunitária.

Não tendo como objectivo a evidenciação monográfica de um escultor específico, este trabalho procurará destacar a existência de um trajecto escultórico na realidade pública, associado a diferentes aspectos constituintes da sociedade e da vivência social, os quais a escultura pública relacionará e articulará na sua formação. Portanto, daremos foco à manifestação escultórica pública, e ao modo como esta alterna na sua manifestação presencial, nos seus princípios regentes, e de como essa mesma materialização influi numa apreensão perceptiva do espaço. Na análise escultórica, procederemos a uma breve contextualização histórica, social e mesmo política, de modo a retratar uma ambiência cultural integradora da própria escultura, à qual se encontra sujeita. Sendo uma dissertação em escultura, é na própria escultura que faremos incidir a análise, tentando explicitar os seus princípios, a sua materialização, correspondendo estes factores aos pontos-chave para a compreensão da mesma. Não escapando ao jogo estético, facto nuclear da sua corporalização moderna, a escultura

pública portuguesa testemunha o trajecto da própria sociedade. Repudiando a situação do escultor-isolado, os exemplos da escultura pública requerem uma íntima ligação do escultor com uma realidade social quotidiana na qual se insere. Deste modo, a escultura do século XX reflecte os princípios urbanísticos e arquitectónicos modernos, articulando-os numa nova gramática. Exercendo uma função demarcadora do espaço urbano, uma nova corporalização escultórica demonstrará uma inovadora gramática matérica e espacial, que irá caracterizar esse mesmo espaço urbano modular.

Referindo-nos agora ao corpo da dissertação, iremos num primeiro instante abordar o que define o espaço público. É neste mesmo espaço que poderemos encontrar os fundamentos, teorizações e formulações que revelam as preocupações do escultor aquando do processo criativo. Sendo o espaço público o elemento definidor das possibilidades da Escultura Pública torna-se necessária a compreensão deste mesmo espaço, da sua definição, suas características, da sua importância e papel na sociedade, que o define e alimenta. Iremos, portanto, reflectir acerca deste importante interveniente e de como este age e influi na sua relação com a escultura pública.

Num segundo momento reflectiremos acerca da tipologia do monumento, e da sua ambiência internacional, para uma melhor compreensão desta tipologia. Assumido enquanto primeira manifestação da escultura pública europeia, a existência do monumento é comprovada na cultura clássica grega, na qual o mesmo já assume o papel de interveniente ideológico e político. Integrado numa realidade pública, o monumento prosseguirá a sua acção ainda durante o próprio século XX, no acto celebrativo de feitos e personalidades históricas definidoras da realidade social e cultural. A característica pública desta tipologia escultórica obriga a uma integração da mesma no próprio espaço público, tendo o monumento também que estabelecer uma ligação com um público convivente nessa mesma realidade. Estes elementos nucleares do monumento convertem-no em factor nuclear aquando da formação das cidades e dos seus sistemas sociais complexos, assumindo-se como um elemento organizacional e referencial na edificação e distribuição do espaço da cidade.

Deste modo, iremos indagar acerca de sua história definidora, do seu papel numa cidade permanentemente em processo de transformação, do modo como se relaciona com um público, e estabelece e valida práticas e valores reveladores de uma identidade histórica.

Numa terceira parte procederemos à observação e análise da realidade monumental portuguesa no século XX. Correspondente a um inicial período afirmativo do carácter ideológico e político do Estado Novo, o monumento português, constituir-se-á o veículo privilegiado para a disseminação e consolidação dos seus valores,

correspondendo a escultura dessa data a uma assumida instrumentalização política. Este período revelará a eficácia retórica e política do monumento, através da sua dimensão narrativa histórica e mitológica, assente formalmente na sua materialidade monolítica, figurativa na sua representação e iconográfica na sua leitura.

Correspondente a uma época áurea da encomenda de escultura pública, esta época do Estado Novo cessa com a revolução do 25 de Abril de 1974. Revelador de uma mudança política, este mesmo marco temporal corresponderá a uma mudança de paradigmas escultóricos, desenvolvidos sob uma influência internacional, mercê da abertura do país ao estrangeiro.

Mencionado o papel e a importância do monumento, tanto a nível internacional como a nível nacional, iremos numa quarta parte reflectir acerca da definição da escultura pública moderna a nível internacional, e da sua multiplicidade disciplinar, de áreas e temas, realçando a dificuldade que por vezes o público possa revelar na sua relação com a “nova escultura”.

Correspondendo a uma necessidade urbanística, no período pós-guerra, a escultura pública moderna assumirá uma dinâmica mais acentuada na sociedade americana, e só posteriormente se presentifica na sociedade europeia. Afirmada enquanto substituto do monumento na sociedade moderna, esta nova escultura pública irá constituir-se enquanto nova realidade artística, caracterizando toda uma nova sociedade e uma nova cidade, assumidamente modernas. Inserida num período de grande experimentação, tanto a nível escultórico como a nível urbanístico, a escultura pública assumirá uma nova presença espacial, assente nos novos pressupostos autónomos e formais que divergem da prática monumental.

Já num quinto capítulo, reflectiremos sobre a nova escultura pública portuguesa, surgida no período pró-25 de Abril. Esta nova escultura afirmar-se-á portadora de novas tendências e linguagens escultóricas europeias, assentes em novos valores plásticos e num vocabulário neofigurativo ou abstracto. Mas no caso português uma inovação escultórica anda a par e passo com a necessidade celebrativa e por essa mesma razão torna-se necessária a resposta a uma pergunta; será que em Portugal há uma primazia da escultura pública moderna aquando do período pós 25 de Abril, ou efectivamente há uma fusão, se não mesmo uma adequação, de uma nova gramática escultórica à tipologia do monumento português? Visando uma resposta adequada, iremos focar a definição do espaço público democrático português, e da sua nova ideologia, para uma compreensão dos novos parâmetros espaciais e plásticos a que a escultura pública terá que dar resposta.

Num momento seguinte, proceder-se-á na exemplificação, em dois capítulos distintos, de uma manifestação escultórica pública portuguesa assente num exemplo

padronizado assumido pela realidade lacobrigense. Dessa mesma realidade poderemos expor uma ambiência nacional genérica pela qual é regida uma manifestação escultórica portuguesa de carácter público, constituindo este exemplo uma demonstração de um trajecto escultórico que se encontra entre inúmeros exemplos existentes no território nacional.

Deste modo, num sexto capítulo, apresentaremos o caso regional algarvio, particularmente o caso de Lagos. Revelador de uma incessante procura e aclamação identitária, o monumento actuará enquanto afirmação identificativa do território lacobrigense, da sua origem enquanto um território fundador, imprescindível nas descobertas henriquinas, e fulcral aquando da validação duma realidade histórica portuguesa.

Assente numa validação histórica fundadora, Lagos irá demonstrar, na sua realidade escultórica, uma vivência monumental e a toda uma gramática iconográfica/histórica que caracteriza o monumento e o próprio espaço português desse mesmo período. Sendo a estatuária monumental uma preciosa "ferramenta política e social", esta mesma inferirá na estruturação e identificação do espaço citadino, afirmando-se enquanto elemento de maior importância duma realidade cultural e patrimonial. Deste modo, a estatuária em Lagos procede à evocação de uma temporalidade histórica e mítica, a qual assegura a posição e a valência desta cidade algarvia enquanto território histórico fundador. Iremos exemplificar, com manifestações escultóricas erigidas na cidade, a trajectória do monumento até à posterior mudança gramatical, iniciada com a conhecida escultura de João Cutileiro, *D. Sebastião*, uma escultura anti-monumento na sua presentificação matérica, mas ainda comemorativa a partir do seu referente histórico. Corresponderá esta manifestação já a uma escultura influenciada por princípios, ou corresponderá a uma adequação a uma nova presentificação monumental?

Continuado o exemplo lacobrigense, na sétima parte deste trabalho procede-se à exemplificação de uma nova presentificação escultórica assente em novos pressupostos estético e plásticos. Seduzindo toda uma potencialização interpretativa/perceptiva e delegando o papel mimético para o da enunciação formal, a estátua *D. Sebastião*, de João Cutileiro, exemplifica uma divergente escultura autónoma, não mimética, fomentadora duma leitura aberta da obra escultórica. Surgindo como um exemplo dos princípios escultóricos internacionais, esta obra demonstra um novo universo reflexivo da escultura, agora liberta dos condicionamentos rígidos do monumento. Mas será que essa nova ambiência plástica substitui a necessidade celebrativa inerente ao monumento? Ou proceder-se-á a uma "fusão" entre estas duas tipologias escultóricas no espaço público?

Utilizando uma metodologia assente na pesquisa monográfica da escultura pública, sendo esta maioritariamente de origem internacional, procederemos à sua articulação com os conhecimentos adquiridos na licenciatura e no mestrado de Escultura. Recorreremos a esses conhecimentos no caso da escultura lacobrigense, sobre a qual há uma grande escassez de fontes e documentos.

Procurando elucidar temas e assuntos do domínio da escultura, por vezes não muito evidenciados, pretende-se, deste modo, que se apreenda e que se articule os conceitos que definem toda uma escultura pública, quer seja ela tradicional, como é o caso do monumento, quer seja ela contemporânea, assim como a sua validação, enquanto forma autónoma, na sua presença, interpretação e materialização. Tal sensibilização escultórica pode ser importante para a compreensão da própria história e identidade cidadinas, que através destas consolidam os seus valores, os quais identificam a cidade na sua formação identitária ao longo dos tempos.

Espera-se que este trabalho auxilie na tomada de consciência do papel da escultura pública portuguesa, enquanto elemento dinamizador e identificador do espaço, e da sua importância no tecido social e urbano, facto que por vezes se encontra menos evidenciado numa sociedade urbana assente frequentemente na sua validação arquitectónica, técnica e imensamente especializada. Pretende-se, portanto, a sensibilização para a “funcionalidade” da escultura pública enquanto um mecanismo que promove a integração do próprio público na vida e nos valores da cidade; para tal procuramos vários exemplos em que procuraremos realçar as dimensões formais, conceptuais e políticas da escultura pública. Reveladora de uma contínua procura ora matérica, ora metodológica ou mesmo temática, a escultura irá comprovar, numa realidade pública, uma articulação de duas realidades humanas; uma vertente social, vivenciada pela sociedade e pela própria comunidade, e uma vertente artística, que, estando intimamente relacionada com a anterior, irá demonstrar uma evolução e um trajecto próprio assente na sua íntima relação com a sociedade, com os poderes públicos, não traíndo, na maioria dos casos, o próprio ideário estético do artista.

Capítulo 1- Espaço Público, a sociedade e a arte

O espaço público, como âmbito no qual se organiza a experiência social, deveria ser uma instância de observação reflexiva mediante a qual os membros de uma sociedade produzissem uma realidade comum, mais além da sua condição de consumidores, eleitores, crentes, peritos, etc., e ensaiassem uma integração em termos de compatibilidade.¹

Daniel Innerarity

1.1- Espaço Público, um processo social

Actualmente a noção de espaço público converteu-se num tema abrangente, resultado de uma evolução que acompanhou o desenvolvimento social humano ao longo de vários séculos. Sendo o homem inicialmente nómada, o espaço era assumido como algo variável, correspondendo a uma migração praticada, decorrente da necessidade de sobrevivência. Nesta etapa a noção de território é escassa, assumindo-se como uma realidade mutável dependente da capacidade de suprir momentaneamente as necessidades de subsistência do grupo. Com a aprendizagem da manipulação da terra para proveito próprio, o homem cessa tal nomadismo e fixa-se num espaço específico, tirando dele o máximo proveito para subsistir. Tal sedentarização corresponde a um dos maiores feitos do Homem, pois age simultaneamente como um catalisador para inúmeros feitos que vão culminar com a criação de uma sociedade e seus códigos, espaços e valores simbólicos.

Com a fixação num determinado espaço, o Homem agrupa-se em comunidade reforçando-se a importância da criação de um código moral para uma vivência colectiva suportável. Esta fase exigirá uma crescente complexidade de parâmetros legislativos, os quais definirão o que é permitido, assim como o tabu, ou o interdito. Acompanhando a evolução humana, o espaço também sofre mutações até se apresentar como o conhecemos hoje.

¹ INNERARITY, Daniel- *O Novo Espaço Público*, Lisboa, 2010, p. 9.

Constituindo, aparentemente, uma realidade infinita, num primeiro estágio de comunidade tornou-se um território delimitado, pertença de alguém (a primeira noção de um espaço privado); num posterior estado de comunidade, assente num feudalismo, o espaço foi privatizado para uma única pessoa, o rei, que permitia a vivência e permanência nesse espaço perante o pagamento de uma quantidade monetária e/ ou prestação de serviço (a agricultura), passando para um estágio onde o órgão de poder será assumido pelo Estado, no sentido moderno, que responde a deveres públicos. E é com este último que se multiplica a designação de espaço público.

Não podendo afirmar-se enquanto espaços públicos, em sentido rigoroso, no tempo decorrente entre um sistema monárquico e sua passagem para o sistema democrático, mas sim enquanto um espaço de vivência comum e de prestação de serviços, estes espaços já eram reconhecidos como elementos vitalizantes e revigorantes do ritmo da cidade, sendo já portadores de esculturas que “inseririam” esses espaços numa ambiência mitológica, intemporal. Correspondendo a praças, fontes e mercados, estes espaços de serviços comuns foram os parentes próximos do espaço público, pois foram nestes mesmos que se percebeu a importância do espaço e do seu carácter identificativo e interventivo na vivência que nele se desenrolava.

Actualmente, os espaços públicos reflectem uma determinada ideologia apoiada na história, na simbologia, na linguagem e no conjunto de outras poéticas socialmente partilhadas, as quais mantêm o ritmo vivo da sociedade, de modo a incentivar esse mesmo “ritmo cardíaco” da sociedade. Já possuindo uma identidade própria, o espaço público actual sofre a influência de um jogo de intersubjectividades dadas em parte pelo processo de globalização cultural em curso; é neste novo contexto do Espaço Público que a Escultura Pública promove uma acção interventiva/ interactiva com o público.

1.2- O Espaço Público. A democratização do espaço político

Ao realizarmos uma análise etimológica de espaço público, podemos constatar que a expressão enuncia um lugar onde se articula um colectivo, podendo, portanto, significar um local pertencente a um povo, a uma sociedade.² Evidenciando uma vivência colectiva, verifica-se uma identificação de valores comuns que são compreendidos e experienciados no quotidiano, sendo assumidos como princípios inerentes à sociedade. Comportamentos, acções, interacções, relações físicas e psicológicas são à partida condicionados por tais valores, estando intimamente ligados ao espaço público.

*Ao referirmos “esfera pública” queremos dizer um domínio da nossa vida social, na qual uma coisa como a opinião pública pode ser formada.*³ Este elemento é essencial para a constituição de espaço público tendo em conta a vivência em comunidade, fazendo sobressair o aspecto democrático como uma das bases estruturais da sociedade actual.

O carácter democrático, actualmente um dos impulsionadores para a sensibilização de inúmeros assuntos que vão desde uma harmonização social e étnica até uma consciencialização ecológica sustentável, corresponde a uma necessidade humana de validação existencial, que num colectivo culmina como um princípio maior, uma moralidade que visa um alargamento da consciencialização colectiva. Tal consciencialização permite ao homem transcender a sua limitação individual e inserir-se num colectivo. Essa consciencialização articula-se com um espaço social cada vez mais alargado fomentando a criação da opinião pública e da acção do “tornar público”. Este último remete para a acessibilidade do debate de assuntos/ temas numa vertente pública.

O espaço público torna-se *um espaço mediador entre a sociedade e o estado*⁴, tendo que ser assegurado o acesso a todos os cidadãos de modo a permitir os debates, sem constrangimentos políticos, económicos nem sociais. A ideia de democratização é aqui evidente, correspondendo o espaço público também a um espaço político, social, económico, das “coisas públicas”, aberto a diferentes discussões e teorizações debatidas entre o público participante. Tais debates correspondem a um exercício

² SACADURA, Sílvia (coord.)- *Dicionário Sinónimos e Antónimos da Língua Portuguesa*, p. 455 e p. 800.

³ *By “public sphere” we mean first of all a domain of our social life in which such a thing as public opinion can be formed*, Texto de HABERMAS, Jürgen, *The Public Sphere*, In, HARRIS, Paul e THORNHAM, Sue-*Media Studies, A reader*, p. 92.

⁴ *Ibid.*, p. 93.

democrático, determinante numa melhoria social a partir da liberdade de expressão e participação política activa.

É enaltecida a função eminentemente política da esfera pública, permitindo uma vivência social colectiva, a qual, por sua vez, incentiva a criação de identidade colectiva, dada por uma partilha de opiniões e experiências. O espaço público torna-se um espelho da sociedade vigente, onde é evidente uma linguagem normativa da sociedade, da sua história, feitos e valores. Situando-se entre um espaço privado e o espaço do Estado, o espaço público assume-se como um meio público onde se realizam interacções físicas, psicológicas, políticas, arquitectónicas e sociais. E é no âmago desta interacção que surgirão novas tipologias da escultura pública, as quais reflectirão novos modos de vivificação de valores políticos e sociais de uma sociedade.

1.3- O Espaço Público, e a constante mutação territorial e ideológica

É inegável que o espaço público se encontra marcado pelo contexto político. É certo que se destaca pela função social, e pela sua interpretação antropológico-sociológica, os quais agem como indicadores da sociedade e cultura que reflectem. Por essa razão, os intervenientes na elaboração dos monumentos e da escultura pública terão que ter tais factores em conta para uma posterior intervenção no espaço; das normas de escala, da atribuição das formas, da selecção dos temas, da preferência do material, da futura interacção/intervenção com o próprio espaço e seus habitantes, da coerência histórica/social/política do local, de modo a obter uma integração da obra no espaço. Uma consciência arquitectónica, política, social, cultural torna-se uma ferramenta indispensável para poder articular um “discurso escultórico” no espaço público, de modo a poder fomentar uma identidade nesse mesmo espaço, evitando a criação dos *não-lugares*⁵. A escultura pública tem que, constantemente, reactualizar uma gramática estética e formal de modo a poder articular um discurso com o público e com o espaço a que se destina, estando esse último sujeito a alterações ao longo do tempo.

Deste modo, o espaço público pode ser definido como um *território comum onde as pessoas desempenham as actividades funcionais e os rituais que ligam a comunidade, seja durante a rotina diária normal ou durante as festividades periódicas*⁶, referindo uma multiplicidade desses espaços públicos que apresentam características próprias e individuais assentes em vivências pessoais e em valores sociais de cada sociedade. Deste modo, o espaço público tem sofrido alterações no seu modo de ser vivenciado, sendo essencial a percepção de novos desafios para os quais devem ser encontradas novas soluções assentes no uso da interdisciplinaridade.

Neste sentido, o espaço público é definido por um ideal de democratização, no qual está contido uma totalidade de valores particulares de um colectivo, face a interesses particulares, colocando em contacto quatro noções fundamentais para sua compreensão, a saber: o *conceito de lugar* como um território comum; o *conceito de público*, o *conceito de identidade*, resumido num sentido comunitário e o *conceito prática comportamental* que corresponde a actividades e rituais exercidos numa sociedade.

⁵ AUGÉ, Marc- *Não-Lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Lisboa, 2005, p. 67.

⁶ *A common ground where people carry out the functional activities and rituals that bind a community, whether it is in the normal daily routine or the periodic festivities* in AAVV- *Public Space*, Cambridge University Press, USA, 1992, apud REMESAR, Antoni, (dir)- *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art*, Universitat de Barcelona, 1997, p. 20.

Apresentando-se como uma reflexão sociocultural, o espaço público demonstra uma dicotomia entre espaço público e espaço privado ao mesmo tempo que, comportando uma autonomia própria, designa um local onde processos de assimilação, de presentificação, de captação, e de reposição desempenham papéis fulcrais numa dialéctica espacial. Convém mencionar que espaços públicos não se situam somente em praças, ruas, jardins, edifícios e cemitérios, mas também se localizam em espaços interiores que por si podem ganhar uma dimensão pública, como cafés, igrejas, outros exemplos. Estes tipos de lugares florescem e rivalizam com os lugares especificamente públicos. Essa é uma das diferenças entre um espaço público moderno e um espaço público contemporâneo: essa multiplicidade sucessiva de tais espaços como uma presença incisiva de uma democratização incessante aliada a uma economia capitalista. Tais características possibilitam ao homem contemporâneo uma liberdade face a inúmeras tarefas que antes não eram possíveis, viabilizando a criação de novas possibilidades democráticas e necessidades secundárias que os mecanismos económicos da sociedade captam. Nesta ambiência contacta-se a dinâmica recriadora do espaço público contemporâneo, com a sua consequente redefinição ética e estética, facto que implicará novas abordagens e propostas por parte da escultura pública.

1.4- Portugal e o Espaço Público

Indagando acerca do espaço público democrático, logo se evidencia que este está assente numa convivência comunicativa aberta para todas as classes sociais, estando estas integradas, idealmente, no debate dos problemas sociais, políticos, económicos ponderáveis para a sociedade.

Tal indagação é de extrema importância para uma definição, generalista mas essencial, dos espaços assumidos como públicos da sociedade portuguesa e dos diferentes constituintes escultóricos que nela intervêm, como é o caso do monumento e da actual escultura pública.

Para uma compreensão do espaço público contemporâneo português, temos que reflectir acerca de um passado, não muito distante. Para tal, teremos de recuar ao momento anterior do 25 de Abril de 1974. Na época do Estado Novo, o espaço público era vivido de modo diferente. Constituído sobre uma ideologia ditatorial, o espaço público enfrentou desafios aos quais respondeu e continua a responder, facto que nos fará reflectir sobre as estruturas do discurso ideológico e de sua integração na sociedade. Tendo sido reduzido e mutilado, perdendo todo o seu carácter democrático/ social, engolido pela censura, pelo abuso de poder e por uma propaganda política nacionalista, numa época de ditadura⁷, o espaço, considerado público, assumiu, na sua configuração específica, uma perda dos meios de expressão pública, seja na troca de ideias, seja na vivência social propriamente dita.

A escultura pública não escapava à censura apertada de tal regime, sendo aceite uma ideologia e temática própria de figuras heróicas da história de Portugal. Toda uma criatividade temática era suprimida, tendo o escultor que encontrar uma expressão matéria que imprimisse na obra escultórica um carácter intemporal e transcendente, característico da tipologia característica desta época, ou seja, o monumento.

Correspondendo a uma ideologia que se assumia fechada, impositiva e totalitária, toda a sociedade era forçada a uma cooperação colectiva de valores impostos por um Estado que regulava legislativa e politicamente todas as acções consideradas aceitáveis; tendo perdido a liberdade de expressão, perdeu-se o direito a um espaço público, que em si comporta tal especificação.

Com o 25 de Abril de 1974, abriu-se a possibilidade da edificação de um espaço democrático assente numa linguagem estética fundamentada na evocação simbólica de outros valores como a liberdade, a democratização e a paz. Essas novas edificações

⁷ GIL, José- *Portugal hoje. O Medo de Existir*, Lisboa, 2008, pp. 23 a 24.

públicas, bem como as necessitantes requalificações do espaço público, ainda correspondiam a espaços que em si não podem ser considerados públicos, talvez pela falta de hábito do povo português a viver num espaço verdadeiramente público enquanto um espaço social de diálogo aberto. A ausência vivencial de um espaço público democrático deve-se, entre outros factores, à impossibilidade constitutiva, ou seja, à ausência de liberdade, valor que alimenta preponderantemente o espaço público democrático. Essa ausência de liberdade influenciou no desuso de debate público de ideias, que em si pode evidenciar uma fraca vertente cívica e social, que foi por décadas fomentada na sociedade portuguesa. Mas é por tal consciencialização cívica que se estrutura uma sociedade democrática, pelo facto de analisar problemas e de debatê-los à exaustão na contínua procura de soluções apresentadas por um colectivo. Essa prática cívica e política apresentou-se como um problema a ser resolvido para uma futura vivência dos espaços públicos portugueses. Logo, é visível uma desarticulação do conceito de espaço público na sociedade portuguesa, encarando esses espaços públicos construídos dentro de uma perspectiva não pertencente a um colectivo, não pertencente a uma comunidade, existindo como um elemento exterior à sociedade. O espaço público português torna-se *um lugar de transformação anónima dos objectos individuais de expressão*.⁸

Sendo percebidos como um elemento da modernidade, onde um vasto leque de linguagens estéticas poderiam ser aceites, tais espaços públicos procuravam incutir na percepção do espectador uma noção de identidade, de valores reconhecidos como um código colectivo. Porém, um aspecto essencial, que é a procura essencialista do que politicamente define um português, ou seja, o que define o povo português não foi devidamente elucidado. Será a história que determina a essência do ser português ou é algo mais atávico? O resultado de tal falha identificativa pode acarretar uma alienação desses espaços públicos, que se transformam numa espécie de paisagem contemplativa do olhar, um elemento resistente a uma leitura. Sendo Portugal um país com uma fraca cultura artística junto da população, tal extrapolação directa de uma gramática figurativa para uma linguagem assumidamente conceptual, simbólica e por vezes abstracta, sem passar por um período mediador, oferece uma resistência identificativa dentro desses novos espaços públicos. Por esse facto, a escultura no âmbito público português é muitas vezes assumida como marco de orientação, de passagem, mas nunca de vivência, resistindo ao que define um espaço público.

Actualmente há uma crescente consciencialização sobre a definição do espaço público observando-se a sua expansão, talvez na contínua tentativa de procura de uma definição colectiva, comunitária, social, de aspectos reveladores do povo e do espaço político português. Articulando uma linguagem estética, assente em parâmetros

⁸ Ibidem, p. 26.

conceptuais e já não tão simbólicos, mediatizados por uma sociedade assumidamente globalizada, incentiva-se uma consciencialização colectiva de temas e ideias assentes numa dialéctica abstracta, procurando inserir na actual arte pública a dimensão do geral, do definidor, da essência, que se revela na simplicidade da forma e na resistência da absorção do todo da obra. De uma linguagem estética assumidamente figurativa, a cultura portuguesa passou para uma estética assumidamente modernista e abstracta, passando actualmente para uma estética conceptual, sem existir uma mediação de tais vertentes estéticas, num jogo contínuo de contrastes estéticos, sem se proceder a uma pedagogia dos novos valores. E sem esse saber pedagógico/artístico, vem a não-aceitação, o desprezo e a não vivência nesses espaços públicos.

Sendo a escultura pública destinada ao espaço em que se insere, à prática artística, como um veículo interpretativo das condições e complexidades sociais e políticas crescentes, há que praticar-se a consciencialização do público no processo perceptivo da obra pública para poder existir uma convivência da mesma com o espaço em que se insere e com o público que a vive. A era da autonomia dos museus, da criação individual e sua legitimação, inseriu a arte numa vertente mercantilista a que a escultura pública não pode ceder, sendo o espaço a que se destina o fomentador de sua criação, juntamente com uma consciencialização e sensibilização do público que a vive.

Poderemos deste modo questionar se há actualmente espaços genuinamente públicos em Portugal. Tal questão, de difícil resposta, deambula num limbo entre uma existência física e uma ausência de uma validação política e social portuguesa, criando espaços que possam resistir ou mesmo não ser apreendidos pelo espectador fomentando uma não-vivência dos mesmos, indiciando uma descontextualização de sua funcionalidade espacial. Essa não-vivência dos mesmos é preocupante, salientando uma individualidade alienadora, invés de uma acção participativa, evidenciando uma insensibilidade por parte de um público e dos órgãos reguladores de tais espaços. Sendo o espaço público um elemento originário do discurso filosófico, extrapolou para o campo social, visando uma interacção entre cidadãos, uma vivência activa dentro da esfera pública. Por esta ausência podemos concluir que ainda falta percorrer um longo percurso para alcançarmos o objectivo da essência do espaço público. A cultura de massas, impondo limitações sociais, políticas e culturais, visando uma satisfação económica capitalista, “força” uma desagregação do espaço público num espaço revelador de necessidades incentivadoras da produção capitalista. Um exemplo prático deste aspecto é a proliferação de publicidade no espaço público que concorre com a escultura pública.

Perdendo-se a noção de uma unidade coesa social, dada pela fragmentação do público, fracciona-se uma coerência social, incentivando-se um espaço público metaforizado como um elemento abstracto, afastado da presença física dum público, que, por sua vez se assume como não activo. A alienação espacial resultante é uma questão global, nesta sociedade global, intensificada em Portugal por um regime ditatorial vivenciado por décadas, que fragmentou o espaço público.

Tal fractura do espaço público, denotativa de uma anterior falta de liberdade de expressão, corresponde a uma fragmentação do indivíduo num mundo interior, motivo esse originário de uma crescente multiplicidade de problemas sociais e políticos, a que temos que procurar solucionar para uma total construção do espaço público, e do próprio indivíduo enquanto um acto de cidadania. Tal factor, comum à sociedade ocidental, não se restringindo somente a Portugal, demonstra que além desta perspectiva fragmentária nacional teremos que solucionar alguns aspectos que provêm de uma globalização, característica da segunda metade do século XX. O espaço público português encontra-se, deste modo, numa constante mutação provocada ora por tendências exteriores, ora por declamações de carácter nacionalista/ regionalista, factos esses que nos permite relatar uma história da escultura pública portuguesa enquanto elemento interventivo no mesmo e de como estas correspondem a ideologias vigentes no seu tempo e a reflexões dos próprios autores acerca da realidade vivenciada.

Capítulo 2- O Monumento, da história à construção de identidade

2.1- A criação do Monumento, uma pedagogia memorativa e histórica

A tipologia do Monumento é a mais antiga manifestação da escultura europeia dentro do âmbito público⁹. Tendo sido reafirmado no século XV, este apresenta uma existência anterior na cultura europeia, sendo exaustivamente utilizado na escultura pública clássica grega já como elemento ideológico e político. Integrado numa ambiência pública, o Monumento celebra actos e personalidades historicamente definidoras da sociedade em que se insere, coexistindo com uma conotação ideológica política.

O facto desta tipologia escultórica se apresentar no espaço público urbano acarreta uma obrigatoriedade de integração no espaço, obrigando a uma dialéctica representativa que facilite a ligação com o público convivente. Revelador da união entre uma perspectiva pedagógica e uma realidade pública, o Monumento é um elemento nuclear aquando da formação das comunidades, das cidades e seus sistemas complexos de vivências, assumindo-se como um factor essencial na edificação e distribuição espacial das cidades.

Correspondente a uma tipologia escultórica no espaço público, o monumento dá primazia aos princípios construtivos escultóricos, articulando-os com uma presentificação exterior num espaço público.

Indiciador de uma intervenção escultórica, o monumento acarreta uma metodologia assente no talhar, no gravar, no modelar uma matéria preexistente (o denominado bloco monolítico) num objecto tridimensional¹⁰. Portador da característica tridimensional escultórica, o monumento, tal como a escultura em geral, irá assumir-se enquanto resultado de uma arte mimética, uma arte da representação, mediante um referente. Se no processo construtivo se dá primazia à cópia dum modelo, tal remete para que na temática haja a primazia da referenciação do corpo humano, enquanto elemento cativante da percepção. Por essa primazia temática, e

⁹ [...] *longe de apresentar a quase universalidade do monumento no tempo e no espaço, o monumento histórico é uma invenção bem datada, do Ocidente [...] este conceito tinha sido exportado e progressivamente difundido fora da Europa a partir da segunda metade do século XIX.* CHOAY, Françoise- *A Alegoria do Património*, Lisboa, 2008, p. 24.

¹⁰ José Fernandes Pereira, «Escultura» In *Dicionário de Escultura Portuguesa*, J.F. Pereira (dir.) Lisboa, 2005, p. 226.

devido à sua proliferação cultural, a escultura fora, desde o seu início, definida como *uma figura humana em pé*¹¹.

Percebido pelos sentidos, onde se salienta os olhos e o tacto enquanto elementos nucleares, o monumento valoriza o tratamento das superfícies e a atribuição de contornos, enquanto elementos reveladores da forma. Associado a práticas políticas, quando ligado ao serviço da propaganda ideológica, o monumento encontra-se também associado a um universo heróico e memorável, os quais remetem para uma realidade histórica e mítica.

Promotor do marco comemorativo vertical, perene, o monumento reclamará a função de artefacto histórico. Uma análise etimológica da palavra monumento (*monumentum*) indica *uma construção ou obra de escultura destinada a perpetuar a memória de um facto ou de alguma personalidade notável*, podendo também enunciar, *uma memória, recordação* ou mesmo, *restos ou fragmentos materiais pelos quais podemos conhecer a história dos tempos passados*¹².

Nesta descrição dicionarística é salientada uma componente histórica, assumindo o monumento a função documentalista do passado, identificativa dum contexto histórico e da sua situação social. O factor histórico é um dos núcleos definidores do monumento, caracterizando nesta tipologia escultórica uma gramática plástica assente na evocação metafórica dada geralmente por uma representação figurativa e pelo uso recorrente da iconografia.

Mas para uma percepção do monumento, enquanto entidade histórica, teremos que recuar até aos primórdios desta tipologia. Correspondente a uma evolução comunitária humana, a construção da tipologia monumental acompanha uma história de feitos e realidades sociais do Homem.

Podemos afirmar que o monumento surge com a necessidade da criação do espaço citadino. Sentido como uma entidade viva, portadora e consagradora do sentido e valor das relações humanas, foi com a criação das cidades e das rotas comerciais que nasceu a necessidade da criação de marcos, sinais identificativos de orientação e embelezamento do espaço “artificial” citadino. E nesse contexto se afirmará o monumento enquanto entidade dinamizadora espacial. Mas o seu início virá de um tempo anterior, muito anterior à Antiguidade Clássica e à criação da *Pólis*.

É no período neolítico e na sua tradição edificante de espaços funerários que encontraremos a primeira manifestação monumental. Caracterizados por sua evidenciação espacial, os *dólmens* neolíticos (Figura 1) surgem como a primeira

¹¹ Ibid., p. 227.

¹² AA.VV- *Dicionário da Língua Portuguesa 2011*, Porto, 2011, p. 1088.

manifestação espacial, funcionando enquanto espaço funerário, caracterizando-o com uma função intrínseca. Esta necessidade humana de prestar culto aos mortos evidencia uma existência espacial particular, e é por agir como elemento simbólico e ritualístico que assume uma dimensão-outra, uma realidade sagrada¹³. É a esta presentificação espacial que corresponde a primeira enunciação do monumento enquanto remetente espacial e enquanto elemento responsável pela atribuição de significação¹⁴ ritualista ao próprio espaço.

Deste exemplo neolítico funerário, podemos acentuar dois valores escultóricos, que irão constituir e definir o futuro Monumento; a primeira consiste no facto de este se assumir enquanto marco presencial vertical, erguido do solo, e a segunda consiste na presença monolítica maciça, característica desse “empilhamento” arquitectónico, realçando novamente o factor presencial, maciço e duradouro no tempo.

Se estes valores escultóricos de perpendicularidade, presentificação, e de monolitismo remontam a uma era primordial, será somente num período de maior desenvolvimento cultural que se desenvolvem os outros elementos referentes à expressão monumental. É assumidamente com a Antiguidade Clássica (de VI a. C. a IV d. C.) que se procede a uma expansão filosófica, cultural, e artística, correspondendo também a uma propagação e evolução das formas escultóricas. A esta época deve-se o exponencial desenvolvimento da cultura filosófica, e a criação do regime político democrático. Incentivadora da vivência cultural/política, a Antiguidade Clássica proclama a sociedade como o elemento fulcral para o desenvolvimento integral do Homem. Com o desenvolvimento social, político, e cultural é notória a afirmação da arte, especificamente da escultura, como elemento difusor de ideais.

Com a assunção da escultura monumental grega, procede-se à afirmação da estética idealizada que visa a ligação do divino com o carácter humano. Na própria escultura grega irá prevalecer o paradigma escultórico assente na *mimésis* enquanto cópia do modelo. Com o renovar deste aspecto temático na escultura procede-se à inteiração do corpo humano como referente, facto que revela uma valorização humanista. Praticada uma observação do corpo humano, é evidenciada uma idealização corporal e a valorização do belo idealizado na escultura clássica (Figura 2). O uso de tais execuções escultóricas irá inserir no espaço da *Pólis* uma ambiência humanizante, relacionando-a com uma necessidade política e social. Com a criação da *Pólis*, enquanto espaço vivencial normalizado, proceder-se-ão a novas necessidades

¹³ *Todo o espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem por resultado o destacar um território do meio cósmico envolvente e torná-lo qualitativamente diferente.* ELÍADE, Mircea- *O Sagrado e o Profano, A Essência das Religiões*, Lisboa, 2006, p. 40.

¹⁴ *La escultura, con las cualidades que configuran su “presencia física”, es capaz de dotar de significado al lugar y se convierte en hito.* MADERUELO, Javier- *La Pérdida del Pedestal*, Madrid, 1994, p. 16.

assentes na ordenação espacial e na crescente evidenciação política. Revelador da necessidade dinamizadora espacial da cidade, já no período grego se evidencia uma tendência que prosseguirá com a Idade Média, que é a inclusão da escultura na edificação arquitectónica¹⁵ (Figura 3). Será ainda com a escultura grega que se procederá a uma validação espacial e à validação da própria escultura enquanto elemento dinamizador de vivências humanas.

Promotora do uso de fundição a bronze, constituirão este e a pedra os materiais eleitos para uma concretização escultórica clássica, facto que enuncia já uma pretensão escultórica assente na perpetuação da escultura no tempo. Na escultura romana irão prevalecer muitos dos pressupostos escultóricos gregos, apenas aparentando certas discrepâncias assentes na procura dum maior realismo expressivo, na acentuada evidenciação política¹⁶, e na necessidade urbanística de validar e comemorar acontecimentos e factos (facto que contribui progressivamente para a consagração do monumento).

A representação acentuadamente realista, no período romano, evidencia uma tentativa de perpetuação da memória, assente num reconhecimento físico, facto que fomenta uma crescente ligação afectiva com a estatuária monumental por parte do público (Figura 4). É deste período o primeiro monumento enquanto tipologia autónoma, celebrativa e organizadora do espaço envolvente, aclamado com a *Coluna de Trajano* (110-113), o qual integra um pedestal enquanto elemento enunciador de uma manifestação inequivocamente escultórica (Figura 5 e Figura 6). Este monumento assume-se enquanto facto histórico, narrativo da luta com os Dácios, narrativa essa bem explícita ao longo da coluna e dos seus inúmeros episódios históricos. A vertente histórica articula-se deste modo com uma realização escultórica que, potenciada pela forma cilíndrica, opta por uma leitura helicoidal, realçando a forma do pedestal enquanto enunciação narrativa e como marco espacial. No topo é homenageado, em bronze, o Imperador Trajano (a estátua original em bronze desapareceu), dando lugar posteriormente à escultura evocativa de S. Pedro.

Correspondendo a uma manifestação verdadeiramente monumental, com a estatuária clássica greco-romana cedo foram enunciados alguns parâmetros do monumento, tais como a idealização, a boa proporcionalidade¹⁷, a representação

¹⁵ Um exemplo dessa mesma inclusão escultórica na arquitectura grega são as Cariátides, sendo estas nuclearmente colunas esculpidas, as quais revelam formas femininas, enquanto elementos arquitectónicos de sustentação da cobertura.

¹⁶ DUBY, Georges e Jean-Luc Daval- *Sculpture form Antiquity to the Middle Ages*, Koln, 2006, pp. 156-159.

¹⁷ A boa proporcionalidade que mencionamos é dada pelo recorrente uso do cânone normalizado e afirmado por muitos escultores, entre eles Policleto, baseado na dimensão da cabeça enquanto

mimética, enquanto expressão temática, os factores eminentemente comemorativos e a alusão a uma atmosfera simbólico e histórica. A evidenciação do monumento histórico é afirmada na sociedade romana, enquanto sociedade bélica que usa a escultura monumental como uma manifestação comemorativa de seu poder, e como objecto de evidenciação dominante nas cidades subjugadas¹⁸. Uma difusão inicial do monumento celebra e enaltece uma tomada de poder, uma ideologia política, narrada nas formas, superfícies e texturas dos monumentos romanos.

Correspondente a um terceiro marco na construção do monumento enquanto entidade histórico-identitária, surge a escultura medieval, como sinal da influência da Igreja enquanto órgão hegemónico do poder cultural. Ligada a uma realidade teológica, a escultura na Idade Média (século V ao século XV) irá substanciar a arquitectura nas igrejas românicas e góticas, iniciando uma escultura de adorno, simbólica, e intercessora, caracterizada como elemento decorativo e pedagógico.

Proclamadora de uma ambiência metamórfica¹⁹, a escultura na Idade Média assume-se como uma dialéctica que visa uma pedagogia teológica dos princípios cristãos que vigoravam na Europa. Esta é uma época escultórica de idealização teológica afirmativa duma realidade dicotómica assente ora no belo ideal ora no disforme fantasioso enquanto elementos transcendentais.

Inserida na arquitectura, a escultura medieval adapta-se aos elementos arquitectónicos, inserindo-se em capitéis, tímpanos e frontões. Realçada numa ambiência interior, a escultura medieval elege uma dimensão humilde, necessária para a identificação do referente simbólico. Abolidos os princípios clássicos miméticos e humanizados da escultura, na Idade Média irá prevalecer o princípio de emanação e já não da mimetização. Apresentando-se como portadora de escala reduzida, afirmativa do valor metamórfico, e enquanto dialéctica discursiva, a escultura da Idade Média irá inserir-se em espaços arquitectónicos interiores e exteriores (a Igreja enquanto espaço acessível ao público) protagonizando uma revelação simbólica²⁰ como o meio instrutivo da doutrina cristã (Figura 7). Também o papel do escultor medieval mudará segundo uma hierarquia social específica e dentro de uma concepção teológica que

elemento normativo da escala. A sua preferência por uma altura dada pela repetição de sete cabeças apresenta uma reflexão pessoal acerca da necessidade de uma escala que abranja uma dimensão universal. TANNER, Jeremy- *The invention of art history in Ancient Greece: religion, society and artistic rationalization*, Nova Iorque, 2006, p. 166.

¹⁸ DUBY, Georges e Jean-Luc Daval, Op. Cit., p. 156.

¹⁹ *Com Filostrato pensa-se que o artista se pode emancipar dos modelos sensíveis e das percepções habituais. Entra em vigor um conceito de fantasia que contém já [...] todos os pressupostos de uma estética da intuição.* ECO, Umberto- *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Lisboa, 2000, p. 141.

²⁰ *O símbolo medieval é o modo de acesso ao divino [...]* ECO, Umberto, Op. Cit., p. 76.

organizava o pensamento e a acção humanas, sendo reconhecido como um artesão especializado, derivando deste facto um anonimato de autoria escultórica²¹.

Se nas Igrejas a escultura de índole pública se encontrava nos capitéis, nos frontões e tímpanos, ou seja, embutida maioritariamente, em elementos arquitectónicos (na própria edificação da igreja), no monumento citadino renascentista, a escultura encontra-se em igrejas, casas particulares, mas agora também em praças, jardins, em espaços abertos exteriores, assumindo-se como uma presença espacial impositiva (correspondendo este facto a uma afirmação da escultura no espaço, segundo a referida concepção teológica).

Consagrado o monumento escultórico como entidade dinamizadora nos finais do século XIV, aquando das descobertas arqueológicas da Antiguidade grega e romana, procede-se posteriormente a uma significação do espaço citadino italiano. Revivalista da tradição clássica, o monumento renascentista defende a realidade mimética, a referência humanista do corpo humano e a ambiência idealista. Usuário da temática histórica/mitológica promove a representação de figuras monárquicas, históricas e mitológicas enquanto heróis divinizados numa ambiência idealizada. Adepto da utilização do pedestal enquanto marco afirmativo da presença monumental no espaço urbano, elevará a escultura a uma posição divinatória consagrando-a como uma aparição. A preferência pela mimetização idealizada irá impregnar nesta nova escultura citadina uma realidade exaltante e humanizadora. Na sociedade europeia do século XV, surge uma tipologia declamatória da comemoração de figuras-chave, sejam elas míticas, religiosas ou históricas, facto que permite emulá-las em esculturas memoriais no próprio espaço citadino (Figura 8).

O monumento renascentista evidencia uma tomada de consciência histórica/mitológica, evidenciando a necessidade do homem na rememoração e na celebração, enquanto elementos rituais duma consciência cultural. Tal consciencialização cultural é evidenciada, posteriormente, aquando da revolução francesa (no final do século XVIII) e a necessidade sentida de proteger um património escultórico relator duma vivência histórico-cultural.

A partir do Renascimento assiste-se à eclosão de um clima racionalista no continente europeu, perpetuado pelo Maneirismo, pelo Barroco e pelo Rocóco, constituindo o Romantismo a uma quarta etapa na história do monumento enquanto entidade histórica e identitária.

²¹ A escultura medieval irá evidenciar uma ambiência neoplatónica afirmada por Santo Agostinho, onde o importante não é o objecto mas sim o seu papel dentro de uma dimensão intercessora e sagrada. Este factor irá fomentar a ideologia do escultor como um artesão participante na acção divina, sendo conferido a Deus a confecção da obra artística. O escultor é influenciado através de uma inspiração divina, exterior ao mesmo, e é a esta inspiração que se deve a execução da obra.

Com a difusão Iluminista vigente na Europa até finais do século XVIII, caracterizada pela defesa do racionalismo e de premissas clássicas, assentes na filosofia humanista, propaga-se uma ambiência intelectual normalizada. É mesmo contra um meio normalizado que se estabelece um movimento assente na subjectividade e individualismo no final do século XVIII. O Romantismo, a partir de finais do século XVIII e em grande parte do século XIX, irá defender uma visão do mundo oposta à visão racionalista. Defensor da individualidade, da subjectividade, da emoção humana²² e do idealismo nacionalista, esta atitude político/filosófica irá revelar uma forte influência pela cultura literária. É com o representar do monumento naturalista, que se incentivará uma enunciação simbólica assente na identificação temporal/histórica. Também é com o Romantismo que se procede à humanização da escala monumental e se proclama o espírito nacionalista. São estes aspectos que vão permeabilizar o monumento enquanto uma tomada de consciência histórico-social, acentuando a sua dimensão histórica²³ (Figura 9).

Espelho da sapiência cultural, da humanização emocional e da valência do *génio* na arte, o monumento romântico irá integrar uma ambiência funerária²⁴ e uma outra cidadina. Será na sua dicotómica realidade pública cidadina que este assumir-se-á como um *objecto sutura*²⁵ e como um *objecto memorial*²⁶ no século XIX. A designação do monumento como objecto sutura surge devido à sua capacidade enquanto objecto tridimensional de captar e emitir múltiplas significações de discursos e múltiplas possibilidades narrativas, rompendo com uma realidade vigente. É com a proclamação de uma realidade-outra intemporal, que o monumento age como elemento de sutura, no tempo e no espaço. A afirmação do monumento como objecto memorial provém do facto deste remeter para a memória perpetuando uma existência mental de determinado facto ou personalidade.

²² BAYER, Raymond- *História da Estética*, Lisboa, 1995, pp. 261-265.

²³ *O monumento histórico mantém uma relação diferente com a memória viva e com a duração. Ou é simplesmente constituído em objecto de saber e integrado numa concepção linear do tempo e, nesse caso, o seu valor cognitivo relega-o, sem apelo, nem agravo para o passado, melhor dizendo, para a história em geral [...].* CHOAY, Françoise, Op. Cit., p. 25.

²⁴ Desta altura há uma propagação escultórica nos cemitérios, surgindo a escultura enquanto elemento que valida a existência e realidade pessoal dos homenageados. O princípio de homenagem funerária insere o monumento histórico romântico numa realidade emotiva e expressiva.

²⁵ GUILLAUME, Marc- *A Política do Património*, Porto, 2003, p. 69.

²⁶ Ibid., p. 81.

As qualidades que atribuem ao monumento a designação de objecto sutura, e de objecto memorial, inserem uma certa autonomia nesta tipologia monumental romântica, carregando-a de existência presencial no espaço e no tempo, constituindo-se numa entidade que remete para uma realidade idílica e emotiva. Será com esses mesmos factos que Auguste Rodin (1840-1917) procederá a uma incessante procura escultórica da realidade onírica, volumétrica, dada por uma modelação escultórica expressiva, afirmativa da expressão individual e emotiva. Essa mesma assunção do monumento já não como histórico mas enquanto elemento evocativo duma realidade interpretativa imanente é iniciada por Rodin e incentivada posteriormente na nova procura modernista que visa aclamar uma nova linguagem escultórica.

Será com o século XX que se celebra o monumento como entidade histórica e identitária, pois neste período o monumento comporta uma existência física histórica, podendo este ser apreendido enquanto herança cultural das cidades. A realização do monumento modernista prosseguirá com uma evidenciação heróica, celebrativa duma ideologia política²⁷. Não ligado somente ao facto comemorativo, liga-se também a uma funcionalidade laudatória ou popular, e a uma necessidade de distribuição espacial, que organiza e secciona o espaço público das cidades sobrepopoadas e industriais.

É com o século XX que se procede a uma compreensão do monumento enquanto entidade histórica, ligada a relatos e narrativas dum tempo anterior, mas é também desta data que se inicia a percepção do monumento independente²⁸, enquanto uma retórica de autor, denunciado por Rodin, e vastamente utilizada por outros escultores. É assim estabelecido no espaço público uma linguagem que progressivamente afirma o monumento enquanto *escultura independente*, oriunda do génio artístico moderno, a qual articula o conceito, o objecto estético e a imanência enquanto valores substitutos da mimésis e da presentificação material e monumental (Figura 10).

O monumento revela, deste modo, uma aliança entre uma vertente historicista transcendente e a sua interpretação escultórica. O monumento histórico decorre ao longo de toda a história humana, inicialmente remetente para uma realidade anterior (aquando do Renascimento e da validação do fragmento histórico), passando por se afirmar enquanto entidade declamadora da história e validação social humanas (função assumida no século XIX europeu com a sua vertente romântica e realista), finalizando-se com a afirmação de uma realidade social humana vigente no século XX

²⁷ CRUZEIRO, Cristina Pratas, «A Escultura. Na Cidade. É Pública (?)», in *Arte Teoria* nº11, J. F. Pereira (dir.) Lisboa, 2008, p. 32.

²⁸ Referimos o monumento independente enquanto uma nova tipologia monumental assente numa autonomização do monumento face ao espaço que se insere, rompendo com a equilibrada escala coexistente entre o monumento e a arquitectura. O monumento independente corresponde a uma autonomia do próprio monumento enquanto entidade espacial imanente.

(agora evocativa dos princípios realistas sociais, relacionando-os com uma crescente ambiência psicológica do próprio Homem).

É com a articulação do monumento enquanto entidade memorial e sua expressão formal mimética que se inicia na sociedade humana a consciencialização da história, inicialmente assente numa percepção mitológica ritualista, passando, posteriormente, para uma sensibilização e afirmação de uma vertente identitária histórica. É com a edificação monumental que se sensibiliza um público para uma consciência comunitária, e para uma identidade colectiva, inserindo-o como um conhecimento histórico da sociedade, da cidade e de suas tradições. É o monumento, enquanto elemento memorial e cultural, que testemunhará ao futuro a preferência temática, o tratamento idealizado, a pose representada, a composição escolhida, contribuindo todos estes factores a propensão específica de cada época, permitindo a famosa catalogação histórico/temporal que o Homem tanto preza e a tanto deve.

2.2- O Monumento e o Espaço Público

A reiteração do monumento, enquanto tipologia escultórica no Renascimento, evidencia uma ligação directa com o espaço em que se insere e obriga a uma coexistência entre estes dois elementos. Ligado a uma intensa encomenda privada, estes monumentos irão encontrar-se maioritariamente em ambientes semiprivados e arquitectónicos²⁹ como Igrejas, casas e jardins privados, e não tanto em ambientes propriamente públicos. Evocativos de uma apetência cultural, assente códigos simbólicos e iconográficos, os monumentos renascentistas irão também promover uma requalificação de espaços privados e públicos. O monumento assumir-se-á como uma ferramenta identificativa do poder e duma renovada cultura artística. É com este novo mercado artístico que se irá definir uma nova percepção do estatuto de artista³⁰ enquanto uma profissão enaltecida e independente.

Renovada a habilitação escultórica com o Renascimento, procede-se a uma validação do monumento enquanto elemento articulador do espaço, da ideologia política e da expressão escultórica ao longo da história humana até à contemporaneidade. A metaforização do monumento enquanto *manifestação cultural* obrigará a uma perpetuidade existencial face à acção do tempo, de modo a ser assumido enquanto testemunho cultural.

O carácter intemporal obrigará ao uso de materiais nobres que resistam, dadas as suas características físicas, ao tempo e às intempéries que se sentem no espaço público. É deste modo compreensível a preferência por materiais nobres, como a pedra e o bronze logo aquando da definição geral do monumento.

Retentores de qualidades físicas e construtivas diferentes, estes dois materiais acarretam usos e propriedades distintas, estando o bronze maioritariamente ligado a figuras escultóricas fisicamente em movimento, facto que a pedra não permite, estando esta associada a figuras estáveis, estáticas, formadoras dum bloco monolítico centrípeta³¹ coeso e perdurante no tempo. Também o uso preferencial destes dois materiais recai sobre uma questão escultórica fundamental que é a sua emanção luminosa.

²⁹ Ainda ligado a uma arquitectura dominadora, o monumento irá reclamar a sua posição enquanto tipologia própria e não dominada, articulando com este uma equilibrada dialéctica proporcional, permitindo assim uma coexistência pacífica entre estas duas vertentes espaciais.

³⁰ WITTKOWER, Rudolf- *Escultura*, São Paulo, 2001, p. 77.

³¹ Esta vertente monolítica e centrípeta tornou-se a característica que evidencia a escultura até ao século XX. Herbert Ferber, «On Sculpture», in Chipp, H.B- *Theories of Modern Art*, California, 1996, pp. 554-555.

O uso do bronze ou da pedra, enquanto matéria escultórica, articulará uma divergente leitura de volumes, à qual o escultor tem que se sensibilizar logo no início do processo criativo. No espaço público, além desta faceta expressiva da matéria e sua adequação formal, o escultor deverá interiorizar e articular uma incidência luminosa exterior constantemente mutável durante o dia, alteradora da percepção volumétrica e da percepção geral da obra escultórica. Numa ambiência exterior, a luz exerce sua acção em todos os elementos integrados nesse espaço, comportando no bronze uma luminosidade diferente (através do brilho luminoso nas suas superfícies polidas ou baças) que a da pedra. Esta leitura luminosa é nuclear na expressão escultórica e a sua articulação é um dos pontos fulcrais para a posterior adequação ao espaço. Estes são apenas alguns dos factores que a exterioridade espacial acarreta, correspondendo o solucionamento de cada um deles a diferentes problemáticas a que o escultor terá que dar resposta no processo projectivo³² para uma posterior execução que possibilite a adequada integração no espaço, o visionamento pretendido e a permanência ao longo dos tempos.

A inserção do monumento no espaço exterior citadino determina a proliferação de vistas e perspectivas provindas da adaptação espacial em função da escala, luminosidade e vivências do próprio espaço³³. Para essa mesma adaptação espacial, o escultor desenvolve uma predisposição sensitiva para o espaço e sua escala. A sua inclusão na confecção monumental articula a escala como meio de integração e afirmação da escultura monumental e do próprio espaço. A característica *monumental* ou de *monumentalidade* provirá duma inteiração do conceito de monumento, definindo a monumentalidade como *algo que tem proporções ou características do monumento*, ou então algo *grandioso, magnífico*³⁴.

A escala monumental não será uma medida fixa em cânones, mas sim dependente da escala do espaço integrador, sendo o espaço o promotor da escala monumental a utilizar. A afirmação da monumentalidade, enquanto grandeza espacial, suscita a percepção de uma outra realidade, evidenciando deste modo a evocação a uma outra realidade quer seja ela idílica, temporal ou somente histórica.

Na remissão evocativa do monumento a uma realidade-outra, a uma fissura temporal na realidade quotidiana, reside um aspecto central desta tipologia escultórica. Essa remissão espaço-temporal autónoma relaciona a percepção do

³² Além da durabilidade do material, o escultor deverá seleccionar a composição escultórica que melhor se adequa às inúmeras perspectivas que o espaço proporciona, optando, deste modo, pela solução escultórica que melhor solucione as questões do espaço, tendo a própria dimensão escultórica que ser tida em conta face à escala do espaço envolvente.

³³ WITTKOWER, Rudolf, Op. Cit., pp. 151-152.

³⁴ *Dicionário da Língua Portuguesa 2011*, Op. Cit., p. 1088.

colosso (referente a *uma estátua de grandeza extraordinária*³⁵, que congrega valores como escala, proporção e monumentalidade) com a designação de *kolossos* (um referente assente no monolitismo, no antropomorfismo que associa uma vertente de um duplo, uma presença ausente)³⁶.

A articulação da escala grandiosa colossal com a perspectiva fantasmagórica do *kolossos* evidencia uma presentificação no espaço e imprime um carácter autónomo ao monumento. A integração desta comprovação espacial com a temática heróica demonstra a solução mais credível para que se execute um diálogo com o público e com o próprio espaço. Esta mesma vertente fora já incentivada pela escultura grega e romana, na sua enunciação presencial do poder e da história, sendo maximizada posteriormente aquando da vivência romântica e da sua evocação temática e cultural. Mas esta mesma autonomização escultórica obriga a um afastamento da narrativa histórica enquanto facto verídico concreto, aproximando o monumento de uma leitura épica, idealizada, através da percepção duma realidade intemporal³⁷. É o relacionar da vertente histórica com esta recente perspectiva épica que concede ao monumento uma qualidade intemporal e autónoma.

O uso do *herói* como temática na monumentalidade renascentista potenciou no monumento uma identificação histórico-mitológica, relacionando-a com uma afeição pessoal, facto incentivador da aceitação de parte do público. A temática dos heróis e das personalidades histórico-culturais irão ser retratadas posteriormente, no monumento romântico tal como foram anteriormente no período renascentista, com um contido naturalismo assente na representação figurativa promotora da identificação ideal e simbólica. A expressividade matérica, em toda a existência do monumento, enquanto entidade existencial e espacial, revela uma atenção proporcional dada por cânones normalizados reveladores duma procura da boa proporcionalidade e da escala monumental. A articulação duma realidade idealista e histórica, assim como duma retórica simbólica, insere o monumento na proclamação duma realidade simbólica onde um homem não é apenas um homem, funcionando como um receptáculo de algo mais, de uma realidade que transcende o ser e o próprio objecto³⁸.

Assente no paradigma clássico, a escultura monumental, do século XV à primeira metade do século XX, perpetua uma gramática figurativa assente na *imitação* de

³⁵ Ibidem, p. 381.

³⁶ TEIXEIRA, José Manuel da Silva- Tese de Doutoramento, *Escultura Pública em Portugal- Monumento, Heróis e Mitos (Século XX)*, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, 2008, pp. 139-140.

³⁷ Ibid., p. 139.

³⁸ ELIADE, Mircea- *Ferreiros e Alquimistas*, Lisboa, 1987, p. 114.

formas e referentes, articulando-os com a interpretação escultórica de feitos e personalidades representadas. A vertente simbólica reflectida através das vestes, poses, ou mesmo de objectos, encontra-se expressa mediante uma gramática naturalista e figurativa, onde a composição é cuidadosamente ponderada e articulada num constante equilíbrio entre o tema a representar e o espaço a que se destina. Todo um código simbólico e iconográfico é característico da elaboração do monumento, que, deste modo, funciona enquanto retórica duma ideologia político-social.

É indiscutível que a escultura monumental prende-se com a necessidade de referenciação e identificação do espaço ortogonal citadino. Sendo a cidade *feita das relações entre medidas do seu espaço e os acontecimentos do seu passado*³⁹ é compreensível a importância do monumento enquanto elemento dinamizador e identitário do próprio espaço urbano. Integrada no espaço público citadino, a escultura monumental coexiste obrigatoriamente com a edificação arquitectónica e suas formas, ritmos e escala.

Articulando uma vertente monumental, factor dado por uma exaltação da escala escultórica no espaço citadino e da sua articulação compositiva interna com a estrutura compositiva do espaço, o monumento revela um outro elemento igualmente relevante, assumido no *pedestal* enquanto elemento escultórico identificativo e declamador da presença escultórica no espaço arquitectónico.

O *pedestal*⁴⁰ é assumidamente um elemento vertical sobre o qual normalmente se inseria a escultura, ou seja, o monumento, passando posteriormente a fazer parte da própria dialéctica escultural do monumento. Portador da forma modular arquitectónica da cidade (forma maioritariamente prismática quadrangular, paralelepípedica e cilíndrica) o pedestal desempenha simultaneamente duas funções: a de agente elevatório do monumento, actuando enquanto elemento declamatório de uma outra realidade, uma realidade auspiciosa na sua percepção, agindo também enquanto elemento diferenciador da realidade escultórica numa ambiência arquitectónica, facto esse dado por sua evidenciação vertical e sua anterior funcionalidade sagrada, comprovado nos altares, particularmente na sua ambiência devota e hierática. Deste modo, o pedestal funcionará, de igual modo, no Romantismo como elemento nuclear do monumento.

³⁹ CALVINO, Ítalo- *As Cidades Invisíveis*, Lisboa, 2006, p. 14.

⁴⁰ *Support d'assez grandes dimensions composé de trois parties, la base, le dé et la corniche [...] est généralement destiné à supporter les oeuvres de grandes dimensions: statue equestre, groupe, statue grandeur nature ou colossale[...]* BAUDRY, Marie-Thérèse- *Sculpture méthode et vocabulaire*, Paris, 2005, p. 512.

Criado numa ambiência clássica⁴¹, e retomado a partir do Renascimento enquanto marca intrínseca do monumento, o pedestal eleva a escultura do solo, acentua o seu carácter vertical/monumental, afirmando a escultura enquanto elemento demarcativo cidadão. Promotor do valor vertical da escultura, o pedestal afirma o monumento como presença autónoma no espaço, relevando uma presentificação escultórica que, mantendo uma relação formal/estética/espacial com as propriedades definidoras do espaço, aclama o seu lugar e sua presença no mesmo.

Este elemento escultórico estimula uma relação entre espectador e o monumento ao criar uma distância espacial entre estes dois intervenientes. É com o pedestal que se afirma, a um público e ao próprio espaço cidadão, a existência escultórica. Uma cooperação entre arquitectos e escultores é uma característica da realização do monumento, sendo da responsabilidade do escultor a elaboração da escultura com as suas características expressivas, iconográficas, monumentais, cabendo ao arquitecto a projecção formal do pedestal, que tem como elementos delimitadores o próprio espaço e a escala da escultura⁴². Em paralelo poderíamos afirmar que o próprio pedestal afirma-se enquanto um *altar*, como um local onde se representam acções heróicas e aclama-se a narração de feitos sociais⁴³.

Assumido como um signo de valor ideológico, usado na identificação cidadina, o monumento altera a percepção do espaço envolvente, caracterizando-o como uma vivência histórica/mitológica, facto que o valida como um elemento identitário-cultural. O monumento torna-se um elemento fulcral na cidade e no espaço público a partir do Romantismo, particularmente no século XVIII/XIX, na sua feição histórico-cultural/nacionalista.

O monumento enquanto elemento escultórico irá perpetuar uma requalificação do espaço público urbano, até à segunda metade do século XX e sua evidenciação enquanto período de crise monumental, reveladora duma requalificação do papel da história no contexto social. Incentivada a ruptura com a história, o monumento fica reduzido a uma ambiência política, remetente. Posterior à prática de duas guerras mundiais proceder-se-á, na segunda metade do século XX, a uma questionação do sentido da História, da própria condição humana, dos seus valores e do papel do Homem na sociedade, questionando-se o papel do monumento e, conseqüentemente,

⁴¹ O elemento escultórico do pedestal fora afirmado na Antiguidade Clássica, principalmente na sociedade romana e na sua evidenciação do monumento histórico-político enquanto elemento comprovativo de poder.

⁴² CASTRO, Machado de- *Dicionário de Escultura*, Lisboa, 1937, p. 59.

⁴³ MADERUELO, Javier, Op. Cit., p. 19.

a função do próprio espaço público, face a uma sociedade assumidamente industrializada e globalizada.

Numa era assumidamente industrializada o monumento irá prosseguir com o uso duma retórica comemorativa, figurativa e heróica, que se encontra em crescente desuso devido à enunciação do espaço público enquanto mero espaço de passagem, um espaço alienador da convivência humana. Também uma evidência de princípios autónomos das artes plásticas enquanto *escultura independente*⁴⁴ no espaço competem com o monumento na corrida para a edificação pública, recaindo muitas vezes sobre o monumento a designação de arcaico, sem disseminação moderna, denotações essas que demonstram uma total falta de cultura e conhecimento acerca do que o monumento é e o que pode gerar. Vivemos uma era sensível ainda à propagação do individualismo e da recusa mimético/simbólica, e enquanto tal persistir o monumento irá aparentar-se obsoleto e desnecessário. Mas não podemos negar o dinamismo que este insere no espaço público e nas cidades que têm a sorte de os comportar enquanto elemento identitário e histórico. Uma era informatizada ainda acentuará mais uma tendência de desagregação do espaço público enquanto espaço vivencial, prazeroso ao convívio social, procedendo à articulação de um novo espaço, o espaço virtual enquanto espaço público.

⁴⁴ *La sculpture indépendante peut également exister en dehors de l'architecture, du monument et de l'objet mobilier et être un art distinct ayant à la fois ses propres règles et ses propres effets esthétiques.* BAUDRY, Marie-Thérèse, Op. Cit., p. X.

2.3- A crise do monumento no século XX: uma nova articulação de Espaço Público

A propagação da realidade escultórica monumental sensibiliza a percepção do espaço público enquanto espaço identitário. Com a evidenciação, no início do século, do monumento como um marco criador de identidade espacial, procede a acessão de uma ideologia política assente num poder central democrático agora assumido com o novo Estado Democrático. Este novo regime democrático apresenta-se como uma entidade sem rosto⁴⁵, apenas um colectivo que desempenha o seu papel político na comunidade, e esse factor promove uma problemática no núcleo celebrativo do monumento. Tendo sempre celebrado uma figura histórica, uma personalidade, um feito, um episódio fulcral, etc, quem se celebrará agora numa sociedade global, igualitária, democrática e sem rosto?

A temática do herói como elemento temático celebrativo entra em declínio numa sociedade proclamadora do valor de igualdade entre todos. A igualdade não aceitará a transcendência como valor aspirativo, estando a escultura monumental necessitada de uma nova gramática que será exaltada, posteriormente, na *imanência*⁴⁶, na procura duma realidade interior ligada ao *concepto* e à noção de *força interior*⁴⁷. A procura dessa realidade interior reflecte a mudança do carácter social/económico/político, dado pela vivência de duas guerras. Estas haviam provocado a destruição maciça, obrigando a uma nova edificação de valores políticos, económicos, sociais, além da própria reedificação das cidades europeias, no decorrer da primeira metade do século XX.

Agora mais que nunca a importância do monumento como elemento dinâmico espacial da cidade é sentido como um elemento imperativo na reedificação e identificação da mesma. Portanto, na primeira metade do século XX, correspondendo este período a uma coexistência com uma *escultura independente*⁴⁸, a *escultura*

⁴⁵ MADERUELO, Javier- *El Espacio Raptado, Inferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, 1990, p.130.

⁴⁶ Plano da imanência enquanto formas coexistentes num mundo sem objecto, um plano de forças. Forças essas provenientes da excitabilidade, onde a sensação é a realidade real. GIL, José- *A Arte como Linguagem*, Lisboa, 2010, p. 32.

⁴⁷ *A arte para mim é, como toda a actividade, um indício de fôrça, ou energia; mas, como a arte é produzida por entes vivos, sendo pois um producto da vida, as fôrmas da fôrça que se manifestam na arte são as fôrmas da fôrça que se manifestam na vida.* CAMPOS, Álvaro de, «Apontamentos para uma Esthethica Não- Aristotelica», in *Revista Athena*, Nº3, 1924, pp. 113-114.

⁴⁸ [...] *sculpture-indépendante pour designer les oeuvres insérées sans destination précise qui peuvent, comme le bibelot et l'amulette, devenir elles-mêmes des objects.* BAUDRY, Marie- Thérèse, Op. Cit., p.X.

*monumento*⁴⁹ é associada a uma gramática escultórica de princípios classicistas, relacionados com uma crescente evocação emotiva e, portanto, posta em questão aquando da última metade do século XX por um público que sente a necessidade de uma retórica formal assente em novos paradigmas reflectores duma outra ambiência psicológica/emotiva.

A monumentalidade, no decorrer do final da primeira metade do século XX, é considerada como elemento de uma gramática escultórica tradicionalista, incapaz de resolver todos os problemas de uma nova sociedade, uma sociedade actual perturbada pela guerra, defensora da rebeldia e dos direitos de igualdade e de sustentabilidade que vigoram nesta altura. Porém para uma percepção desta crescente crise do monumento, teremos que recuar no tempo até finais do século XIX, inícios do século XX.

Correspondente aos monumentos rodinianos, *Monumento aos Burgueses de Calais* (1895) e *Monumento a Balzac* (1898), a definição de monumento até então vigente foi questionada através de processos que evidenciam a ambiência humanizadora e a expressão pessoal enquanto novos factores impulsionadores de uma nova monumentalidade.

Provenientes ainda duma necessidade comemorativa, estes dois monumentos irão questionar a monumentalidade heróica e criar um novo caminho assente na interpretação emotiva, psicológica dos próprios heróis enquanto seres humanos. Quebrada uma transcendência histórica, impõe-se uma imanência, aliando-a a uma afirmação humanizante. Se nos *Burgueses de Calais* (Figura 11), Auguste Rodin (1840-1917) retrata a humanização dos heróis, facto representado por um tratamento vestuário assumidamente pobre e pelas atitudes faciais e corporais reveladoras de desespero e angústia, no *Balzac* (Figura 12) o protagonista surge segundo uma gramática escultórica assente no monólito sintético, que evidencia uma atmosfera psicológica-sensitiva referente a uma projecção psicológica ao próprio escritor, realizada pelo facto de somente ter sido representado mimeticamente o rosto e um apontamento do robe do escritor.

A valência do carácter humanizante, o tratamento dos heróis enquanto vítimas das circunstâncias, ou enquanto realidade emotiva e psicológica, irá imprimir no monumento uma nova gramática assente na emotividade, no arremetimento imanente e na articulação da matéria enquanto factor revelador duma interpretação e expressão pessoais.

⁴⁹ [...] *sculpture-monument pour désigner les oeuvres insérées dans un espace urbain ou naturel* [...].
Ibidem.

Mantendo uma metodologia assente na procura de movimento visual, Auguste Rodin prossegue com a técnica do *ronde-bosse*⁵⁰, e com a modelação em barro enquanto factores imprescindíveis no relatar de acções, atitudes e personalidades declamantes numa ambiência onírica, emotiva, evocativas da interpretação contemplativa e subjectiva do espectador.

Mas a sua acção não pára nesta ambiência onírica-contemplativa e difunde-se até ao suporte do próprio monumento. É no pedestal e na sua pretensão de abolir a distância com o espectador que reside um dos seus trunfos. Com os *Burgueses de Calais*, Rodin denuncia uma preocupação com tal elemento, pretendendo abolir o seu distanciamento, facto a que as entidades encomendadoras não cederam. É na aproximação com o público que o monumento rodiniano se assume enquanto rasura da lógica do monumento⁵¹, pois com este surge uma socialização do monumento, agora inserido numa ambiência quotidiana, numa vivência directa com o observador. O facto abolidor da atmosfera transcendente (do pedestal) e a afirmação da escala humanizada, definiriam o monumento como algo comum, fomentador do contacto e vivência humanas. Esta nova escultura comporta, por sua vez, uma perda do “lugar” convencional urbano, incentivando uma não-territorialidade⁵² enquanto novo valor escultórico.

Na nova gramática rodiniana, princípios como subjectividade, individualidade, emotividade exacerbada, surgem como elementos-chave, evidenciando uma forte ligação com o Romantismo a que este escultor é muito referenciado.

É irónico que numa sociedade moderna se tenha eleito os valores românticos como temas-guia da expressão escultórica. Uma modernidade caracterizada pelo *transitório*, e o *contigente*⁵³ irá defender a interpretação imanente resultante numa emotividade pessoal. A interpretação romântica adequa-se totalmente a esta nova vertente modernista exaltadora do sentimento e da individualidade enquanto matérias

⁵⁰ [...] *une ronde-bosse est une sculpture figurative ou non, entièrement travaillée et qui peut être considérée d'autant de points de vue qu'il y a de points dans l'espace qui l'entourne*. BAUDRY, Marie-Thérèse, Op. Cit., p. 506.

⁵¹ KRAUSS, Rosalind- «Échelle/ Monumentalité, Modernisme/ Postmodernisme, la Ruse de Brancusi», in *Qu'est-ce que c'est la sculpture moderne*, Madrid, p. 247.

⁵² Ibidem.

⁵³ *A modernidade é o transitório, o fugidio, o contigente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável*. BAUDELAIRE, Charles- *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, Lisboa, 2006, p.290.

evocativas, procedendo a uma exaltação das novas ideias *estéticas*⁵⁴ enquanto elemento criador de uma infinita alusão interpretativa. Uma ilusão cenográfica fomentada no monumento é então substituída pela alusão do objecto enquanto elemento incentivador da interpretação. Esta nova leitura monumental corresponde a um distanciar interpretativo da escultura monumental face ao público, correspondendo assim também a um primeiro momento de crise no monumento.

Com a articulação de novos caminhos escultóricos, assente em pressupostos românticos, o monumento prosseguirá num percurso que progressivamente acentuará a afirmação do objecto, na sua apreensão perceptiva, e da forma enquanto elementos alusivos de valores e realidades emotivas/abstractas. O factor imanente desta nova dialéctica monumental ganha relevo, agindo este elemento como um substituto da leitura transcendental assumida no monumento clássico. O resultado desta tentativa de aliança do monumento com uma realidade interior/emotiva, iniciada por Rodin, mudará o paradigma simbólico para um paradigma alusivo da forma e matéria enquanto elemento revelador e autónomo. A alusão da forma enquanto elemento presentificado valoriza uma interpretação pessoal, intelectual, que tenta adquirir uma presentificação existencial na realidade mental no próprio espectador. Tal será o pressuposto da vindoura Escultura Pública que inicia, com esta mudança de paradigmas, uma existência inicialmente paralela com o monumento, libertando-se de seus pressupostos aquando de uma autonomia total protagonizada na segunda metade do século XX na América, tendo proliferado para a Europa devido à crescente necessidade de reedificação urbana europeia.

A destruição de cidades europeias devido à I Guerra Mundial (1914/1918) e à II Guerra Mundial (1939/1945) obriga a uma imediata reedificação das mesmas, exigindo portanto uma nova organização espacial urbana. A importância do monumento enquanto entidade organizadora e referencial do espaço público já não era questionada, sendo reconhecida a sua valência no meio urbano. Numa primeira reedificação, correspondente ao pós I Guerra Mundial, o monumento ainda reúne as características “monumentais”, já encaminhado para um processo de síntese formal (Figura 13), evidenciando uma crescente dimensão simbólica (Figura 14, 15 e 16), referente ainda a uma temática histórico-comemorativa, valorizadora dos feitos e da moralidade como elementos transcendentais intrínsecos ao Homem. As cidades mantinham uma leitura própria atribuidora de uma identidade, mas a crescente necessidade definitiva da cidade moderna levou à realização da *Carta de Atenas* em

⁵⁴ [...] as ideias estéticas são ideias da sensação que, precisamente, provocam uma infinidade de ideias, de outras ideias, ou seja, são signos que dizem um mundo [...]. GIL, José, Op. Cit., p.32.

1933⁵⁵. Assumidamente um manifesto urbanístico, realizado no IV Congresso Internacional de Arquitectura Moderna, este documento visava a elaboração da cidade moderna europeia assente numa uniformização das cidades. Com a destruição sofrida na II Guerra Mundial, todas as cidades europeias serão edificadas tendo este manifesto em conta, procedendo-se à criação de uma linguagem arquitectónica impositiva que obriga a gramática escultórica a uma sintetização e apropriação formal arquitectónica, que vai ser elaborada por uma Escultura Pública enquanto monumento comemorativo. Mas tal já revela um crescente desuso do monumento e sua monumentalidade, conferindo primazia à expressão artística e à crescente Arte Plástica.

Neste âmbito, desenvolve-se no espaço público moderno, na nova cidade moderna, uma escultura pública assente na objectivação, na referenciação alusiva, afastando-se progressivamente das características do monumento, chegando mesmo a perder, muitas vezes, a monumentalidade. A disseminação de monumentos ainda é salientada e realizada, não como monumentos comemorativos mas sim como uma escultura pública que envereda por diferentes realidades como a de afirmação social, política e cultural.

Um novo espaço público moderno, definido por uma pureza geométrica espacial e por um ritmo modular arquitectónico, é apreendido enquanto realidade espacial organizada por uma distribuição diferencial de zonas que permutam entre uma ambiência vivencial, uma ambiência laboral e uma presentificação de vias rodoviárias, correspondentes aos transportes, que se tornam imperativos numa nova realidade urbana moderna. Uma cidade fechada nas suas formas modulares, aberta em sua amplitude espacial é exaltada pelos pressupostos modernos, e, por tal facto, o monumento já não se enquadra como elemento definidor e dinamizador, adquirindo o papel de mero adorno assente numa linguagem tomada como antiquada, não integrada na retórica da cidade moderna. A depuração das formas, e a fomentação do espaço público moderno como espaço de passagem são características desta nova linguagem arquitectónica moderna que obriga a uma escultura pública contrastante e alternativa à lógica formal do monumento. É deste modo incentivada uma *escultura-objecto*, alusiva à presentificação fantasmagórica, evocatória duma realidade sensitiva imanente. Com o monumento em crescente desuso e com o surgimento duma nova escultura pública, o espaço urbano sente um retroceder existencial, sendo necessária uma redefinição da cidade moderna, de sua retórica formal, e dos seus temas vigentes. Estes novos elementos irão ser debatidos e procurados no sentido de contribuir para uma escultura pública que se humaniza, socializa e convida a uma participação comunitária.

⁵⁵ MADERUELO, Javier- *La Pérdida del Pedestal*, Op. Cit., p. 45.

Esta crise do monumento não consiste no desaparecimento total ou na ausência do mesmo na realidade pública, pois várias tentativas de recuperação do mesmo na ambiência urbana irão ser fundamentais para uma compreensão da própria escultura pública e sua articulação com o espaço urbano⁵⁶, procedendo, deste modo, a uma procura indagatória acerca da essência da escultura pública na cidade urbana, na qual o escultor reflectirá acerca de suas vivências, funcionalidades e de sua aferição identitária espacial. Mesmo com o seu desuso, a encomenda do monumento continuará no século XX, no qual a sociedade perpetua a necessidade de celebrar ou comemorar. Coexistindo com uma emergente escultura pública autónoma, o monumento irá perpetuar no espaço público a necessidade de rememoração e comemoração, agora assentes numa dialéctica monumental redutora, procurando uma ligação com um público que já não o entende como entidade pedagógico/identitária espacial, mas que se mostra sensibilizado com uma necessidade de marcar a dimensão espacial arquitectónica do século XX. Repudiado o monumento enquanto entidade transmissora de valores e saberes, o monumento será percebido enquanto herança cultural numa sociedade racional, prática, moderna.

⁵⁶ Para uma compreensão de tal facto remetemos o leitor para a obra de Javier Maderuelo, *La Pérdida del Pedestal*, de 1994, nomeadamente para o capítulo III, *Recuperación del concepto de monumento*, onde este autor refere os exemplos de Claes Oldenburg, Maya Lin, Siah Armajani, entre outros, e demonstra como as vertentes comemorativas e de escala, características do monumento, podem inserir na sociedade moderna uma nova gramática escultórica assente somente na indagação desses pressupostos. A articulação destes com a vivência e intervenção no espaço urbano incentiva uma escultura pública consciente de sua posição, pressupostos e de sua ligação com a comunidade e sociedade.

Capítulo 3- O Monumento na escultura portuguesa do século XX

3.1- O monumento português do século XX, do naturalismo mimético à presentificação conceptual

Tendo sido já abordado a definição do monumento e de sua relação com o espaço público europeu ao longo diferentes eras, em Portugal iremos tratar o monumento a partir do século XX, sendo esta data a correspondente à transformação de inúmeros factores sociais, políticos e económicos, que fazem com que o monumento seja questionado dentro de uma realidade portuguesa.

Na sociedade portuguesa, o monumento dos inícios do século XX ostenta ainda o uso da gramática clássica, assente na comemoração histórica de personalidades marcantes na definição identitária portuguesa. Prosseguir-se-á com uma valorização da representação figurativa, assente num universo iconográfico e simbólico, que valoriza a dimensão realista e a gramática iconográfica como elementos duma identificação perceptiva por parte do público. O recurso da monumentalidade humanizada, da acentuação do pedestal, da figuração mimética naturalista/simbólica, conferem ao monumento uma ambiência histórico-cultural que implica uma constante rememoração (Figura 1).

Defendido o monumento enquanto herança cultural⁵⁷, assistimos na sociedade portuguesa a uma requalificação do espaço através da escultura monumental, afirmada aquando do final do século XIX na sua aclamação nacionalista-patriótica romântica. A irradiação da linguagem romântica prossegue até finais da década de 1920, data que corresponde a uma manifestação escultórica afirmativa da identidade portuguesa enquanto núcleo temático.

Correspondendo os anos 20 a uma luta incessante entre a tradição e a modernidade, dada pela constante procura de definição identitária portuguesa⁵⁸, será com o reconhecimento dado à estátua de *Gonçalves Zarco* (1928) que se afirmará uma identidade portuguesa. Será num período político atribulado, já dentro do Estado Novo (1933-1974) com a acentuada campanha ideológica e propagandística que se irá proceder à afirmação de identidade portuguesa por via da escultura.

A metaforização da estátua de *Gonçalves Zarco*, de Francisco Franco, enquanto expressão de identidade portuguesa, provém do facto de esta escultura aliar os

⁵⁷ A proclamação do monumento enquanto herança cultural, provém da sua afirmação romântica como um objecto histórico-cultural, declamador do nacionalismo e presenteador de uma história social, a que se deveria constantemente ritualizar o acto de rememoração.

⁵⁸ ESQUÍVEL, Patrícia- *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1921-1940)*, Lisboa, 2007, pp. 21-31.

princípios monumentais com uma representação expressiva, sintética, de figuras idealizadas. Tendo ganho uma pensão para estudar no estrangeiro em 1909, subsidiada pelo Legado Valmor, Francisco Franco entrou em contacto com a sociedade artística francesa, pela qual se fascinou, principalmente pela emanção volumétrica e monumental Rodiniana e pela escultura sólida e solene de Bourdelle. Estas influências obrigaram Franco a reflectir acerca da escala, do tratamento volumétrico, da composição perene e da temática enquanto elementos regentes da própria escultura. Apresentado já o desejo de executar um monumento ao descobridor português Gonçalves Zarco, Franco procedeu a inúmeros estudos, a que aliava as influências e reflexões escultóricas que lhe haviam ficado da estadia em Paris.

Salientada uma figura histórica portuguesa, símbolo duma realidade perene, austera e idealizada, a estátua de *Gonçalves Zarco* (Figura 2 e 3) seduz a interpretação e a rememoração dum público, que habituado a uma linguagem naturalista, atribui à expressão inovadora o papel do génio artístico. Aclamada logo após sua pré-inauguração, como um marco da estatuária portuguesa, cedo foi apadrinhada pelo Estado Novo. E não poderia ter sido criada numa melhor altura, pois, com a ascensão de António Salazar (1889-1970) à liderança do país, tornava-se imperativa uma linguagem que protagonizasse uma identidade patriótica aliada aos princípios políticos vigentes. Defendidos os princípios políticos de Deus, Pátria e Família⁵⁹, estes denunciam uma procura da identidade portuguesa, articulada num sistema político, com as tradições lusitanas e cristãs. Era o próprio Estado que necessitava de uma linguagem que encarnasse e comunicasse os seus valores.

Inaugurada uma nova linguagem artística portuguesa, esta estátua comemorativa imporá por mais de trinta anos uma gramática escultórica e temática que permitirá uma validação da história e dos heróis portugueses⁶⁰. Aclamado por Diogo de Macedo, Manuel Mendes, António Ferro e mesmo por António Salazar, a obra evidencia o reconhecimento da sua originalidade escultórica, correspondendo a uma nova expressão escultórica portuguesa, a que o Estado aspirava, como modelo que substituísse a tipologia monumental até então enfatizada⁶¹ (Figura 4).

⁵⁹ Paulo Simões Nunes, «Leopoldo de Almeida», in *Dicionário da Escultura Portuguesa*, J.F. Pereira (dir.) Lisboa, 2005, p. 34.

⁶⁰ *O Gonçalves Zarco de Franco; o Zarquismo de Franco, e de toda a escultura que vai desencadear, é a História, o Império, a razão do império, o culto do herói, a severa espiritualidade, a força triste, a solidão do comando, a genealogia moral e cultural de que se reclama o regime.* PORTELA, Artur- *Salazarismo e Artes Plásticas*, Lisboa, 1982, p. 81.

⁶¹ Até então havia sido prolongado o monumento romântico assente no tardo-naturalismo mimético, decorrente duma gramática clássica. Desses exemplos nos anos 30 em Lisboa destaca-se: o *Monumento aos Combatentes da Grande Guerra (1931) de Maximiliano Alves*, o *Monumento a Marquês de Pombal (1934) de Francisco Santos* (terminado por Simões de Almeida (Sobrinho) e por Leopoldo de Almeida) e

Deste modo, a estátua a *Gonçalves Zarco* é assumidamente o início dessa nova estatuária portuguesa. Pré-inaugurada em Lisboa em 1928, integrada na Exposição Internacional de Sevilha, em 1929, e finalmente inaugurada no Funchal em Maio de 1934, a escultura representou o exemplo da estatuária portuguesa na exposição internacional em Espanha, tal não era já a sua valorização.

Traduzido em bronze, este novo marco monumental denuncia o método clássico de confecção escultórica, caracterizado pela concretização de inúmeros estudos (primeiro passando pela ambiência do desenho enquanto elemento reflexivo das possibilidades definidoras e formais e depois na matéria e sua percepção física)⁶², seguindo-se a maquete em barro, em tamanho natural, a partir da qual se realiza o molde em gesso, preparado para a posterior fundição em bronze .

Resultado de uma nova gramática escultórica, esta estátua irá revelar uma austeridade e firmeza, que inseridas na comemoração representativa ditam uma proporção material monumental⁶³. A nova tipologia monumental imporá um novo tamanho, factor que a remete para uma estatuária característica dos regimes políticos autoritários⁶⁴. Perpetuadora do factor comemorativo, prosseguirá com um tratamento escultórico assente na representação figurativa e na apresentação monolítica, sintética reveladora duma imobilidade e duma evocação perceptiva assente num alienamento da mesma numa existência solitária. O tratamento facial, um dos elementos fulcrais na tipologia monumental, irá demonstrar uma figura portadora de olhar distante, ausente, demonstrativo de uma perenidade solitária. O carácter monolítico escultórico e o tratamento volumétrico evocarão uma realidade totémica, elevando a escultura a uma dimensão mais mitológica do que histórica, afirmando o monumento mais no âmbito da estatuária do que no da escultura⁶⁵.

A afirmação da capa enquanto elemento escultórico dinamizador da forma e da composição, característica desta nova linguagem escultórica, irá incentivar o uso da designação de *eskultura*⁶⁶, enquanto entidade referente a uma escultura assente na

o *Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular*, dos irmãos Francisco de O. Ferreira (escultor) e José O. Ferreira (arquitecto).

⁶² MACEDO, Diogo de, in *Francisco Franco, Exposição Retrospectiva da Obra do Escultor (1885/1955)*, Lisboa, 1966, p. 9.

⁶³ PORTELA, Artur- *Francisco Franco e o "Zarquismo"*, Lisboa, 1997, p. 34.

⁶⁴ MATOS, Lúcia Almeida- *Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969)*, Lisboa, 2007, p. 290.

⁶⁵ PORTELA, Artur, Op. Cit., p. 42.

⁶⁶ FRANÇA, José-Augusto- *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, 2009, p. 194.

representação das capas, dos capotes e capindós. Mas a um nível escultórico tal facto dinamiza totalmente uma evidenciação perceptiva maciça, inserindo na escultura uma dimensão austera, monolítica, acentuável da presença atemporal à que o escultor Francisco Franco dava primazia. Este carácter monolítico vertical, aliado à ausência de emotividade, juntamente com o tratamento sintético do traje e objectos (toda uma simbologia iconográfica ligada às Descobertas), concederão à nova gramática escultórica portuguesa um arrebatamento mitológico. É acentuada, deste modo, uma presença avassaladora dada pelo jogo de superfícies e planos cuidadosamente estudados, de modo a fomentar uma escultura maciça na sua percepção sensitiva. Também o pedestal irá desempenhar a função de elemento enaltecedor da escultura a que presta serviço, assumindo agora o papel de elemento declamatório, pela elevação do monumento no espaço.

Representado segundo uma pose contemplativa, com espada embainhada na vertical, trajado com uma indumentária onde se insinua uma forte verticalidade, Gonçalves Zarco apresenta uma face sólida, sintética, vazia de enunciação emotiva, afirmando, deste modo, o monumento enquanto marco vertical no espaço.

Todo um vocabulário escultórico português é afirmado na vertente *Zarquista* pelo Estado Novo, a partir dos anos 30, correspondendo a uma nostalgia, à esperança, e a um apelo histórico mobilizador e instigador duma monumentalidade portuguesa onde se fundem os conceitos de História, Nação e de Estado⁶⁷. Afirmado um *nacional-historicismo*⁶⁸, e toda uma imagética dependente deste, os heróis são agora proclamados como entidades histórico-mitológicas, inserindo a escultura monumental num ritual renovador da consciência do povo português (Figura 5).

Esta nova gramática monumental será difundida pelo Estado Novo, sendo criado para o efeito, e sob a tutela de António Ferro, o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN); será este órgão que constituirá o verdadeiro motor da nova estética na qual se articulam arte e política. Criador duma *Política de Espírito*⁶⁹, António Ferro validará uma vertente artística que sirva de projecção política do recente fundado Estado Novo.

O Zarquismo marcará toda uma tipologia escultórica monumental a partir dos anos 30 do século XX, a qual apresenta núcleos escultóricos que serão seguidos por toda uma geração de estatuários: Leopoldo de Almeida, António Duarte, Canto da Maia,

⁶⁷ PORTELA, Artur, Op. Cit., p. 67.

⁶⁸ Ibid., p. 41.

⁶⁹ QUADROS, António- *António Ferro*, Lisboa, 1963, p. 26.

Barata Feyo, entre outros. Esta imanência política/escultórica assente na vertente nacional-historicista culminou na Exposição do Mundo Português, em 1940, consagrada posteriormente no Padrão dos Descobrimentos de 1960 (Figura 6), da autoria do arquitecto Cottinelli Telmo e do escultor Leopoldo de Almeida. Tomada como exemplo da Política de Espírito, esta exposição promove uma retórica afirmativa da ideologia do Estado Novo, segundo um modelo ideológico-imagético patriótico. O período posterior à Exposição do Mundo Português demonstrará um Estado mais conservatório que se afirmará num academismo sintético/figurativo associado a Leopoldo de Almeida⁷⁰.

A temática histórico-heróica e a gramática monumental portuguesa zarquista prolongar-se-á ao longo de quarenta anos (até 1974), isto é, durante praticamente todo o Estado Novo. É certo que de cada escultor provém uma interpretação escultórica diferente, servindo de exemplo o escultor Leopoldo de Almeida, o qual apresenta uma expressão escultórica diferente assente numa gramática compositiva clássica e numa frieza expressiva, apresentando-se como um dos estatuários mais conceitos e requisitados por o Estado Novo (Figura 7).

Mas este mesmo regime promotor da escultura monumental portuguesa irá, por sua exigência temática e formal, incitar a uma rejeição de reflexões e propostas escultóricas que se procediam fora do país, impulsionadoras das artes plásticas enquanto tipologia vigente, validando somente a resposta escultórica portuguesa, defensora do parecer, da história e da própria identidade portuguesa.

A criação das artes plásticas ainda não havia chegado a Portugal, país defensor duma chegada modernidade clássica, assente na propagação do monumento heróico-mítico como elemento escultural predominante. Será nos anos 70, com uma geração motivada por um contacto com outros países, ora por viagens próprias, ora por atribuição de bolsas, que se irá proclamar a necessidade de uma nova gramática escultórica.

A partir da revolução de 25 de Abril de 1974, estimula-se uma nova percepção de espaço público português enquanto uma manifestação democrática. Deste modo, é incitada uma propagação exponencial de monumentos em espaço públicos, obras essas que terão que encontrar uma expressão monumental diferente daquela que caracterizara o regime anterior; serão assim fomentadas as assimilações artísticas europeias e americanas, enquanto bases para uma nova “retórica” monumental.

Essa nova retórica monumental portuguesa assentará numa exploração da dimensão da subjectividade; da valorização de materiais e dos seus processos de

⁷⁰ A este escultor voltaremos num capítulo posterior quando retrataremos o monumento do Infante D. Henrique em Lagos.

fabrico, da valorização do factor abstracto/imanente, da linguagem neofigurativa, princípios que revelam a influência de uma nova realidade modernista que vingava na Europa e na América. Realçadas novas tipologias como o *anti-monumento*, a referência *site-specific*, a gramática neo-abstracta, uma nova escultura é proposta como uma realidade promotora de valores sociais, através do uso de elementos formais dentro de um simbolismo em que avulta o aspecto referencial/imanente. É o tempo da presentificação conceptual escultórica, a que remete directamente para um outro universo mental, articulador de valores, lugar onde o objecto é considerado uma metáfora da ideia, onde toda uma gramática conceptual reforça a presentificação escultórica. Esta nova ambiência escultural corresponde a uma diluição das fronteiras entre o monumento e as artes plásticas, correspondendo deste modo à criação da denominada Escultura Pública.

3.2- A presença monumental nos espaços públicos portugueses

A *Estátua Equestre de D. José I* (Figura 8), de autoria de Machado de Castro constitui a primeira presença verdadeiramente monumental no espaço público português. Incorporando os princípios neoclássicos, este monumento equestre origina uma nova articulação simbólica dos valores políticos iluministas e os princípios artísticos neoclássicos, na Praça do Comércio, em Lisboa. Incentivando uma inserção em espaços confluentes, amplos, o monumento obriga a uma ligação proporcional com o espaço em que se insere, obrigatoriedade que reclama uma específica proporcionalidade e escala. Articulado uma sensibilidade monumental, o escultor detém uma das ferramentas mais eficazes aquando a inserção escultórica na realidade citadina/arquitectónica. Tal facto, desenvolvido no século XV, aquando da difusão do monumento na sociedade italiana, fora aplicado somente no século XVIII em Portugal.

O escultor Machado de Castro, escultor humanista, defensor do vocabulário clássico, mostrava-se sensibilizado para tal importação de valores monumentais para o novo espaço português. O elemento de centralidade⁷¹ espacial enquanto elemento dinamizador na demarcação e sinalização do espaço foi bem empregue por este escultor português na evidência escultórica assumida por sua estátua equestre. Correspondente à reedificação da baixa pombalina, devido ao terramoto de 1775, a Praça do Comércio distingue-se das praças mais antigas pois esta é já fruto do racionalismo setecentista, facto que imprime nesta praça uma maior amplitude do que a que a caracterizava o nosso espaço urbanístico.

Torna-se visível que a escala da cidade portuguesa se confina a uma dimensão mais pequena, intimista até, face às suas rivais europeias que comportavam uma exaltação espacial, uma amplitude que não era visível nas cidades portuguesas. A reconstrução obrigada pelo terramoto de 1755, obrigou a uma re-organização da Baixa, segundo uma ortogonalidade, rompendo com o traço urbanístico de matriz arábica e sua escala pequena e íntima.

O século XIX português acusará uma nova tipologia monumental de feição romântica e realista, denunciadora das novas classes sociais, e consciente da importância histórica enquanto elemento definidor do homem e da sociedade. Esta consciencialização cultural/social portuguesa obriga a uma requalificação do espaço urbano português através da encomenda, concepção e realização de monumentos alusivos aos grandes mitos da história pátria. Dinamizadores das vivências urbanas,

⁷¹ O conceito de centro funciona como elemento ordenador da percepção espacial. *Assumido como um início de algo encontra-se também ligado à noção de Axis Mundis enquanto a junção entre o Céu e a Terra, correspondendo a processos e emanação e de divergência.* CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain- *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, 1994, p. 182.

estes monumentos irão incentivar a tomada de consciência acerca dos seus heróis históricos fundadores, realizando simultaneamente uma ligação com o próprio espaço em que se inserem, identificando-os como locais específicos nas cidades portuguesas. Decerto que estas dinâmicas monumentais são mais frequentes nas cidades de maior desenvolvimento económico e cultural, mas tais constituem já um ponto de partida para uma reestruturação do espaço urbano português, contribuindo simultaneamente para uma validação da *escultura-monumento* enquanto entidade reguladora do espaço urbano.

Através da edificação do monumento, enquanto elemento comemorativo, nas cidades portuguesas, criaram-se lugares de memória nas cidades portuguesas, lugares distintos que acentuam a referência simbólica e política da sociedade (Figura 9). Assumida a necessidade de formas e signos que identifiquem a cidade, apela-se no monumento português *a uma consciência social, dada por uma conjugação de condicionamentos éticos e ideológicos*⁷².

Com a crescente mudança urbanística portuguesa, face à disseminação do automóvel, enquanto factor de primeira necessidade do homem citadino, procede-se a uma mudança dos parâmetros estruturais do espaço urbano. Reflexo desta tendência, consagrou-se em 1933, na cidade de Atenas, uma carta arquitectónica que visava uma nova concepção arquitectónica da cidade moderna. Tendo já referido anteriormente tal carta, apenas iremos realçar o planeamento ortogonal urbano resultante da necessidade de novas vias rodoviárias, tal como a procura de criação abundante de espaços verdes, a consagração da construção em altura como meio económico de controlo e bem-estar numa crescente densidade populacional⁷³.

Proposta toda uma requalificação do espaço urbano com tal manifesto, a cidade europeia procura agora uma requalificação segundo as novas necessidades urbanas; os espaços verdes (jardins), a sua disposição arquitectónica e a distribuição das vias automobilísticas. Recorrente o seu uso em inúmeros países europeus, particularmente na reconstrução do pós-guerra, o seu uso em Portugal foi parcial, pois não tendo sido o seu património arquitectónico destruído pela guerra, apenas procede a alguns “remendos” na vertente arquitectónica ao longo dos tempos, não havendo necessidade de uma reestruturação total. Essa mesma situação induz uma simultânea convivência da escala urbana intimista com uma escala moderna, assente nas zonas de alastramento do espaço citadino, aparentando as cidades portuguesas deter um

⁷² GUIMARÃES. Fernando- *História do Pensamento Estético em Portugal*, Lisboa, 2009, p. 44.

⁷³ COURBUSIER- *La Carta de Atenas: Principios de urbanismo*, Barcelona, 1975, p. 73 e p. 82.

núcleo antigo, uma parte histórica se preferirmos, ladeadas de uma edificação urbanística assumidamente moderna⁷⁴.

Agindo o espaço público como um elemento de coesão social, o monumento irá presentificar o modelo clássico da mimésis como o elemento paradigmático⁷⁵, assumindo-se o monumento como o factor dinamizador do espaço português. A fusão da função comemorativa com uma função pública concede ao monumento uma relevante ambiência política dada por heróis em poses majestosas, acompanhados por figuras alegóricas, pronunciando uma realidade idílica através do uso da iconografia e dos símbolos⁷⁶.

O enaltecimento escultórico de figuras fundadoras, enquanto discurso ideológico, é perpetuado na cultura artística portuguesa dos finais dos anos 20 do século XX, estando estas agora ligadas a um regime totalitário regedor da realidade portuguesa. Exaltando a austeridade, a perenidade, a inexpressividade e o simbolismo histórico/iconográfico, como valores fundamentais da nova monumentalidade portuguesa, insere-se no monumento português uma dimensão mitológica alienadora. É portanto aclamada uma presentificação escultórica, transmitida através de uma monumentalidade mais heróica que o próprio herói, evocativa duma realidade mitológica, transcendente face ao próprio tempo. Mas o tratamento facial escultórico evidencia uma posição solitária, dada por uma inexpressividade, uma atitude ausente que reporta à intemporalidade. E é esta mesma intemporalidade que afirma e declama autónoma esta nova monumentalidade portuguesa. A proclamação da autonomia do novo monumento irá assegurar uma total integração nos espaços portugueses. A própria acentuação da monumentalidade enquanto escala, e da expressão escultórica enquanto discurso mediador, irão assegurar uma convivência formal/espacial com o espaço público ambiente.

O *monumento independente*⁷⁷ é acentuado na nova realidade pública portuguesa, afirmando-se como marco espacial, referenciador do próprio espaço. A sua característica escultórica monolítica, dada por a preferência de capas enquanto

⁷⁴ [...] *fala-se hoje com frequência de descentralização mas também das novas relações entre centro e periferia*. CRUZEIRO, Cristina Pratas, Op. Cit., p. 32. Esta vertente espacial urbana irá acentuar o centro histórico enquanto entidade simbólica, facto que o torna num dos espaços mais apetecíveis para um mercado turístico cultural em desenvolvimento ao longo do século XX.

⁷⁵ DUQUE, Félix- *Arte Público y Espacio Político*, Madrid, 2001, p. 126.

⁷⁶ Eduardo Duarte, «Monumento» in *Dicionário de Escultura Moderna*, J. F. Pereira (dir.), Lisboa, 2005, p. 404.

⁷⁷ Com esta designação referimo-nos ao monumento com princípios autónomos da *sculpture indépendante* que esta autora aborda no seu livro. BAUDRY, Marie- Thérèse- *Sculpture méthode et vocabulaire*, Paris, 2005, p. X.

elementos dinamizadores formais da escultura, irá salientar o monumento enquanto um elemento referencial autónomo no espaço em que se insere.

Uma propagação escultórica, oferecida por uma contínua encomenda do Estado Novo, reafirmará o espaço público português enquanto uma evidenciação política, assente na valorização do passado e na potencialização do povo português enquanto um colectivo. Relevante também é uma vertente multifacetada na própria edificação arquitectónica do Estado Novo, impositiva de ritmos formais ora sintéticos/puros, ora essencialmente assentes no formalismo arquitectónico tradicional português⁷⁸ que irão incentivar um espaço homogéneo (Figura 10).

A fomentação de um espaço público homogéneo, dado pela evocação simbólica de elementos da história fundadora portuguesa, reclama a necessidade sentida da criação de um monumento assumidamente português enquanto elemento estrutural do espaço público. A procura e aceitação de apenas uma temática, procede à primazia duma só perspectiva, facto demonstrativo da inaceitabilidade plena do Estado Novo de uma linguagem artística estrangeira. Correspondendo a *Exposição do Mundo Português*, em 1940, a um marco de consagração ideológica, é executado um espaço público assente nos pressupostos modernos, composto por uma arquitectura presencial, evocativamente monolítica, envolvente de ritmos gráficos e formais articulada com uma escultura pública afirmativa da monumentalidade, da perenidade e da materialização temporal simbólica. A proclamação de identidade patriótica é um imperativo, facilmente denotado nesta exposição. Mas o seu maior marco, o *Padrão dos Descobrimentos* (1960) apenas inaugurado posteriormente, revelará infinitamente melhor as intenções e objectivos da dialéctica ideológica do Estado Novo⁷⁹, numa monumentalidade que visa resistir aos tempos e a própria história.

⁷⁸ Essa multiplicidade de leituras corresponde à procura na arquitectura de uma expressão portuguesa, dada da década 30 por uma propagação de um “Estilo Português Suave” (dado por uma apropriação de novas tecnologias construtivas como o betão, vigas e sua articulação com uma arquitectura que fosse tradicionalmente portuguesa dada por uma propagação de elementos clássicos tais como arcadas, pináculos e esferas anilares entre inúmeros mais). A década de 50 irá privilegiar uma arquitectura moderna, assente numa modulação espacial evidenciando um formalismo mais depurativo que seu antecessor. A articulação simbólica do espaço conforme sua significância e sua função é uma das características da arquitectura do Estado Novo. Para uma melhor percepção desta temática aconselhamos ler, FRANÇA, José-Augusto- *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*, Lisboa, 1997.

⁷⁹ *Para além de constituir um paradigma da escultura comemorativa dos grandes heróis nacionais, perpetuando na pedra uma iconografia que exalta valores culturais e nacionalistas facilmente legíveis e assimiláveis por um povo que neles se revê e com os quais se identifica, na sua expressiva e metaforizada narrativa o “Padrão” revela-se uma síntese eficaz da “Política do Espírito”[...] actualizando deste modo as suas funções ideológicas e propagandísticas numa altura em que o Estado precisava de legitimara a sua acção colonizadora em África.* Paulo Simões Nunes, Op. Cit., p. 33.

O repudiar da linguagem artística estrangeira somente irá romper com a caída do regime totalitário português (1974), cerca de quarenta anos após sua tomada de pose. A defesa da liberdade, diálogo, expressão e democracia eram agora valores contrapostos ao de opressão que tinha sido vivenciado com o anterior regime. Um novo espaço público revelador da condição democrática é deste modo incentivado, um espaço que revele uma identidade diferente da identidade portuguesa até então incentivada com o Estado Novo. Não é de admirar que algumas destas esculturas monumentais, ligadas de um modo mais directo com a ideologia política totalitária vigente, sejam vítimas de vandalização e até mesmo de destruição, tal como foi o caso da *Estátua togada de Oliveira Salazar*, em Moçambique. Também em Portugal, aquando a revolução de 25 de Abril de 1974, uma versão em bronze dessa mesma estátua de Salazar foi coberta com um pano negro e posteriormente ocultada, perdendo-se o seu paradeiro até hoje. Estes factos evidenciam, de um modo extremamente claro, o poder remetente que um monumento pode assumir ao estar ligado directamente a uma ideologia política, podendo ser percebido como uma manifestação directa da mesma no espaço público.

Em Portugal, a presentificação monumental foi balizada por a escala dos seus espaços públicos que se apresentavam humildes, reduzidos, evidenciando uma organização e construção arcaica. Mas este facto não limitou o monumento e sua aclamada presença na cidade portuguesa. Decerto mais humilde, demoroso no seu iniciar, mas verdadeiro a uma interpretação e identificação portuguesa, o monumento em Portugal irá proceder a uma requalificação do espaço público e a uma incessante pedagogia face ao público que o vivencia.

Portador de uma atribuição de identidade, irá realçar a potencialização do espaço enquanto referente espacial e remetente identitário. Intrinsecamente ligado a uma identificação histórica irá protagonizar inúmeras expressões artísticas, desde uma expressão neoclássica até uma afirmação identitária portuguesa assumida com o Estado Novo. Incentivada até cessar do domínio do regime salazarista, esta nova monumentalidade proclama a necessidade de definição de uma *maneira* portuguesa. Protagonizando um espaço público histórico/mitológico, o monumento demonstra uma influência rodiniana, assente na valência do material e da expressão volumétrica como meios de expressão, apresentando também a influência do tratamento iconográfico tradicional português definido por Nuno Gonçalves.

Somente em 1974, com a queda do regime do Estado Novo, se procederá a uma afirmação do espaço público enquanto entidade democrática liberal. Mas sua ligação com a forte tendência política perpetua-se até nossos tempos. Com a Revolução de Abril, abrem-se as portas ao mundo, abrindo-se também o país a um processo de globalização e a uma afirmação das artes plásticas enquanto entidade artística dominante. Mas mesmo aquando da afirmação de uma nova linguagem

escultórica, assente numa consciência social, política espacial, prossegue o uso da utilização do monumento e da sua capacidade comemorativa no espaço público português, facto que sucede em paralelo com a nova Escultura Pública e seu campo expandido transdisciplinar.

**Capítulo 4- A Escultura Pública, uma nova perspectiva ontológica, social
e urbanística**

- E uma estátua...de quê? – perguntou Tristouse.
-De mármore? De bronze?
- Estão todas muito vistas- respondeu ele.
- Vou mas é esculpir uma profunda estátua de nada,
como a poesia e a glória."
(Conversa de Tristouse com o Pássaro do Benim)⁸⁰

4.1- A primazia da Escultura Pública no Século XX

Há sempre um facto que é inegável a todas as eras do Homem, e esse consiste numa constante presença da escultura enquanto elemento referencial, organizador de tradições e de espaços. Desde dos primórdios das comunidades que o Homem sente a necessidade de um elemento presencial no espaço, elemento esse que consagra o espaço numa realidade-além, evocadora de uma realidade-outra, funcionando a escultura enquanto um elemento revelador da hierofania⁸¹, ou seja, enquanto elemento revelador da sacralização do próprio espaço.

Duma evocação ritual sagrada, a escultura passa para uma realidade proclamadora do elemento político, já bem evidente numa cultura grega e romana, correspondentes estas a uma primeira realidade social e política, inseridas numa perspectiva humanizada. Deste modo, o paradigma escultórico da mimésis, da representação e da figuração referente a uma entidade idealizada, é caracterizado como um sistema clássico escultórico.

Ora o monumento irá apreender duas questões fulcrais: a primeira consiste no facto de que a escultura tem que se inserir num determinado espaço, característico pelas suas qualidades assentes na proporção, na escala e na própria ambiência arquitectónica; a segunda questão consiste na criação duma dialéctica escultórica, tendo como bases a resolução e optimização do próprio espaço, aliado ao facto duma permanente convivência com um público que o habita.

Estas questões apresentadas pelo monumento são essenciais para a posterior Escultura Pública do século XX, pois já comportam uma sensibilização do espaço

⁸⁰ APOLLINAIRE, Guillaume- *O Poeta Assassinado*, Lisboa, 1989, pp. 115-116.

⁸¹ ELÍADE, Mircea- *O Sagrado e o Profano*, Lisboa, 2006, p. 25.

enquanto uma entidade orgânica e identitária, sendo o monumento uma metáfora para tal existência espacial. É deste facto sinalizador e metafórico que o monumento retira toda uma vitalidade e significação que complementa e caracteriza o próprio espaço em que se insere, sendo este o seu trunfo.

Correspondendo o monumento a uma escultura pública, que por si caracteriza uma linguagem escultórica específica, teremos que elucidar sobre a definição da Escultura Pública do século XX, de modo a explicitar sobre que áreas esta tipologia deambula e de como esta difere do referido monumento.

Se o monumento é característico por um tratamento escultórico assente na figuração e representação mimética, dados por uma “modelação” formal iconográfica idealizada, e pelo uso de uma escala monumental, a Escultura Pública definir-se-á enquanto género artístico escultórico, que tem como essência o tema do espaço público, isto é, o espaço aberto, permitindo uma permeabilização multidisciplinar que articula diferentes temas de índole estético, social, artístico, político, entre outros.

A Escultura Pública irá corresponder a uma diversidade de aproximações escultóricas diferentes que por si irão colocar a escultura fora dos seus limites habituais⁸², correspondendo a uma diluição de fronteiras com outras áreas, como a pintura, a filosofia, o planeamento urbanístico, a arquitectura, a sociologia, a antropologia, enfim, inúmeras áreas que correspondem a diferentes tópicos e temas a tratar no espaço público.

Porém tal explicação ainda se revela insuficiente, tal é a abrangência desta tipologia escultórica, e portanto teremos que compor uma estrutura que permita com uma maior facilidade apreender tal tipologia. Portanto, nesta problemática intrinsecamente escultórica, podemos afirmar a Escultura Pública como uma escultura ligada à cidade, ao lugar e a toda uma ambiência pública. Podemos afirmar simultaneamente que assim toda a escultura que se apresente numa ambiência pública é assumidamente Escultura Pública, e tal facto está verdadeiramente correcto. É esse o factor essencial para denominar uma escultura pública. Mas agora podemos comentar que deste modo a própria tipologia do monumento é uma escultura pública, ao que respondemos afirmativamente, mas tal questão tem que ser esclarecida para uma compreensão inteirada acerca deste assunto.

⁸² Para uma maior compreensão acerca deste tema, visto que somente esta faceta pode originar inúmeras dissertações acerca da mesma, recomendamos a leitura do sucinto mas muito claro capítulo *O Duplo Negativo: Uma Nova Sintaxe para a Escultura* in Rosalind E.Krauss- *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo, 2001, pp. 291-343. Tal capítulo reflecte acerca desta nova diluição de fronteiras da escultura e como tal foi articulada, numa procura definidora duma nova gramática e presença escultórica.

O monumento é realmente uma escultura pública, é uma escultura existente numa ambiência pública, mas tal corresponde a uma tipologia escultórica pública característica⁸³. Sendo o monumento uma das tipologias escultóricas públicas mais antigas da história do Homem, esta acarreta em si uma realidade temporal que lhe confere uma existência própria, individualizada da designação de escultura pública, tendo sido durante séculos a única manifestação escultórica pública. Essa mesma existência caracteriza esta tipologia enquanto uma entidade própria, profundamente enraizada na cultura europeia, e durante essa mesma duração temporal o próprio monumento assume diferentes manifestações que, por si, correspondem a diferentes perspectivas culturais, sociais e políticas. Por esta razão quando mencionamos o monumento, evocamos toda essa anterior existência e temporalidade escultórica.

O termo de escultura pública enquanto uma entidade escultórica própria só se inicia com o final da primeira metade do século XX (iniciada na efervescente fermentação experimental artística praticada no continente americano) e sua crescente necessidade duma tipologia escultórica pública que escape da designação de monumento. Deste modo, o termo de escultura pública iniciou a sua existência enquanto um elemento demonstrativo duma vertente experimentalista escultórica na realidade pública.

O porquê desta recente necessidade de uma nova escultura de âmbito público surge associada à requalificação do espaço público americano e, na Europa, à reconstrução e reedificação de cidades europeias, aquando um período pós-guerra (I e II Guerra Mundial), que reflectem já uma ponderada reflexão urbanística acerca da edificação identitária e espacial nas mesmas. Construídos novos edifícios, espaços de lazer, de trabalho, e de uma complexa rede de transportes, consoante um novo modo urbanístico moderno, as cidades articulam um grau de semelhança formal e espacial que confere uma dificuldade de identificação própria, facto que a escultura pública cedo teve que resolver e articular no seu léxico formal, estético e temático.

No domínio urbanístico, o monumento torna-se algo ultrapassado, antigo, fora de contexto, pois numa nova realidade urbanística modular e racionalista, cria-se um espaço hermético, resistente a uma escultura monumental, recebendo agora o espaço urbano a forma geométrica depuradora e uma sintetização dos planos como bases intrínsecas de sua existência. Com este facto, uma crise do monumento torna-se evidente, e a tal corresponde uma escultura pública enquanto entidade própria, enquanto nova tipologia que terá que corresponder às novas necessidades sociais, culturais, urbanas, políticas e arquitectónicas que se sentem.

⁸³ *Elas são- as estátuas- a homenagem dos vivos aos mortos que lhes deram sentido: são uma oração em mármore à divindade arredia; são a afirmação de um trabalho ou ofício que junta as gentes à volta de um banco ou à sombra de um moinho [...] E assim como os lugares crescem e se tornam cidades, assim se espalham os testemunhos de bondade, cultura, história e crenças.* SALEMA, Isabel (co-aut.)- Lisboa: *De pedra e bronze: a estatuária no caminho da cidade*, Lisboa 1990, p. 5.

É, deste modo, incentivado um ressurgir da escultura, a qual agora funciona enquanto uma negação dos princípios clássicos, caracterizada pelo seu novo repertório formal, material e projectivo que demonstram uma articulação de materiais e processos construtivos industriais com uma presença e mesmo existência formal assente na dialéctica arquitectónica⁸⁴.

Estando a escultura pública ligada directamente com uma regeneração urbana moderna, esta encontra-se também relacionada com uma nova realidade social, que reclama a igualdade dos géneros e das raças. Deste modo, uma nova escultura pública procurará erigir uma nova sociedade com consciência ecológica, e simultaneamente sustentável, fenómenos esses que foram catalisadores de acções sociais, culturais e mesmo políticas que proliferaram no período pós-guerra, tendo muito deles permanecido até aos nossos tempos. Este factor apresenta a escultura pública como um processo activo da percepção da realidade social e política, facto que já em muito ultrapassa a ambiência política comemorativa do monumento.

O final da primeira metade e início da segunda metade do século XX (nos finais dos anos 40 a 60) serão caracterizados, dentro da vertente da escultura pública (nomeadamente nos Estados Unidos da América), como um período das ampliações das maquetas, nas quais se denota uma desarticulação com o espaço integrador, pois estas, elaboradas enquanto uma poética de autor, aparentavam uma separação evidente com o espaço e com a própria realidade urbana⁸⁵.

Na segunda metade do século XX, nomeadamente na década de 70, assiste-se a uma proliferação de escultura pública, que extrapolando a realidade citadina, irá abranger não somente o ambiente urbano, mas também o ambiente natural (Land Art) e o ambiente rural, o qual também tentará requalificar. Tal extrapolação denotará uma procura dos princípios organizadores e definidores da escultura assumidamente pública, que se regerá por princípios de *comemoração, qualificação e animação*⁸⁶ do lugar pretendido. Este mesmo período corresponderá a uma incessante

⁸⁴ MADERUELO, Javier- *La Pérdida del Pedestal*, Madrid, 1994, pp. 27-28.

⁸⁵ Um exemplo desde caso é o do *Chicago Picasso*, no Centro Cívico de Chicago, que é encomendado por William Hartman, enquanto dirigente de uma comissão que pretendia uma escultura pública para esse local. Neste caso é demonstrado como numa época de grande reconhecimento do pintor Pablo Picasso, é concedida uma total liberdade ao mesmo na concretização de uma proposta para um local público. Salientado um caso de uma poética de autor, surge uma escultura pública que integrará um local público não por sua ligação ou evocação com o lugar, mas sim devido a uma legitimação mundial do artista que assim valida a escultura pública e o próprio espaço Harriet F. Senie no artigo «Baboons, Pet Rocks, and Bombs Threats» in Harriet F. Senie, Sally Webster- *Critical Issues in Public Art -Content Context, and Controversy*, EUA, 1992, pp. 237-240.

⁸⁶ José Guilherme Abreu «Um modelo fenomenológico para a escultura pública» in *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*, Porto, 2003, pp. 395-396.

experimentação de formas, técnicas, temas e teorias, denunciadas pelo Minimalismo e pela Land Art, que concebem a escultura pública como um meio de consciencialização, enquanto realidade autónoma e como uma difusão das problemáticas e sensibilizações espaciais e artísticas. A arte autónoma, auto-referencial, industrial, intelectual, é transportada deste modo numa ambiência museológica e galerística para uma realidade pública, social.

É com esta vertente simultaneamente intelectual, sensitiva e experimentalista que se procede a uma crescente diluição das fronteiras da escultura, com as da *arquitectura*, as da *paisagem*, com as do *lugar*⁸⁷ e do próprio *não lugar*, experienciando a escultura pública como um elemento negativo, ou seja, como um oposto do que se afirmava anteriormente como escultura.

A materialidade dá lugar à imaterialidade, a forma dá lugar ao informe, a representação é substituída pela abstracção, e a escultura pública reflecte acerca de sua função, da sua gramática formal e estética e acerca das suas características definidoras. É a primazia da escultura pública enquanto conceito, linguagem, metáfora conceptual e consciencialização numa sociedade assente numa realidade social e cultural, defensora de um predomínio espacial geométrico depurado.

A escultura pública é, deste modo, uma reflexão acerca da cidade, da comunidade, das realidades políticas, económicas e sociais, enfim, um espelho partido que reflecte inúmeras perspectivas, planos e ângulos fragmentados, mas extremamente clarividentes de posições, reflexões e realidades que são experienciadas pelos demais intervenientes do espaço público.

Mas aqui também temos que alertar para a diferença entre a escultura pública e uma escultura que é colocada no espaço público. A escultura pública é assumidamente uma escultura elaborada para uma intervenção ou integração com o espaço a que se destina, seja este urbano, rural ou mesmo natural, mantendo com este uma ligação ou uma evidenciada não-ligação que transmitam uma ideia, uma afirmação, uma sensibilização ou meramente uma aparência formal que reflectam um aspecto do espaço e seus intervenientes ou mesmo do não-lugar e sua negação espacial enquanto processo mais ou menos consciente e vivencial.

Já a escultura colocada no espaço público corresponde a uma imposição numa forma escultórica no espaço, sem manter com este uma relação ou mesmo uma afinidade que permita uma absorção do espaço na escultura e vice-versa, permanecendo estas duas realidades separadas e sem nenhum ponto de relação, exceptuando a presentificação escultórica. Temos de alertar para tal problemática,

⁸⁷ KRAUSS, Rosalind E.- *La Originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, 2006, pp. 296-297.

pois um dos princípios da própria escultura pública será a qualificação do espaço público em que se insere, tendo que partir a sua elaboração de princípios inerentes ao próprio espaço, mesmo que seja por via da sua negação, de modo a poder articular uma dialéctica com o mesmo.

Porém a escultura colocada no espaço público, muitas das vezes correspondendo a uma poética de autor⁸⁸, não mantém nenhuma ligação com o espaço a que se destina, resistindo ao mesmo, poderá proceder a uma construção antitética do lugar (destes deriva a criação dos não- lugares⁸⁹ e a sua vertente impessoal, não identitária e não vivencial).

Deste modo, é evidente a primazia da tipologia da escultura pública no século XX, e sua articulação com o espaço público. Criou-se, assim, uma “descendência” do monumento enquanto entidade escultórica pública com a recente Escultura Pública, e com esta vem uma total liberdade de fabulação, diálogo, consciencialização e formalização escultórica que visa uma regeneração do próprio espaço público e uma tomada de consciência do próprio público com que interage. Abrangendo também a tipologia do monumento, a escultura pública presentifica-se mediante inúmeros princípios, tal como o da comemoração, da deificação, da participação, da qualificação, da animação e consciencialização, entre inúmeros mais, mostrando que não existe somente um género ou tipo de escultura pública, mas sim inúmeras esculturas públicas que correspondem à própria identidade e personalidade do lugar em que existem e exercem a sua acção⁹⁰.

⁸⁸ Quando mencionamos uma poética de autor, referimo-nos a uma escultura que visa uma concretização pessoal do escultor, evidenciando uma linguagem e um tratamento escultórico pessoal, livre duma temática, local ou princípios exteriores ao escultor. Normalmente são associadas às esculturas de galeria e ao universo pessoal do escultor, que nessa vertente dá asas à sua interpretação e reflexão escultórica independente.

⁸⁹ [...]“não-lugar”, alude a uma espécie de qualidade negativa do lugar, de uma ausência do lugar a si próprio [...] AUGÉ, Marc- *Não-lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Lisboa, 2007, p. 72.

⁹⁰ *Generally speaking, public sculpture is not of a particular style or ideology. It is through action in concrete situations that public sculpture will acquire a given character.* ARMANAJI- Siah, *Espais de lecture/ Reading Places*, Barcelona, 1995, p. 112.

4.2- A Escultura Pública, a afirmação de um novo Espaço Público

Se há algo que até agora foi salientado é o facto de que a escultura pública do século XX se encontra directamente relacionada com o espaço público a que se destina e com o qual interage. Apelativa à descoberta e à experimentação, mental, física e perceptiva, esta nova escultura articula três factores que são essenciais à sua construção e presentificação espacial, estando estes directamente relacionados com o factor da sua encomenda, correspondendo ao factor do *financiamento* da obra escultórica, os intervenientes aquando sua *edificação* e, por fim, a *estética* vigente na obra escultórica. Estes factores são essenciais na elaboração da escultura pública, pois são estes que determinam, condicionam e possibilitam a existência da mesma na ambiência pública. Poderíamos florear o assunto ao mencionarmos a importância e validade da escultura pública, enquanto elemento fulcral e dinamizador da realidade espacial, e de como a sua existência potencializa uma percepção cultural e um devir auspicioso da natureza humana ao que a remete a uma imperativa existência espacial independente de políticas do gosto e agrado; porém no final, o que permanece é o facto da escultura pública estar sempre dependente de outros, quer seja na sua elaboração, quer na sua apreensão e mesmo validação, tendo muitos desses intervenientes qualificação alguma para o reconhecimento escultórico ou mesmo estético da mesma.

O escultor contemporâneo (muitos referem-se ao escultor enquanto artista plástico, mas nós preferimos a nomenclatura de escultor, visto que este trabalha a matéria, a forma e o espaço) deve comportar uma sensibilização ao espaço e à temática que condiciona a sua acção reflectiva e interpretativa, mas deverá ser também receptivo às impressões dos encarregados pela encomenda da mesma escultura pública. Este aspecto provém do facto de que a escultura pública, ainda ligada a uma estética do gosto individual, encontra-se numa ambiência artístico/pedagógica deficitária por parte de um público e mesmo por parte dos próprios responsáveis pela encomenda.

O escultor precisa da encomenda para subsistir, o que incentivará uma tomada de poder pelos responsáveis pela encomenda e pelos próprios curadores e críticos de arte, que agindo enquanto legitimadores da escultura pública proclamam a sua validação consoante o gosto e a afinidade.

Estando a escultura pública intrinsecamente ligada com a existência numa realidade pública, tem que se sujeitar a estes parâmetros de encomenda e de construção, pois esta mesma é, por vezes, exterior ao escultor, o qual tendo em sua posse o projecto escultórico, tem que inserir na sua confecção diferentes áreas construtivas e mesmo temáticas para que a escultura seja conduzida a bom porto. Esta vertente de

multidisciplinabilidade na escultura pública⁹¹ evidencia uma cautelosa defesa do escultor face a uma crítica de arte exasperante, procedendo simultaneamente à evidenciação de uma especialização activa dos ofícios e de sua categorização característica nesta nossa nova sociedade bastante especializada.

Podemos afirmar que a escultura pública tem que passar por muitas etapas, desde a sua aceitação em projecto, por parte de júris das encomendas, passando por uma compreensão de técnicos do planeamento e edificação urbana, de oficinas especializadas, de arquitectos e de engenheiros, sendo sujeita depois a uma validação legitimante de críticos de arte e do público em geral. São muitos os intervenientes no processo escultórico público, o que obriga o escultor contemporâneo a um abrangente conhecimento e a um papel moderador entre todos estes intervenientes. Mas nem tudo são espinhos nesta florescente rosa, donde se destaca a posterior concretização, correspondendo este processo interdisciplinar e, por vezes, obstrutivo, à realidade especializada e simultaneamente burocrática a que o escultor tem que se adaptar.

Desta sensibilização até ao processo de encomenda e construção, pretendemos que se retire um parecer e um entendimento da escultura, não como algo alheado da realidade e das pessoas, mas intimamente ligado a estas em todo o seu processo projectual e mesmo construtivo. Como este facto raramente se encontra mencionado em palavras, sem ser em alguns escritos de escultores, julgamos ser ponderativo sublinhar esta faceta escultórica.

Abrangida a questão da encomenda, e tendo já sido mencionado a escultura pública como uma entidade ligada a processos de *gentrificação urbana*⁹² e à sua requalificação espacial urbana, podemos referir que a mesma perpetua uma marcação espacial, iniciada com o seu antecessor monumental, procedendo paralelamente à consciencialização do próprio espaço enquanto uma entidade identitária, individual⁹³.

Todavia o factor principal relaciona-se com o facto de esta se encontrar na ambiência pública, quer seja na cidade, e acessível a todos, ou mesmo fora da cidade, numa ambiência isolada mas encontrando-se acessível a quem a visite e percepcione como é o caso de inúmeros exemplos da Land Art. Com este elemento em mente, facilmente se apreende que uma escultura pública requalifica qualquer que seja o espaço em que se insere aparentando assim uma ligação com o local e com a sociedade que o vive e partilha. Deste modo, a escultura pública procede à criação de espaços públicos, quer seja por uma evidenciação espacial, ora por uma

⁹¹ *Art is a cooperative production*. ARMANAJI, Siah, Op. Cit., p. 112.

⁹² MILES, Malcolm- *Para Além do Espaço Público/Beyond the Public Realm*, Lisboa, 2001, p. 6.

⁹³ *A defesa do espaço público é das características locais distintas e uma forma de resistência à globalização, uma forma de se agarrar a uma ideia de democracia*. Ibid., pp. 11-12.

presentificação material, ou até mesmo por um remetimento intelectual, procedendo esta na acentuação e denominação de espaços e de características dos mesmo que antes permaneciam invisíveis ao espectador.

Se com a reedificação pós-guerra dos anos 40 se fomentou a propagação da escultura pública enquanto uma metáfora exemplificativa duma nova realidade moderna, industrial, social, na qual a escultura pública ainda se encontra marcada por princípios monumentais reflectivos do ensinamento do monumento, a década de 60 e principalmente a década de 70 do século XX, na sociedade americana, irá demonstrar a possibilidade de uma escultura autónoma, uma fresca e original existência artística fomentada por resquícios de tendências anteriores (dados por artistas europeus que haviam emigrado para os EUA para escapar à II Guerra Mundial) mas também por inovações teóricas, materiais e técnicas dadas por uma supremacia da indústria enquanto elemento revelador das novas formas modernas.

Torna-se evidente que nos referimos ao Minimalismo, ao Expressionismo gestual e à Land Art, enquanto formas de elevar a escultura a princípios que a sociedade europeia não tinha alcançado. Assim na escultura pública americana, que nesta altura (anos 60) se liga a uma problemática de legitimação do autor enquanto elemento nuclear da legitimação da escultura pública⁹⁴, procede uma ampliação de maquetas patentes de uma poética de autor, intimista ao próprio escultor ou mesmo pintor, para uma escala superior evocatória do espaço público, sem ter em conta os princípios de proporção material, de composição e articulação formais, e mesmo de proporção ergonómica agradável à percepção do espectador.

Neste contexto são abolidos todos os princípios do monumento europeu face à valência da legitimação artística. Podemos indagar acerca do que tal facto traz para o espaço público americano, e posteriormente europeu, pois tal façanha incentivará a sociedade europeia a “imitar” artisticamente uma sociedade americana.

Primeiro, ao romper-se uma escala que se encontrava sensivelmente em equilíbrio com o espaço incentiva-se a propagação de um espaço resistente a uma harmonia formal e proporcional, o que obriga a escultura pública a assumir o papel de mero marcador espacial, descaindo a sua função enaltecadora e a sua componente didáctica e histórica; em segundo lugar, ao desarmonizar o espaço envolvente, a escultura pública irá encontrar um outro obstáculo, que consiste no modo como se liga com um público que lhe resiste, e que somente a aceita através de uma legitimação artística dada por um grupo restrito que detém um entendimento escultórico e, em terceiro,

⁹⁴ Tal caso Harriet Senie menciona como sendo o caso de Picasso e da sua obra encomendada para Chicago, em 1967 para o Centro Cívico de Chicago. Harriet F. Senie, «Baboons, Pet Rocks, and Bomb Threats, Public Art and Public Perception» in Harriet F. Senie- *Critical Issues in Public Art –Content, Context, and Controversy*, EUA, 1998, pp. 237-238.

mas não último, como é que esta nova escultura qualifica um espaço e o identifica se nem o público convivente apreende os princípios de sua concepção que se encontram intrinsecamente ligados a um universo pessoal do escultor? Estes são os problemas que esta nova escultura pública levanta no seio do próprio espaço público.

Mas tal valência da nova escultura moderna pública articula e incita aos princípios da escultura galerística, protagonista da poética de autor e sua ilimitada potencialização autónoma. É o predomínio da escultura pública, enquanto objecto estético, auto-referencial, uno e indivisível influenciada pelo Minimalismo e a sua gramática geométrica, assente na rejeição da interpretação iconográfica e na comprovação do predomínio da máquina e sua linguagem geométrica invés da referenciação orgânica do corpo humano⁹⁵. Não pretendemos de algum modo diminuir a importância desta nova escultura pública, que posteriormente potenciou toda uma miríade de alternativas escultóricas, pretendemos, sim, somente sensibilizar para uma leitura da escultura pública americana somente como um princípio da Escultura Pública, e, como princípio que é tem sempre as suas falhas e incoerências, constituindo um de vários caminhos possíveis.

Os anos 70 na escultura pública americana revelam uma certa maturidade escultórica, prosseguida com a Land Art e a sua proclamação do local de integração, da sua valência existencial, presencial e material, enquanto formas discursivas decorrentes de uma outra consciência espacial. Inicialmente influenciada por uma depurada retórica geométrica própria da autonomia referencial característica do Minimalismo⁹⁶, a Land Art irá seguir um caminho assente numa presentificação material e espacial enquanto elemento fulcral da nova escultura de âmbito público. Se o Minimalismo trouxe para o espaço público a valência da arte pela arte, o domínio duma retórica geométrica enquanto elemento revelador da essência, a sedução pelo uso do material industrial e o romper duma linguagem monumental, a Land Art evidencia um retorno à uma escala monumental⁹⁷, prossequindo a valência da linguagem geométrica enquanto elemento consciente duma essência intrínseca da obra escultórica, incitando simultaneamente à materialidade enquanto elemento intrínseco da escultura, abolindo deste modo a matéria industrial. Também uma renovação acerca do que consiste o espaço público é realizada por estes escultores,

⁹⁵ MADERUELO, Javier- *La Pérdida del Pedestal*, Madrid, 1994, pp. 28-33.

⁹⁶ *Hence, it is no surprise that the first large-scale exterior earthworks and site constructions of Smithson, Heizer, Serra, Morris, and others exhibit strong gestalt forms, extended into space, as a heritage from minimalism form.* MORRIS, Robert, «Earthworks: Land Reclamation as Sculpture» in Harriet F. Senie- *Critical Issues in Public Art –Content, Context, and Controversy*, EUA, 1998, pp. 253-254.

⁹⁷ *If it represents a new direction, it can equally be seen as a return via certain redefinitions to a justification for monumental work which had been cast aside at the birth of modernism and now appears once again on the dual grave sites of modernism and abandoned industrial landscapes.* Ibid., p. 258.

que preferem o local isolado, fora da cidade, fora da ambiência urbana, o que não o torna menos público que a própria cidade, apenas incentiva a uma transladação espacial do público tal como os museus e instituições privadas há muito o faziam⁹⁸.

É para esta transladação do domínio público que queremos alertar, porque em tal corresponde talvez a façanha mais ousada. O “obrigar” um público a viajar duma realidade quotidiana para visitar tais espaços escultóricos implica já uma consciência de uma escultura que se livra do espaço público urbano, a qual agora foca locais isolados, abandonados, revitalizando-os com a presença e marca humanas que, por sua vez, irão requalificar esse mesmo espaço. A requalificação espacial irá fomentar uma consciencialização colectiva do próprio espaço, da escultura pública e da sua integração, enquanto ferramentas escultóricas.

Os *earthworks*, com a sua presentificação material, alertam para uma noção de espaço e de escultura podendo a vertente escultórica dominar, ajustar-se ou condicionar-se ao espaço em que se insere. São estas as tomadas de consciencialização escultórica que a Land Art retoma e evidencia na sua elaboração e afirmação dicotómica entre homem e natureza e entre cidade e espaço. Valorizado o espaço enquanto entidade própria, retoma a ciente ponderação espacial que vai caracterizar o espaço público e o lugar enquanto temas fulcrais na escultura pública.

Aparentemente os casos na escultura pública vão-se contradizendo, pois, de uma abordagem minimalista, assente nos processos e técnicas materiais industriais, na abolição da presentificação monumental e na compreensão da arte enquanto objecto estético autónomo, passa-se a uma outra apreensão escultórica, a qual retoma aspectos do monumento, enquanto forma discursiva de uma presentificação espacial, e tal está correcto, pois na escultura, tal como na história humana, são muitos os momentos de oposição, característica essa que evidencia uma totalidade dicotómica e uma dificuldade de articular maneiras de pensar divergentes.

Será com estes exemplos de escultura pública que se prosseguirá numa demanda identitária e organizacional do espaço público americano e posteriormente do espaço público europeu, facto esse que contrasta, no caso da sociedade europeia, com uma tradição monumental, figurativa e iconográfica, que se reporta a séculos de existência. A configuração da natureza estética da escultura pública americana pode ter sido condicionada pela menor tradição monumental aí existente. As experiências escultóricas definidoras da escultura pública americana provêm duma articulação de uma gramática de galeria (como foi o caso do Minimalismo e do Expressionismo gestual), e da sua posterior extrapolação para uma evidenciação espacial pública. Deste modo, se até aos anos 50 há a uma centralidade artística na Europa, articulando Paris e posteriormente Londres as suas relevâncias artísticas, passa nos anos 60 este

⁹⁸ Ibid., p. 251.

foco artístico para o continente americano, facto consumado pela vaga de emigração de vários artistas europeus que se refugiaram em solo americano aquando das guerras mundiais.

A renovada necessidade de urbanização do espaço público determinará uma modulação geométrica na arquitectura, vigente na reedificação americana e europeia, facto que incentiva uma depuração espacial, tornando o espaço público moderno mais compacto, caracterizado pelo uso de betão e vidro, materiais que resistem à representação e integração escultórica. Esse mesmo facto irá incidir na perda de lugares e num afastamento da vitalização espontânea dada pela tipologia do monumento que, deste modo, denuncia o desaparecimento do lugar e da própria escultura enquanto individualidade temporal e espacial. Será contra esta duas dimensões que a escultura pública reage, encontrando na dialéctica arquitectónica, o modo de sublevar a escultura e a presentificação espacial num espaço público que reclama por uma identidade⁹⁹ e pela sua requalificação devido às exigências da nova arquitectura moderna, e sua consequente disseminação.

É com a escultura pública e a nova gramática assente no *armar e montar*¹⁰⁰ que se surge uma escultura assente na repudição monumental, agora considerada arcaica e ultrapassada. É com a abolição do monumento, e do pedestal, na dialéctica urbana que se inaugura uma história da uma escultura pública, a qual perdendo toda a sua referencialidade, expande os seus limites para outras vertentes disciplinares, numa constante procura de uma nova referencialidade, encontrando na sociedade e no espaço urbano uma ilimitada multiplicidade de possibilidades com as quais articulará um diálogo assente num novo entendimento formal, estético, e social. É com a articulação entre a escultura pública, a cidade urbana, o espaço arquitectónico e um público que se procede a uma “dança” temática, formal e estética que se prolonga ao longo de décadas e que nos acompanha até aos nossos dias.

O certo é que as nossas cidades continuam a necessitar de símbolos alusivos à sua valorização moral, social e à sua consciencialização identitária, facto esse que evidencia a propensão para a uma valorização social, assumindo também, deste modo, a escultura pública uma importância social além da sua validação identitária espacial. A própria vivência urbana requer tal vertente social¹⁰¹, constituindo um contraposto de uma realidade industrial, colectiva e impessoal.

⁹⁹ *It is understood that making a place for art in the city goes along with establishing a place identity for the city as a whole.* Sharon Zukin, «Space and Symbols in an age of decline», in KING, Anthony (ed.)- *Representing the City*, MacMillan, London, 1996, p. 45.

¹⁰⁰ MADERUELO, Javier, Op. cit., pp. 24-28.

¹⁰¹ *Those working closer to urban sites and in less overwhelmingly romantic landscapes have produced work more often informed by social, economic, political and industrial awareness, as well as by*

Um outro factor relevante na escultura pública e na sua articulação com a criação de um novo espaço público, é revelado nos anos 80, através da busca uma escultura identificativa do espaço e da identidade social e cultural do próprio lugar¹⁰². O desenvolvimento progressivo de um turismo artístico/cultural nas cidades e nos diferentes países, desperta um interesse pela escultura pública e pelo próprio espaço público, enquanto uma evidenciação da cidadania política e cultural, afirmando-se a escultura pública como verdadeiro património cultural. Nesta situação, a escultura pública origina um espaço público identitário mas de carácter intrinsecamente cultural no qual a escultura pública revela temas, conceitos, tendências e materiais que a definem e a colocam numa ambiência histórica e identitária, tal como era realizada na tipologia do monumento.

Mencionar a escultura pública é mencionar o público que a experiencia e a vivencia. Na realidade artística, é sempre o espectador que frui da presentificação e existência artística e a tal jogo não escapa a escultura pública. Por este motivo consideramos fundamental exemplificar com exemplos de escultura pública de modo a que se possa retirar um entendimento acerca da mesma e dos seus fundamentos.

Para ilustrar o que acima exarámos iniciamos a nossa exemplificação com o exemplo das esculturas de Henry Moore (1898/1986), *King and Queen*, datada de 1952/1953 e o *Sheep Piece* datado de 1971-1972. A razão de iniciarmos este percurso com esta escultura pública parte duma tentativa de demonstração de que a escultura pública inicia o seu trajecto mesmo ainda numa fase de transição entre princípios do monumento e princípios indagatórios e reflexivos de uma nova expressão espacial e formal. Com o exemplo de *King and Queen* (Figura 1) pretendemos sensibilizar para uma percepção da nova escultura pública que, acarretando uma realidade escultórica assente na evidenciação do corpo humano enquanto referente, desmonta-o, na sua essência, em planos fluídos, sintetizados, onde é exaltada uma percepção corpórea essencial, individual e portadora de uma gramática formal inovadora. Este escultor, um ávido observador da vida e das formas naturais, absorve uma gramática primitiva assente na síntese, evidenciando-a num tratamento escultórico assente na valência da matéria e da forma enquanto elementos reveladores de significado.

concretely physical ones relevant to the site. Robert Morris, «Earthworks: Land Reclamation as Sculpture», in SENIE, Harriet F., Op. Cit., p. 256.

¹⁰² *O lugar na escultura pública é o espaço público e esta deve protagonizar um sentimento de lugar, criar uma envolvência com as pessoas que param nesse lugar, estabelecendo [...] um processo de regeneração urbana.* ANDRADE, Pedro de, MARQUES, Carlos e BARROS, José (Coord.)- *Arte Pública e Cidadania, Novas Leituras da Cidade Criativa*, Lisboa, 2010, p. 69.

Denota-se um predomínio duma morfologia orgânica, que salienta uma vertente formal harmoniosamente estruturada¹⁰³, portadora de uma proporcionalidade e de uma energia que remete para uma presentificação escultórica, dada pela dimensão monumental. Com tais proporções anatómicas, com o tratamento matérico assente na ausência de pormenores e na valência do plano e da materialidade, enquanto elementos definidores e reveladores da escultura, este escultor desenvolve uma escultura pública assente na referência do corpo humano como elemento universal de ilimitada plasticização escultórica¹⁰⁴, já liberta do plano mimético e representacional. Deste modo, este escultor parece consagrar o princípio de presentificação espacial e de imanência formal.

Nesta escultura de âmbito público, exterior ao espaço urbano, Henry Moore retrata a tipologia do sentado, invocadora da iconografia do trono¹⁰⁵ e de uma posição de poder, ao mesmo tempo que a reforça com o seu título, *Rei e Rainha*, elaborando uma presentificação escultórica assumidamente matérica e simbólica, optando pelo bronze enquanto matéria formal final, evidenciando ainda uma predisposição para uma metodologia clássica, assente no esboço, nas maquetas de estudo, e na transposição final para um material nobre.

A comprovação do pedestal como parte integrante da própria obra comprova a mesma como uma demarcação espacial. Porém essa enunciação demarcativa é reveladora de um pedestal rasteiro, funcionando o mesmo como um elemento compositivo da própria obra escultórica, demonstrando uma escultura próxima ao espectador, e não altiva na sua verticalidade do pedestal, como sucedia com o pedestal característico do monumento.

Com a escultura pública *Sheep Piece* (Figura 2), pretendemos focar, num período mais avançado, cerca de quase vinte anos depois, a perpetuação da gramática do fragmento e não do corpo enquanto totalidade. Nesta ainda persiste um tratamento formal fluído, sintético, orgânico, que revela uma estrutura canónica e proporcional enquanto elemento nuclear da reflexão e do tratamento escultórico.

¹⁰³ *Estou mais profundamente interessado na figura humana, mas descobri leis da forma e do ritmo ao estudar as formas naturais como cristais, rochas, ossos, árvores e plantas.* Apud WALTHER, Ingo F. (Org.)- *Arte do Século XX*, Volume II, Köln, 2005, p. 477.

¹⁰⁴ *The ethnic of humanism, which nourishes Moore's work and draws its vigour from a necessarily positive relation of humanity to nature [...]* Ann Hindry, «Moore, Moore's Children: "Being There"» in COSNEAU, Claude Allemand; FATH, Manfred e MITCHINSON, David- *Henry Moore*, Munich; Nova Iorque, 1996, pp. 47-53.

¹⁰⁵ *O trono e o pedestal têm a função universal de suporte da glória ou de manifestação da grandeza humana e divina.* CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain- *Dicionário dos Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, Lisboa, 1994, p. 662.

Nesta escultura específica acentua-se uma temática característica deste escultor, que é o remetimento espacial dado pela sua proporcionalidade monumental que a insere numa ambiência e percepção de cariz eminentemente paisagístico. Quando mencionamos o carácter monumental neste escultor, não queremos afirmar que as suas peças devam ter uma aparência física exagerada e mesmo gigantesca, pois é sabido que a monumentalidade é uma articulação da proporcionalidade formal e da escala geral do conjunto, podendo uma peça de relativamente reduzidas dimensões remeter e evidenciar uma monumentalidade inerente, factor esse característico neste escultor.

A presentificação da escultura enquanto entidade paisagística é bem percebida por esta escultura protagonista de uma renovação espacial e identitária que tem como foco uma reflexão acerca da temática da ovelha. A presença do bronze enaltece a obra com uma ambiência clássica metodológica e revela sua capacidade de se transcender aquando sua leitura. Com este facto pretendemos apenas alertar para uma compreensão do bronze enquanto material versátil que pode ora evidenciar esculturas monolíticas, figurativas com todo o seu teor realista, como pode, num outro momento, revelar esculturas, vultos matéricos que, evidenciados pela sua materialidade, se constituem entidades existenciais e autotéticas, isto é, autónomas na sua materialidade¹⁰⁶.

Estas duas esculturas separadas por praticamente vinte anos de distância foram seleccionadas para sublinhar uma procura escultórica anterior à estética minimalista, demonstrando uma transição harmoniosa entre o princípio temático do corpo humano e o seu tratamento monumental dentro de uma nova gramática escultórica balizada por uma apetência depurada primitiva que origina uma escultura pública cujos princípios terão seguidores no futuro.

O exemplo seguinte corresponde ao *Chicago Picasso* (Figura 3) de autoria de Pablo Picasso (1881/1973), localizado em frente do Centro Cívico de Chicago, agora Daley Plaza, datado de 1967. Esta obra escultórica pública, encomendada pessoalmente a Picasso pela sua legitimação artística, será elaborada enquanto expressão pessoal desvinculada do espaço a que se destina. Esta escultura desvincula-se dos princípios da escultura pública, inserindo-se numa poética de autor, independente dos condicionamentos físicos e sociais do espaço.

Enquanto nos dois exemplos já evidenciados, a ligação com o espaço envolvente natural era facultada pela referida sugestão monumental das formas e do seu aspecto estrutural, neste caso, e dentro de uma ambiência pública urbana, a escultura é imposta no espaço enquanto marco ou evidenciação presencial. É certo que este

¹⁰⁶ Este mesmo facto denuncia uma assimilação da escultura “rodiniana” e “bourdelliana” e seu princípio de focalização material enquanto aclamadora duma existência física e imanente.

espaço urbano oferece uma enorme resistência à própria escultura, tendo o comissário encarregue por esta encomenda escultórica, o arquitecto William Hartmann, optado pelo reconhecimento internacional do artista enquanto elemento integrante e legitimador da escultura no espaço público a que se destinou¹⁰⁷. Tal solução evidencia já o desenvolvimento de um novo mercado de arte, assente nos museus, nas galerias e na valência opinativa dos críticos de arte.

Numa realidade urbana corporativa, definida por uma ambiência de construção em altura, de prédios de costume modular, distribuídos ao redor de uma praça, é erguida uma escultura pública que reflecte princípios cubistas, assentes na reflexão do plano enquanto forma reveladora da superfície e de um jogo óptico remetente. Definida por uma construção assente na *assemblage*, Picasso articula as superfícies de chapas em ferro numa leitura óptica, caindo na imaterialidade e na evocação enquanto elementos característico desta escultura. Com o jogo óptico, Picasso articula um modelo perceptivo, que oscila entre a percepção de uma silhueta da sua mulher e a de um macaco, ou uma ave, ou, então, a do seu cão doméstico, enquanto figuras nucleares da escultura.

Tornando-se evidente uma articulação do jogo claro-escuro, esta escultura contribuiu decisivamente para o devir da escultura pública, que consiste no facto de esta manifestação ser a primeira em Chicago a presentificar a escultura em vez de comemorar e representar alguém. É certo que teve uma recepção pública dualista, pois era de facto inusual tal prática, fazendo o gosto público tender ora para a aceitação, talvez pela validação do próprio artista a nível mundial, ora para a recusa, facto relacionado com o afastamento da escultura pública dos parâmetros reconhecíveis pelo público. Esta escultura pública articula não apenas uma nova gramática derivada de reflexões pessoais do artista e da valência da vida galerista e sua realidade autónoma, como também demonstra como o público reage a uma escultura que se afasta de seu entendimento e como este pode ser “manipulado” a aceitar a mesma por imposição da própria cultura e legitimação do mercado da arte.

Este exemplo seleccionado demonstra a inovadora realidade escultórica urbana, a qual articula a arte enquanto ferramenta identitária e cultural, mostrando, com uma poética de autor, uma presentificação espacial independente, autónoma, defendida pelas instituições e opinião elitista artística, afirmante duma substituição da tipologia do monumento, correspondendo, deste modo, a um afastamento do público que, anteriormente, era o principal destinatário da escultura pública. Entramos, portanto, numa era assumidamente espacial e de reflexão escultórica, onde o espectador parece estar alienado da escultura pública. É dentro da legitimação e da aceitabilidade institucional artística que agora se regem os domínios da escultura pública, tal como já

¹⁰⁷ SENIE, Harriet F., Op. Cit., p. 239.

sucedida com a escultura museológica ou de galeria, surgindo o público num segundo plano, despontando a escultura pública como um objecto estranho¹⁰⁸ à comunidade e à vivência simbólico do espaço.

Deste exemplo avançamos para a Land Art e sua escultura pública fora da realidade urbana, que tanto castiga e limita, na sua vertente formal, os domínios da escultura devido a uma intensa modulação geométrica arquitectónica. Nesta ambiência referiremos duas esculturas de âmbito público, correspondendo à *Spiral Jetty* de Robert Smithson (1938/1973) datada de 1969-1970 e ao *Duplo Negativo* de Michael Heizer (1944/) datada de 1969.

Se uma realidade pública urbana hermética, modular, anestésica, impõe na escultura pública um nível de presentificação autónoma, auto-referencial; uma realidade pública “natural” (a qual a Land Art utiliza na sua criação e referenciação, livre de formalismos geométricos, de vias rodoviárias caóticas e do incessante murmúrio citadino) convidará a uma realidade espacial reflexiva, dinamizadora e “energética”.

Com a *Spiral Jetty* de Smithson (Figura 4), localizada perto do Great Salt Lake, no Utah, podemos apreender imediatamente alguns dos princípios da Land Art. Tendo sido construída com material da zona em que se insere, tais como lama, terra, rochas basálticas da zona, corresponde a um grande empreendimento que mobiliza uma variada equipa multidisciplinar para a concretização da mesma, articulando desde operadores de gruas e camiões, a engenheiros, técnicos do meio ambiental, administradores do ordenamento territorial, entre inúmeros mais, para levar a cabo esta gigantesca obra. Esta escultura, com um diâmetro máximo de 460 metros, tendo no círculo interior o diâmetro de 4,6 metros, tem cerca de 1,30 metros de altura por 4,5 metros de largura (no trilho destinado para o percorrer físico do círculo exterior para o círculo interior), corresponde a uma escultura de dimensão pouco vulgar. Articulando uma particularidade da água desse lago, o facto de esta ser vermelha pela sua concentração salina e pela presença de um tipo de algas que lhe conferem esta cor, esta obra invoca a simbologia de um mar primordial, agindo enquanto símbolo e elemento caracterizador deste earthwork.

No entanto, a sua vertente simbólica é acentuada com a construção matérica da espiral, a qual comportando materiais da zona, surge imediatamente integrada logo aquando da sua edificação no espaço envolvente. Tendo Robert Smithson escolhido esta localização por ser uma zona industrial abandonada e por conter tais evidências naturais particulares, este escultor procede a uma construção

¹⁰⁸ *Without an accompanying art education component, the public audience is excluded from the art experience ostensibly intended for them and the art remains a foreign object on familiar turf. Ibid., p. 240.*

gigantesca, na qual a própria escultura é o espaço em que intervém, requalificando-o aquando da própria intervenção espacial. Tal apetência faz parte do vocabulário da Land Art e da sua reflexão acerca do espaço, a qual caracteriza a sua intervenção na paisagem natural.

Esta escultura demonstra uma apetência da Land Art em reflectir acerca do local e dele retirar a sua forma interventiva, um pouco como o caso de Miguel Ângelo ao retirar o excesso de pedra do bloco de modo a presentificar a forma nele existente. Articulado a forma simbólica da espiral, a escultura evoca a continuação cíclica do tempo, carregando a forma uma leitura ligada ao simbolismo *da lua e sua gestação, ao mesmo tempo que evoca a dimensão labiríntica e sua evocação grega de evolução ou involução*¹⁰⁹. Com esta obra o escultor parece insinuar uma crítica ao homem ao seu afastamento da natureza, característica também de muitas manifestações Land Art.

Já com a escultura *Duplo Negativo* (Figura 5), de Michael Heizer, datada de 1969, localizada no Deserto de Mohave, estamos perante uma escultura de dimensões colossais, elaborada através de uma intensa operação de terraplanagem. Consistindo em duas fendas cada uma com 12m de profundidade, e com 30m de comprimento, escavadas e colocada uma defronte da outra, e separadas por um desfiladeiro, convidam, tal como a *Spiral Jetty*, a um percurso pelo espectador, enquanto único meio de “apreender” a própria escultura¹¹⁰. Também edificada num local remoto, afastado da cidade, esta escultura remete para um absoluto silêncio, facto que, juntamente com a construção em material da zona a inscreve numa percepção extra-sensorial, articulando os sentidos com uma incessante fabulação mental que parece justificar igualmente a escultura.

A selecção destas duas esculturas foi realizada com o intuito de revelar uma outra faceta originadora de um novo espaço, dada pela articulação matéria do mesmo (facto que impregna imediatamente uma justificada integração no local), com uma linguagem assumidamente geométrica, pura, e resistente à interpretação e, por fim, com o uso de uma escala monumental, a qual impõe ao espectador uma sensação de impotência e uma vivência do local, fragmentado na percepção, tal é o seu “gigantismo”.

Com tais reflexões escultóricas, estes dois escultores produzem uma escultura “viva”, isto é, uma escultura que tem que ser vivenciada corporalmente através de uma vivência fenomenológica da mesma. Se na escultura pública convencional a escultura em si é o centro, agora nesta tipologia escultórica, tal como na própria arquitectura, o centro é o espectador, pois a dimensão das mesmas impossibilita uma

¹⁰⁹ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, Op. Cit., pp. 303-305.

¹¹⁰ KRAUSS, Rosalind E.- *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo, 2001, p. 334.

percepção total da mesma¹¹¹. É uma *escultura-lugar*, uma escultura destinada essencialmente à sua vivência e percepção. Tal facto corresponde a uma enorme façanha escultórica, que a renova enquanto experiência, enquanto entidade viva, correspondendo a uma “dócil brisa” numa realidade escultórica urbana e sua obrigatória presentificação visual e espacial impositiva. Com uma impossibilidade perceptiva total, estes escultores fomentam a experimentação enquanto factor participativo; aliás, até a sua localização obriga a uma deslocação por vezes muito grande, decorrente da própria escala da escultura.

Agora mencionaremos um outro exemplo, muito conhecido na realidade escultórica, ou seja, as duas obras de Richard Serra (1939-), *Shift* de 1970-1972 e *Tilted Arc* de 1981.

Na escultura *Shift* (Figura 6), constituída por seis partes rectilíneas de cimento com as quais o escultor faz uma instalação no sítio, a qual basicamente consiste numa barreira física serpenteante e portadora de uma oscilação de altura que ora permite o olhar para o outro lado, ora o obstrui, realizando deste modo um jogo perceptivo entre o que deixa ver e o que é ocultado. Com esta escultura Serra, utiliza um jogo perceptivo, dentro de uma dimensão fenomenológica, que remete o espectador para uma consciência da mesma, a partir da experimentação perceptiva desta escultura. Se a Land Art já articulava este jogo perceptivo, inserindo-o na monumentalidade da escala, e da não-referenciação externa, agora Serra articula tal jogo perceptivo numa dialéctica formal, evocadora de princípios minimalistas, assentes numa gramática geométrica e auto-referencial, assumindo o objecto escultórico enquanto objecto estético auto-referencial, e mesmo enquanto objecto fenomenológico. Demonstrando Serra uma coerência pela procura de uma dimensão fenomenológica espacial, iremos referenciar uma outra escultura, esta, sim, problemática e muito divulgada, dada a sua controvérsia, que é *Tilted Arc* (Figura 7) de 1981, inaugurada na Federal Plaza em Nova Iorque.

Esta corresponde a uma continuidade reflexiva da escultura mencionada anteriormente, constituída por um enorme arco em placa de aço cor-ten, de 3 metros de altura, por 30 metros de largura, onde se evidencia uma curvatura suave. Localizada junto a uma fonte circular, previamente existente, esta escultura foca a sua crítica fenomenológica ao assumir-se enquanto um obstáculo à circulação pedestre. Serra estabelece um conflito entre a escultura e a fonte, tal como um conflito face às entradas de prédios, o que obriga os transeuntes a circundar a escultura para ter

¹¹¹ Na escultura, nossa atenção centra-se num objecto que está fora de nós próprios, e na arquitectura a nossa atenção descentra-se ao espaço que nos rodeia, até ao espaço que a arquitectura cria e ordena. (tradução do castelhano) MADERUELO, Javier- *El Espacio Raptado, Inferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, 1990, p. 59.

acesso aos prédios e à fonte. Tal facto impôs logo uma resistência do público. Com tal edificação, Serra redefine a praça, opondo-lhe a escultura enquanto barreira visual e física, facto que contribuiu para o desagrado dos proprietários dos edifícios, que procederam a uma petição para retirar de lá a escultura afirmando que esta alterava negativamente a vida quotidiana, exigindo um outro local para sua integração.

Porém o que não fora apreendido fora que a escultura, pelo facto de na sua proporcionalidade e elaboração haver sido levado em linha de conta o seu lugar específico de implementação, inserindo na escultura pública o conceito de *site specific*, facto esse que o escultor evocou na sua defesa jurídica para a própria escultura¹¹². Face à resistência dos habitantes locais, e depois de um processo jurídico, a escultura foi seccionada e retirada do ser local de implementação.

A escultura pública deste modo “reage” ao espaço, afirmando-se na “obstrução” de vivências, podendo fomentar uma opinião negativa, e a posterior destruição ou transladação da mesma para um outro espaço. Mas perante tal facto o público não pode ser completamente responsabilizado, pois com a incompreensão acerca do que consiste a escultura pública provém a negação da mesma enquanto elemento organizacional e reflexivo da própria sociedade. Tal facto alerta para a crescente necessidade, mesmo nos nossos tempos, de uma pedagogia artística que fomente no público uma compreensão acerca do que consiste a escultura pública, e como ela se articula com o lugar, com a cidade e, com a própria vivência do homem que a percebe.

Já mencionámos que esta escultura teve como defesa, a comprovação do *site-specific*, o que nos leva a perguntar a que corresponde tal conceito, isto é, como é que este conceito pode validar a escultura enquanto factor integrador da escultura no local?

Este novo conceito evidenciará uma articulação do próprio local e de todas as suas especificidades, demonstrando uma realidade tangível, uma identidade fomentada aquando da articulação e combinação de elementos físicos do próprio local, tais como a profundidade, a altura, peso, texturas, formas, às quais a escultura incorporará e responderá¹¹³. Este mesmo factor prende-se com a absorção do pedestal vertical e a posterior autonomização e auto-referencialidade escultórica, factores esses que, propagando um novo paradigma assente na presentificação existencial, necessitam de

¹¹² *The scale, size, and localization of the site-specific works are determined by topography of the site, whether it be urban or landscape or architectural enclosure. The works become part of the site and restructure both conceptually and perceptually the organization of the site.* SERRA, Richard, *Tilted Arc Destroyed*, 1989, pp. 34-47.

¹¹³ Miwon Kwon, «One Place After Another: Notes on Site Specificity (1997)», in KOCUR, Zoya, LEUNG, Simon (Edit.)- *Theory in Contemporary Art since 1985*, Malden, 2005, p. 32.

um elemento aglutinador para estabelecer uma ligação com o espaço, sendo o *site-specific* um elemento que visa tal ligação.

Com estas duas obras escultóricas tentamos demonstrar uma faceta, que ainda se perpetua actualmente na escultura pública, que é o facto da sua incompreensão, por parte do público, que desse modo vê a escultura pública, tal como vê a arte no geral, isto é, como algo exterior a ele, facto que deve ser caldeado por uma total pedagogia assente numa fenomenologia do espaço. Torna-se imperativo uma pedagogia artística nesta realidade cultural e global.

Mas para além deste facto também seleccionamos estes exemplos como guias escultóricos devido ao facto deste escultor reflectir acerca da própria percepção fenomenológica do espaço, enquanto tema nuclear de sua reflexão e acção escultóricas. O espaço público urbano, portador de inúmeros elementos formais, temáticos, vivenciais e publicitários, apresenta-se fragmentado, “anestésico” por vezes, facto que Serra combate com uma resistência da escultura pública face ao próprio espaço, de modo a alertar e consciencializar um público para uma tomada de consciência do espaço enquanto entidade livre e vivencial, que de momento se encontra “atafuhada” de pressupostos e linguagens semióticas e publicitárias que lhe reduzem as suas potencialidades. Deste modo, convoca uma dimensão fenomenológica enquanto elemento dialogante e vivencial do espectador com o espaço, mesmo que seja por vezes através da sua negação. A resposta negativa é melhor que nenhuma resposta.

Por fim, mas não por último, seleccionamos uma escultura pública de Siah Armanaji (1939/) que corresponde à *Picnic Table for Huesca* (Figura 8) de 2000, inserido em Bielsa, Huesca, Espanha. Constituída em madeira inoko, articulando uma mesa grande (uma forma quadrangular de cerca de 7 metros por 7 metros), com um tecto de igual proporção, erguido a cerca de 3,5 metros, e com oito bancos que possibilitam a permanência de cerca de 25 pessoas, esta escultura potencializa a interacção humana mediante uma utilidade funcional da mesma. Sendo o tecto erguido por treze pilares, estando um no centro, quatro nos cantos, e oito a meio dos lados, estes últimos comportam, em plexiglass, poesia de Federico García Lorca, evidenciando uma vertente poética que é característica deste escultor.

Ao evocar uma ambiência arquitectónica, remete o material (a madeira) para os primórdios de arquitectura, através da sua simplicidade estrutural, facto este que também insere a escultura numa leitura invocadora duma vertente construtivista russa. O escultor encontra-se bem ciente deste facto, pois defende também a escultura como algo útil, que correspondente a necessidades particulares da

comunidade¹¹⁴, rejeita uma dimensão escultórica monumental e também a vertente intelectualista, por vezes inacessível e individual¹¹⁵.

Nesta escultura, valoriza-se o espaço social, comunitário, enquanto espaço humanizado assente na vivência experimental do mesmo. Utilidade e implicação social são as chaves desta escultura. Defensor de uma arte para todos, e do novo papel do artista na sociedade, reclama uma escultura funcional, portadora de uma dimensão eminentemente social¹¹⁶.

A própria remissão à arquitectura não é mais do que isso, uma remissão que caracteriza a escultura enquanto sinal, uma evidenciação presencial, longe de se assumir inteiramente enquanto arquitectura.

Com este exemplo pretendemos mostrar a crescente faceta de utilitarismo na escultura pública, assente na função e na evocação estrutural enquanto poética formal, apresentando-se o objecto escultórico enquanto objecto social com uma determinada função. Esta faceta irá integrar na realidade pública a renovação do contacto físico e funcional com um público que até agora tem sido algo exterior à própria escultura, usando a utilidade como um factor de aproximação.

Finalizados os exemplos escultóricos relevantes para uma construção de diferentes espaços públicos, procuramos aludir a uma consciencialização da escultura pública enquanto entidade em constante evolução, portadora de léxicos, problemáticas e características físicas espaciais próprias, pois esta, dado o seu carácter abrangente, pode aparentar uma realidade algo fantasmagórica, abrangente de tudo e de todos, mas estes são alguns dos caminhos que consideramos relevantes e inauguradores de novos caminhos na escultura.

Partindo de uma presentificação espacial, assente numa dialéctica intimista e pessoal, a escultura pública torna-se consciente de sua validação espacial e social cidadina, facto que posteriormente “impõe” uma saída da mesma da realidade pública urbana, facto que nos revela uma procura incessante da sua essencialidade espacial, retornando posteriormente à realidade urbana com uma dinâmica e com uma retórica escultórica assente em processos fenomenológicos, que inserem o espectador num conflito sensível com o espaço e com a própria escultura. Após esta experimentação espacial e perceptiva, assente na negação e no conflito espacial, a escultura pública articulará a vertente social, um ilimitado campo perceptivo, temático e formal, que

¹¹⁴ ORTEGA, Carlos- *Siah Armajani: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía* Madrid, 1999, p. 70.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Ibid., p.78.

prossegue incessantemente numa procura ora identitária ora crítica da condição social e espacial.

A escultura pública impõe uma constante mudança, aliás uma omnipresença, pois, mesmo agora nos nossos tempos, todos os caminhos, acima mencionados, são realizados simultaneamente no espaço público, mostrando que longe de estar a terminar, uma gramática escultórica está permanentemente a começar no espaço público, vocação primeira da escultura.

4.3- Do mimético ao conceptual, o campo ilimitado da Escultura Pública

Tendo já sido mencionado o que define a escultura pública, e em como esta influi na formação/percepção do espaço público, assim como esta demonstra um ilimitado leque temático, formal, material e interdisciplinar, iremos nesta etapa referir alguns dos paradigmas regentes e a sua articulação com uma retórica escultórica ao longo da recente história da escultura pública.

É já sabido que a expansão dos limites da escultura é um dos elementos mais identificativos da escultura do século XX¹¹⁷, não escapando necessariamente a escultura pública desta influência. Deste modo, muitos dos intervenientes da encomenda, assim como o próprio público, validam tudo o que aparente uma substanciação escultórica com o propósito legitimante da arte pela arte, facto esse que não nos apraz e age somente como um indicador de um total descrédito da escultura enquanto processo artístico e comunicativo, assente numa axiologia interpretativa, crítica, e reflexiva.

Por tal facto prosseguimos na temática da escultura pública e a sua articulação com os paradigmas escultóricos vigentes, que consistem no paradigma clássico, o paradigma moderno e o paradigma pós-moderno. É a articulação destes mesmos paradigmas que define a realidade escultórica ocidental e uma posterior história de arte, a qual defensora dos factos e todos os pormenores do contexto histórico, social, político e económico, olvida uma essencial referenciação a este mesmo factor escultórico.

Deste modo iniciamos com o paradigma clássico, assente na relação anatómica, na boa proporcionalidade, na representação figurativa idealizada, no acabado e na temática baseada na referenciação temática do corpo humano, da natureza e da imaginação como impulsionadores artísticos. Este paradigma perpetua-se até aos nossos dias, sendo o monumento um dos seus feitos mais eloquentes. Nesta vertente, a escultura relaciona o cânone aproximadamente humano, ou melhor, humanizado, com uma representação espacial que ganha primazia face a sua evidenciação matéria e formal. Tal tendência escultórica é a que demonstra uma maior permanência na história humana.

Corresponderá ao século XX o nascimento do paradigma moderno e seus princípios de validação do objecto estético, da procurada essência artística, no domínio da abstracção (repudiando o sistema mimético anterior) e do apreço por uma procurada

¹¹⁷ A inteiração desta qualidade na escultura é-nos demonstrada por Rosalind Krauss, reflectindo a autora acerca da propagação escultórica do século XX e suas variadas manifestações e princípios regentes.

totalidade na obra escultórica. A esta vertente, vigente até cerca de 1960, corresponderá um abandono parcial da escultura no âmbito público e uma incessante época de experimentação formal, estética e temática que insere a autonomia artística na realidade escultórica. Se no paradigma clássico a representação e o referente eram os elementos nucleares, agora na nova realidade moderna será o fenómeno de “presentação”, isto é, de uma evidenciação de sua presença existencial no espaço que se afirma enquanto elemento escultural central.

Será ainda no século XX, após 1960, que se procederá a um renovado paradigma agora assente na tendência, na valência da ideia, no repúdio da obra de arte, correspondente a uma expansão transdisciplinar, evidenciando já um multiculturalismo e o início da negação da arte. Será agora o conceito de apresentação¹¹⁸ que substitui o da apresentação moderna, sendo defendido o simulacro¹¹⁹ e a referenciação conceptual enquanto realidades dominantes na escultura. É certo que a partir de 1990 tem-se vindo a defender um novo paradigma assente nos *cultural studies*, numa aclamação denunciatória, consciente da componente social e dentro de uma conceptualização envolta no domínio da ideia, porém a tal vertente ainda não é possível pronunciar juízos dado não existir ainda afastamento temporal suficiente.

É certo que uma inserção espacial urbana, rural ou mesmo natural, da escultura pública implica um incontornável elemento de ligação entre estas duas ambiências. Este trajecto, partindo de uma necessidade celebrativa/comemorativa (presente no monumento), passa para uma apresentação espacial, onde se articula a transição de princípios monumentais para princípios escultóricos dentro da gramática da escultura pública.

Podemos afirmar que de uma escultura pública, declamadora do ideal, do conceito de belo e sublime, transitou-se para uma escultura autónoma na sua referencialidade e existência, assim como, por outro lado, se evidenciou uma arte de índole social, activista, comunicativa. Talvez este mesmo facto evidencie uma procura de um

¹¹⁸ Ao referirmos o paradigma pós-moderno, enquanto apresentação, pretendemos focar a sua vertente apresentadora, reveladora do artifício do simulacro e da sua sedutora percepção demonstrativa de um tema específico, podendo este ser focado dentro de uma realidade linguística, matérica ou mesmo conceptual, sendo o processo conceptual mais relevante que a própria escultura final (tal demonstra a predominância da ideia face ao objecto e sua materialidade).

¹¹⁹ O uso da palavra simulacro, remetendo para uma imagem, uma semelhança, uma aparência sem realidade, pretende realçar uma compreensão da escultura enquanto aparência e já não uma existência imponente, entrando no plano fenomenológico do fantasma e do aparente enquanto temas centrais para uma percepção que evidencia uma leitura em aberto, metaforizada por Jean Baudrillard na sua conclusão, «Da alienação contemporânea ao fim do pacto com o Diabo», da obra *A Sociedade de Consumo*, Lisboa, 1991.

“diálogo perdido” com o público, aquando uma autonomia escultórica plena mas cabe ao tempo elucidar tal facto.

O que é certo é que a escultura pública cada vez mais se afirma como acontecimento cultural e social, procurando novas maneiras de se relacionar com o espaço onde se integra, os seus intervenientes e o público. Muitos podem defender que a escultura procura constantemente uma relação nova, uma perspectiva nova, mas cremos que esta mesma prossegue numa auto-reflexão acerca da melhor maneira comunicativa/expressiva com o público, facto que pode indiciar o desenvolvimento de uma escultura assente num evolutivo processo social, e não enquanto processo demonstrativo de sucessivas rupturas artísticas.

É na articulação dos referidos paradigmas que assenta a escultura pública, podendo o escultor retirar partes, ou a totalidade de um paradigma como seu. Neste sentido podemos corroborar a diluição dos limites da própria escultura, que tanto absorve princípios clássicos, como modernos e pós-modernos, como, de seguida, se nutre de aspectos da pintura, como da sociologia, da antropologia, dos *cultural studies*, enfim, de uma interminável lista que fomenta diferentes aproximações escultóricas na vertente pública e privada. A própria multiplicidade material e suas aplicações formais, as quais remetem para diferentes planos perceptivos, assentes na primazia do toque e da visão, apelam a tal prática sensitiva, formal e temática, assente na diversidade e numa sempre procurada relação comunicativa e social.

Deste modo, é permitido ao escultor na realidade moderna e contemporânea a reminiscência e articulação dos diferentes paradigmas enquanto ferramenta reveladora e demonstrativa do engenho e da criatividade escultórica. É a própria condição expansiva da escultura que potencializa tais casos, que os valida, enquanto parte de uma retórica legitimada, e dum procura incessante dos princípios estéticos contemporâneos. Deste modo o escultor moderno, pós-moderno, contemporâneo, nutre-se de uma liberdade inigualável na história da escultura, podendo tal factor ora potencializar uma originalidade pessoal, ora resvalar para o limiar de uma realidade decorativa, banalizando uma longa permanência da escultura enquanto uma entidade reguladora de consciencialização, de cultura e de parecer social.

Ao longo dos anos, inúmeras reflexões escultóricas, dentro de uma ambiência pública, vão ser elaboradas quer seja acerca da ponderação escultórica tendo em vista a alguns princípios vigentes da escultura, como é o caso da escala, onde destacamos o exemplo de Claes Oldenburg (1929-) e a sua reflexão acerca da escala monumental enquanto enaltecedora dum nova gramática que exalta o objecto comum¹²⁰ (Figura 9), garantindo, deste modo, uma nova dialéctica formal e temática na escultura pública; quer seja acerca da reflexão da potencialidade e evidenciação espacial dada

¹²⁰ MADERUELO, Javier- *La Pérdida del Pedestal*, Madrid, 1994, pp. 62-66.

pela presentificação e materialização escultórica (Figura 10) das ponderações de Christo (1935-), ou mesmo pela tentativa de recuperação do princípio de comemoração do monumento aliado à realidade, já não emblemática e política, mas sim social e apolítica, (Figura 11) reflectida por Maya Lin ¹²¹(1959-), o escultor procederá a uma experimentação material, temática e formal, agora não limitadas somente à ambiência escultórica, mas, sim, inseridas numa ambiência transdisciplinar.

Tais reflexões e ponderações reflectem o alargamento da esfera e dos limites escultóricos, evidenciando uma tomada de consciência da escultura pública enquanto realidade ilimitada, uma “tábua rasa” que será preenchida por particularidades espaciais, sociais e políticas, numa linguagem escultórica que procura transformar tais reflexões numa linguagem sensitiva, conceptual, formal e universal.

A escultura pública será, portanto, uma escultura social: política, clássica, moderna, autónoma, dependente do local, monumental, intimista, fragmentada, totalitária, enfim, ilimitada na sua essência e articulação com o espaço¹²², correspondendo também à sensibilidade pessoal do escultor face ao espaço ao qual se destina sua acção, articulando uma dialéctica escultórica com base na sua reflexão pessoal, na sua preferência paradigmática escultórica, e na vivência que retira do próprio espaço público. É uma escultura no seu campo expandido¹²³, que ora valida ou nega a sua posição tradicional, cabendo ao escultor o “esculpir do seu caminho” nessa enorme “matéria” que é a realidade da escultura pública.

¹²¹ Ibid., pp. 66-72.

¹²² ARMANAJI, Siah- *Espais de lectura/ Reading Spaces*, Barcelona, 1995, p. 112.

¹²³ KRAUSS, Rosalind, E.- *La Originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, 2006, pp. 289-303.

Capítulo 5- A Escultura Pública em Portugal no século XX. Da coexistência monumental à reflexão espacial urbana.

*O espaço público não deve seguir como veículo de propaganda e marketing para produtos comerciais [...], mas deve sim ser um espaço de liberdade, um espaço crítico, onde a arte pode ter um papel catalisador de energias.*¹²⁴

5.1- A Escultura Pública Portuguesa e a consagração do Espaço Público democrático

Estando toda a escultura, de âmbito público, intrinsecamente ligada com o espaço envolvente, com o público que a experiencia, e com uma ambiência político-social vigente, em Portugal observa-se uma primazia do monumento, enquanto tipologia vigente, facto que permanece até à queda do regime do Estado Novo. Será com a revolução de 25 de Abril de 1974, proclamadora dos princípios democráticos, que a escultura se insere efectivamente na realidade pública, e, conseqüentemente, na história da escultura portuguesa.

Se anteriormente fora defendido, na ambiência pública, a ideologia política do regime autocrático, através duma difusão escultórica figurativa, narrativa e simbólica das figuras históricas fundadoras da pátria, verdadeiros esteios da identidade portuguesa, agora proceder-se-á à valorização de identidade democrática assente nos pressupostos de liberdade, de associativismo e de paz¹²⁵, que irão presentificar o espaço público português enquanto um espaço receptivo e difusor de uma nova perspectiva política.

Desta nova perspectiva política e sua presentificação escultórica no espaço público corresponde o início e a posterior disseminação duma nova escultura pública portuguesa, que, balizada por uma evidenciação de influências internacionais escultóricas, espelha no espaço urbano o constante vínculo entre uma realidade político-social e a sua evidenciação escultórica.

Influenciada por uma inovadora escultura internacional, defensora duma presença escultórica pública ilimitada na sua potencialização espacial, temática e matérica, a

¹²⁴ FRAGATEIRO, Fernanda, in REMESAR, Antoni- *Estatuária e Escultura de Lisboa: Roteiro*, Lisboa, 2005, p. 131.

¹²⁵ MOTA, Arlindo e SOARES, Pedro- *Formas de Liberdade: O 25 de Abril na Arte Pública Portuguesa*, Lisboa, 1999, p. [5].

escultura pública portuguesa revela uma predisposição para duas temáticas: a da substituição dos antigos heróis do regime do Estado Novo pelos novos heróis do quotidiano (procedendo-se deste modo à celebração das classes sociais mais desfavorecidas e aos heróis anónimos) e a da preferência pela valência do simbolismo e da sua materialização escultórica, assente em valores como a liberdade, a paz, a igualdade, metaforizando-os como uma vivência democrática na celebração e homenagem do próprio 25 de Abril, funcionando este como exemplo simbólico da nova era democrática.

Deste modo, difunde-se no território nacional uma escultura pública comemorativa dos novos heróis laborais, como o Pescador, o Agricultor, o Mineiro, o Trabalhador, a Mulher, entre outros, bem diferentes dos heróis míticos e fundadores do país.

Podemos afirmar que a realidade escultórica da escultura pública portuguesa pós 25 de Abril seguirá por dois caminhos diferentes na sua retórica e leitura, percorrendo, por um lado, o trilho de uma evidenciação mimética e sua proclamação heróica, inserida numa escala assumidamente humana, factor que revela uma continuidade de princípios definidores do monumento; por outro lado, traçando um caminho assumidamente conceptual, dentro de uma ambiência formalista, a escultura pública proclama o enaltecimento do objecto e do símbolo, enquanto experiências culturais e sociais, pois, com tal presentificação, evidenciar-se-á uma leitura sintética, que, ilimitada na sua evocação estética e formal, nunca se esgota na sua referência alusiva¹²⁶.

A presentificação escultórica portuguesa, oscilante entre estas duas vertentes, denuncia uma continuidade e não uma ruptura ou abandono da dialéctica do monumento, factor esse que revela a importância social e política do acto de comemorar e de celebrar enquanto elementos nucleares na atribuição de significação e de identidade comunitária. Sendo o monumento uma manifestação escultórica europeia, Portugal na sua existência geográfica europeia, não escapa à sua influência, sendo este elemento escultórico o dinamizador espacial, mas, mais que isso, um verdadeiro incentivo social a uma maior dinamização do espaço público. Podemos, portanto, afirmar que a transição do monumento para a escultura pública em Portugal é realizada não enquanto ruptura de uma tipologia para a outra, mas sim enquanto natural evolução escultórica, a qual se encontrará directamente relacionada com a nova perspectiva democrática. O que pretendemos relatar é o facto de, na realidade

¹²⁶ Esta dupla ambiência escultórica demonstra já uma consagração da escultura pública enquanto tipologia regente do vocabulário escultórico português aquando *o seu procedimento de desconstrução dum a linguagem da escultura tradicional, quer seja esta mimética ou moderna*. REMESAR, Antoni- *Hacia una Teoria del Arte Público: Projectos y Lenguajes Escultóricos*, Barcelona, 1997, p. 34.

pública portuguesa, existir uma coexistência paralela entre a nova escultura pública e o monumento, numa desejada harmonia presencial e espacial.

É certo que a noção de monumento articulará, nesta nova sociedade democrática, novas componentes que lhe permitem agora relacionar-se com uma nova mentalidade moral e valorativa duma realidade sócio-política, adunada a uma retórica difundida pela escultura pública internacional¹²⁷, mas, na sua essência, o monumento permanece o que era, isto é, uma tipologia escultórica pública que visa a comemoração ou a celebração de factores e personalidades fulcrais para a identidade comunitária. Subjugando-se a uma escala humanizada, o monumento agora afasta-se da sua escala monumental característica, impregnando no espaço uma aproximação da escultura com o público, a qual já fora defendida por alguns escultores¹²⁸ e pela própria arquitectura moderna e suas dimensões ergonómicas normalizadas. Demonstrando uma apetência pelo desuso do pedestal, na sua verticalidade exacerbada, e sua consequente afirmação impositiva espacial, uma nova escultura pública irá conviver com o espectador, fomentando, fenomenologicamente, uma afinidade perceptiva e uma aproximação do público com a própria escultura (Figura 1).

Com a celebração da dignidade humana e da sua temática, assente em personalidades, símbolos de liberdade, ou mesmo na referência dos ofícios de várias classes, um novo monumento derivado das novas indagações da escultura pública, procede a uma humanização e consciencialização de uma dimensão social que anteriormente fora abolida em detrimento de uma realidade enaltecida duma componente transcendental mítico-simbólica (Figura 2). O monumento português humaniza-se e em tal facto consiste a sua maior qualidade, permitindo, deste modo, uma sobrevivência do mesmo face a uma nova consciencialização humana e face a uma nova realidade política vigente.

Articulando com o monumento uma existência física espacial, a nova escultura pública irá reflectir acerca da sua essência e funcionalidade na sociedade portuguesa, assumindo-se enquanto linguagem escultórica emancipada, mas, paralelamente, necessitada de uma inserção na ambiência na qual tem que subsistir. Esta necessidade de integração sentida pela escultura pública irá sensibilizar os escultores para uma linguagem neo-abstracta, articuladora de uma realidade que ora pende para uma

¹²⁷ Ao mencionarmos o relacionamento do monumento com os princípios de escultura pública internacional, referimo-nos à humanização da escala escultórica, ao uso da linguagem de cariz formalista e não-mimético, e à consequente presentificação espacial assente em pressupostos formais e subjectivos, elementos característicos da Escultura Pública internacional.

¹²⁸ Para elucidar o leitor a tal facto, podemos mencionar Rodin, e mesmo no caso português o escultor João Cutileiro, que defendem uma aproximação da escultura à vivência quotidiana pública e, consequentemente, uma presentificação espacial humilde e não impositiva.

evidenciação mimética, ora para um arrebatamento abstracto, consoante a temática, o material e a própria interpretação do escultor. É, deste modo, permitido ao escultor uma total liberdade criativa, facto que não era permitido anteriormente, viabilizando assim a proliferação de inúmeras gramáticas e leituras escultóricas assente no factor experimentalista temático, formal e matérico, permitindo à escultura portuguesa extrapolar os seus limites para diferentes áreas de intervenção.

Seguidora de princípios internacionais, a escultura pública irá definir-se também enquanto discurso conceptual, valorativo do objecto enquanto referente imanente, aparentando uma multiplicidade representativa que oscila entre o neo-figuratismo¹²⁹ (Figura 3) e a apresentação abstracta (Figura 4), factor esse que incita à valorização da forma enquanto elemento presencial e interpretativo.

Se compararmos a escultura pública portuguesa com a escultura pública americana podemos comprovar que a tipologia portuguesa aparenta uma limitação formal e temática, sendo também caracterizada por uma não articulação com a realidade espacial enquanto referente prioritário. Tal factor, verdadeiro na sua validade, mas não revelador de toda uma veracidade contextual, evidencia o predomínio e uma apetência da tradição monumental na realidade portuguesa, que impede uma percepção do espaço e das formas enquanto elementos auto-referenciais e imanentes. Até mesmo a contínua evocação do referente corporal, tanto no monumento como na escultura pública portuguesa até anos 90, evidencia tal factor, o que refere uma diferença cultural entre estas duas sociedades, o que por si não inferioriza a realidade portuguesa, apenas a caracteriza na sua contextualização e produção escultóricas. A escultura portuguesa irá, deste modo, situar-se entre uma delimitação figurativa e uma perspectiva abstracta enquanto valores da mesma, situando-se entre o formalismo e o informalismo.

Podemos afirmar que a escultura pública portuguesa aparenta uma relação dialogante mais restrita com o espaço público, se a compararmos com a vertente americana, mas não cremos que essa realidade portuguesa corresponda a uma veracidade liberta de restrições, mas sim reveladora de uma subordinação da escultura portuguesa face a factores ligados com a encomenda.

¹²⁹ Esta gramática neofigurativa evidenciará uma exploração esteticista da própria matéria, promovendo uma leitura sintética, onde a obra pode ser comparada como um signo. Aparenta a sua materialização, uma relação icónica promotora da semelhança das partes, aclamando uma atitude perceptiva, assente no parâmetro da imanência, por parte do espectador. Aliando o informalismo com uma subjectivação perceptiva, as esculturas neofigurativas irão presentificar no espaço público uma evidenciação formal/icónica apelativa de uma infinita leitura perceptiva, compreendida entre a figuração e a abstracção. FIZ, Simon Marchán- *Del Arte Objectual al Arte de Concepto: Las Artes Plásticas desde 1960*, Madrid, 1974, pp. 19-23.

O que pretendemos alertar com tal situação é que estando a escultura pública relacionada com o espaço, esta encontra-se directamente ligada com o poder administrativo responsável pela encomenda da mesma. É certo que a partir de Abril de 1974, há uma crescente disseminação escultórica, ao longo do território nacional, correspondendo este à validação legislativa das autarquias locais enquanto entidades democráticas, nas quais os mesmos adquirem competências e suporte financeiro¹³⁰. Aliado a este factor, rompe, a um nível nacional, uma intensa encomenda escultórica realizada por inúmeros municípios que pretendem celebrar momentos e situações/personalidades relevantes, visando, paralelamente, a aquisição de um património artístico público. Procede-se, desta maneira, a uma encomenda pública independente do governo central, proclamadora de uma amplitude de interpretações, de experiências e manifestações escultóricas diferentes entre si.

Para um entendimento desta multiplicidade experimental escultórica na realidade portuguesa, teremos de mencionar a contínua ausência pedagógica da realidade cultural-artística, que ainda se faz sentir na sociedade portuguesa, o que perpetua uma incapacidade na compreensão dos pressupostos artísticos por parte das entidades responsáveis pela “validação” escultórica (a este factor acresce uma maior dificuldade aquando da selecção de escultura pública, que tem que ser delimitada e condicionada por inúmeros outros factores exteriores que escapam ao entendimento destes intervenientes), sobrelevando-se, deste modo, ainda o domínio do gosto invés da validação dos pressupostos escultóricos¹³¹. Prosseguir-se-á, na realidade portuguesa, a uma continuidade evocatória do corpo e da iconografia simbólica do objecto, mantendo muitos exemplos da escultura pública desse período uma discrepância com o espaço envolvente, aquando da estipulação de escala, da proporcionalidade, da preferência dos materiais, ou mesmo a nível estrutural-compositivo. É a propagação de uma *escultura-independente*, uma escultura assente na poética de autor, autónoma na sua relação com o espaço, assente na evidenciação reflexiva do escultor e na sua posterior experimentação matéria.

Deste modo, a escultura portuguesa aparenta um fraco índice reflectivo na sua relação com o espaço, salvo algumas excepções, relativamente ao exemplo americano, mas cremos que tal facto possa justificar-se, pois não existindo uma experiência anterior, não fora possível uma verdadeira apreensão dos valores regentes e de

¹³⁰ ROCHA, Arlindo, Op. Cit., p. 11.

¹³¹ Esta incapacidade dos municípios não deterem órgãos qualificados para a selecção da obra escultórica nos concursos elaborados, promove uma disparidade de manifestações escultóricas públicas que, fracas em sua qualidade, irão inserir no espaço português meras materializações escultóricas, facto este que também evidencia uma fraca compreensão, por parte dos próprios escultores, acerca dos verdadeiros parâmetros desta nova tipologia escultórica.

exemplos válidos, facto que permite a existência destas incongruências aquando do início da proliferação da nova escultura pública em Portugal.

Mas além desta incapacidade de um diálogo reflexivo espacial, a própria continuidade da celebração do monumento, enquanto entidade escultórica, evidencia uma clivagem da cultura portuguesa face à cultura americana, que corresponde à prática tradicional do monumento e a sua relevância para a constituição de comunidade. Dado o seu papel identitário não foi possível a abolição do monumento no espaço público português, desenvolvendo-se em paralelo com a nova gramática e presentificação escultóricas, assimilando a escultura pública algumas das condicionantes do monumento, seja a larga amplitude de áreas, de temáticas e de manifestações escultóricas. Irá, portanto, proceder-se em Portugal a uma fusão destas duas dimensões da intervenção escultórica no espaço¹³² (Figura 5).

Quer seja uma *escultura-monumento* ou uma *escultura pública moderna*, o certo é que esta continua, na sua disseminação na realidade portuguesa, requalificando o espaço público e dinamizando-o enquanto “palco” político e identitário.

Se na ambiência pública americana a escultura é inserida em espaços públicos amplos, como são as praças e jardins, no espaço português, portador de dimensões mais pequenas em relação ao americano, proceder-se-á à inscrição da escultura pública em praças e jardins, mas também em rotundas. A crescente implementação de manifestações escultóricas em rotundas dificulta a própria relação do público com a escultura, pois obriga a um contacto rápido da escultura com o ritmo veloz do automóvel. É impossibilitado também aos transeuntes a aproximação à mesma, ou sequer um contacto físico, funcionando a rotunda enquanto espaço semi-público, apenas perceptível ao olhar fugaz, pressupondo um afastamento físico, remetendo a escultura para uma evidenciação totémica. Incentiva-se, portanto, uma distância entre a escultura pública, inserida em rotundas, e o público que, deste modo, apenas a percebe enquanto elemento demarcador do lugar, facilmente reconhecível, mas de difícil interacção com o mesmo. No caso das rotundas, a escultura ganha uma presença fantasmagórica no espaço perdendo a plenitude da sua capacidade de significar.

Assim, poderíamos perguntar se uma escultura inserida numa rotunda é uma escultura pública, sendo que responderíamos afirmativamente, se tomarmos como escultura pública toda a escultura que se encontre no espaço público. Desse ponto de vista, a escultura existente na rotunda é definitivamente uma escultura pública, sendo projectada enquanto tal na sua escala, proporção, composição; porém a necessidade de redefinição da rotunda enquanto espaço urbanístico público obriga-nos a uma

¹³² Este exemplo, de fusão escultórica do monumento com os princípios duma nova escultura pública moderna, é um dos caminhos encontrados para a sua validação pública.

consequente redefinição da escultura aí existente. A sensibilização para este problema, de carácter urbanístico-escultural, torna-se importante, visto que muita da escultura pública portuguesa se encontra localizada em rotundas, merecendo, por isso, uma reflexão mais aprofundada.

Já nas praças e nos jardins a escultura irá referenciar o espaço, numa escala humanizada, interactiva na sua aproximação com o público, sendo este um dos objectivos da própria escultura pública.

A escultura pública irá caracterizar, deste modo, o novo espaço público democrático português, como nova manifestação política, social, onde a celebração dos valores democráticos e da própria história recente portuguesa adquire primazia temática e reflexiva. Constitui-se, com a escultura pública portuguesa, uma consagração do espaço democrático assente na aculturação de princípios artísticos internacionais e na própria necessidade de consagração dos valores democráticos.

Neste âmbito, a escultura existente nos jardins da Fundação Gulbenkian, em Lisboa, constituirá, em parte, um bom exemplo de uma *escultura independente*, auto-referencial, exibindo soluções e formas compositivas que, ligadas a uma reflexão íntima dos escultores, espelham também alguns dos princípios que balizam a escultura internacional¹³³.

Aparentando um início atribulado, desarticulado, ainda ligado a valores relacionados com a tradição do monumento, a escultura pública portuguesa apresentará uma manifestação inigualável na sua abrangente apreensão dos pressupostos escultóricos modernos, praticamente no final do século, particularmente com a edificação da Expo 98.

Procurando-se uma escultura que interagisse com o público, com a dialéctica do espaço e que funcionasse como elemento identitário do próprio espaço, proceder-se-á à selecção de escultores, que sensíveis a uma dialéctica espacial e escultórica contemporâneas, procederão a uma intervenção activa da escultura na sua relação física, formal e material com o espaço urbano e seus intervenientes. A existência de múltiplos contactos com diferentes áreas incita a uma disseminação de inúmeras opiniões e possibilidades, as quais irão inserir nas propostas escultóricas da Expo 98 uma inegável frescura e vigor, reclamando uma nova concepção espacial e uma nova presença escultórica, factores que evidenciam um amadurecimento dos pressupostos escultóricos da escultura pública na realidade portuguesa.

¹³³ Deste modo, é possível o público apreender, através de uma escultura inserida numa poética de autor, os princípios definidores duma escultura independente, assentes na ampliação de maquetas que foram realizadas aquando dos concursos propostos. Era deste modo presentificada uma escultura imanente, assente num amplo espectro que abrange a figuração e a abstracção, aberta na pluralidade temática apresentada e no solucionamento formal consequente.

A articulação do acto interventivo, aquando da percepção e da atribuição de identidade espacial, insere na escultura da Expo 98 a apreensão de uma retórica assente na participação, na experimentação da escultura e do lugar, incentivando numa vivência espacial, que dinamiza e define o lugar. A escultura pública da Expo 98 procura, deste modo, provocar e estimular a sua vivência pelo público, pois somente com a articulação de tal facto se poderá proceder a uma posterior valorização e identificação do espaço, sendo este o principal objectivo da escultura pública. A tal facto, os escultores seleccionados mostraram-se muito sensíveis, fomentando um diálogo participativo/perceptivo, introduzindo com a escultura, através das suas vertentes físicas e reflexivas, uma ambiência vivencial e um regresso da escultura enquanto elemento dinamizador social e espacial¹³⁴.

¹³⁴ Na Expo 98, pretendeu-se que cada obra funcionasse enquanto ponto de referência na organização urbanística, e que se distanciasse do modelo de estatuária inserida no centro da praça, constituindo-se, deste modo, como fomentadora de um espaço público definido e de uma vivência pública. As obras públicas, além de terem que estabelecer uma relação dialogante com o espaço, têm que se tornar pontos de referência para o público. OLIVEIRA, Sónia- *Arte Urbana/ Urban Art*, Lisboa, 1998, p. 13.

5.2- Uma nova apresentação escultórica, uma nova gramática formal

Uma nova apresentação escultórica encontra-se, por norma, directamente relacionada com uma renovada gramática temático-formal. Devido a este mesmo factor, regista-se uma constante sucessão de movimentos e contra-movimentos que nada mais representam do que uma nova realidade afirmada através do método negativo e oposto de princípios anteriormente vigentes. Deste modo, a escultura pública moderna, quer seja na sua fase inicial de reflexão e indagação acerca dos seus novos valores escultóricos, quer seja na posterior explicitação duma realidade assente na dicotomia de princípios escultórico-espaciais, denota uma presentificação diferente da anterior realidade monumental e mimética.

Tendo a escultura portuguesa uma longa existência, assente na propagação espacial do monumento, a escultura pública moderna aparenta uma presença de uns meros quarenta anos na realidade pública portuguesa. Assumindo-se, inicialmente, enquanto articulação de princípios escultóricos modernos com princípios referentes a uma tradição monumental, a escultura pública prosseguirá a sua acção para uma contínua maturação dos princípios democrático-sociais portugueses, até afirmar-se, no final do século XX, enquanto articulação de pressupostos urbanos, escultóricos e sociais, reveladores da procura de inserção de identidade e de referenciação do espaço urbano moderno.

De maneira a suscitar a atenção para a vertente da presentificação escultórica pública, e de sua evidenciação através de uma evolutiva gramática temático-formal, divergente na valência de tendências e de considerações escultóricas, iremos proceder a uma exposição temática tomando como elementos demonstrativos alguns exemplos, seleccionados pela sua diversidade, existentes no espaço público português.

Uma das primeiras manifestações públicas de uma nova gramática escultórica divergente da assumida pelo monumento, consiste com a obra de Artur Rosa (1926-), *Sem Título*, de 1971 e de *D. Sebastião*, de 1973, da autoria de João Cutileiro (1937-),. Demonstrando duas presenças escultóricas diferentes, estes dois exemplos demonstram já duas tendências que irão caracterizar a escultura pública moderna em Portugal.

Articulando uma linguagem sintética, dada por uma geometrização formal, pela percepção de uma deslocação modular e pelo uso de material de cariz tecnológico, a obra *Sem Título* (Figura 6), de Artur Rosa, demonstra a afirmação do objecto na sua autonomia formal, aparentando uma linguagem minimalista, na sua especificidade referencial, demonstrando também uma composição peculiar, que remete para uma dimensão temporal, no seu ritmo propagador conseguido através de formas paralelepípedicas. A escultura acentua um jogo de sombras, aclamando uma realidade

notoriamente escultórica na sua evidenciação material, denotando em simultâneo, uma presentificação assente na percepção do objecto como forma autónoma no espaço.

Portadora de uma escala harmoniosa, na sua articulação e relação espaciais com o lugar, e com a própria escala humana, esta escultura demonstra a valência de uma dimensão cinética, na sua repetição modular pelo espaço, demonstrando também uma apetência por princípios minimalistas, na valorização do objecto imanente, e por princípios construtivistas, aquando da sua articulação formal, assente na sugerida articulação e transformação construtiva dada pela “deslocação temporal” do objecto. Esta escultura evidencia numa realidade pública, uma nova dimensão imanente e auto-referencial. É apresentado no espaço público português uma escultura autónoma de referentes miméticos e narrativos, consciente dos seus pressupostos e da sua “funcionalidade” enquanto manifestação pública, exemplo de uma nova escultura que procura substituir a presentificação monumental, a partir de pressupostos desenvolvidos em algumas vanguardas europeias e que, mais tarde, viria a ser explorada na Europa e nos E.U.A.

Assumindo-se enquanto uma presentificação oposta à do monumento, devido às suas características imanentes/referenciais, confirmativas da valência do objecto e do seu diálogo espacial, esta obra demonstra uma gramática que contesta a da escultura monumental, facto que a confirma como uma das primeiras manifestações públicas da nova gramática escultórica em Portugal.

Se esta manifestação escultórica de Artur Rosa indicia uma escultura pública portuguesa assente numa nova gramática alternativa à tipologia do monumento, no caso seguinte referiremos uma manifestação que nega os pressupostos do monumento, assumindo com este uma estreita ligação na sua presentificação espacial. Com a obra *D. Sebastião* (Figura 7), do escultor João Cutileiro, proceder-se-á, no panorama escultórico português, à evidenciação duma escultura *anti-monumento*, querendo tal tipologia significar uma vertente escultórica assente na crítica da função tradicional do monumento¹³⁵. Na obra *D. Sebastião*, Cutileiro evidencia o processo construtivo enquanto elemento fulcral na leitura da obra, deixando de lado a identificação e a iconografia naturalistas, características do monumento, facto que insere esta escultura numa realidade irónica e não transcendente, contrastante com os princípios de realidade mimética e transcendente do monumento.

Ao ironizar e criticar a vertente heróica, a narração histórica e a celebração mimética, o anti-monumento de João Cutileiro irá abrir um novo caminho na materialização plástica e sua conseqüente emanação interpretativa e espacial na

¹³⁵ YOUNG, James E., «The Counter- Monument: Memory Against Itself in German Today», in *Art and the Public Sphere*, W. J. Thomas Mitchell (edit.), Chicago, 1992, p. 54.

realidade portuguesa¹³⁶. Incitando à provocação e à interacção com o público, esta nova vertente da escultura pública insere uma multiplicidade de leituras, aquando da sua presentificação, remetendo-a a uma obra aberta a diferentes observações.

Representada a figura de D. Sebastião, figura mítica da história portuguesa, através do uso da pedra, enquanto elemento revelador da figura, este escultor articulará uma metodologia própria assente na metodologia industrial e sua consequente evidenciação formal, que em tudo difere da tradicional leitura mimética monumental. Evidenciando o processo construtivo da *assemblage* de diferentes pedras, através de uma leitura cromática e texturada, Cutileiro deixa bem evidente a marca da máquina na leitura da obra e a componente articulatória das diferentes pedras, evidenciando uma observação das diferentes partes constituidoras da figura. Negando a monumentalidade, tendo a figura uma altura de cerca de dois metros, na qual o altivo pedestal foi substituído por uma relação com o próprio chão, a obra reclama a humanização da escala e a aproximação ao público com que visa interagir.

Também um despojamento iconográfico é característico desta obra, onde se salienta a armadura e o elmo com uma cor cinzenta escura, realizados sob o jugo de uma representação sintética. A cabeça e rosto da figura, de mármore rosa, evidenciam umas feições joviais¹³⁷, que remetem para uma evocação do rei, onde se destacam uns olhos azuis vítreos, aclamando, deste modo, o conjunto facial para um remetimento frágil, jovial, que contrapõem com o carácter pesado dado pela armadura e pelo elmo.

Não representativo da figura do rei, mas sim uma evocação perceptiva do mesmo, esta obra dá foco à potencialidade interpretativa dos materiais e ao seu modo de fabrico, procedendo a uma desvalorização da celebração enquanto preocupação solene e “excessiva” do monumento. Anteriormente fora mencionada a ligação que o anti-monumento assume com o monumento, e tal facto sucede aquando da negação de valores, substituindo os mesmos por outros valores opostos. Portanto, na escultura anti-monumento, a monumentalidade é negada pela anti-monumentalidade, a figuração mimética substituída por um referente meramente perceptivo, o pedestal é abolido pela fixação ao chão, o tratamento realista da figura e de sua indumentária é permutada por uma representação sintética assente frequentemente, na valência da forma e do processo de fabrico.

Pelo facto de sua presença ser assumidamente a primeira manifestação do anti-monumento em Portugal, esta obra acarreta uma enorme importância enquanto

¹³⁶ *With audacious simplicity, the counter-monument thus flouts any number of cherished memorial conventions: its aim is not to console but to provoke; [...] not to be ignored by its passerby but to demand interactions; [...].* Idem, pp. 58-59.

¹³⁷ O modelo para a sua representação fora o seu próprio filho de oito anos. CHICÓ, Sílvia Tavares- *João Cutileiro*, Lisboa, 1982, p. 23.

primeiro registopositor, na sua gramática, à presentificação monumental. O facto de ter sido edificado no período ainda do Estado Novo, e de toda uma propaganda ideológica monumental, ainda reforçam mais a sua relevância na realidade pública portuguesa.

Dentro desta mesma realidade do anti-monumento teremos que enunciar mais dois exemplos, característicos da diversidade presencial portuguesa desta gramática anti-monumental. Os exemplos seleccionados, para tal evidenciação anti-monumental, serão, na obra de José Aurélio (1938-), o *Monumento a Humberto Delgado* de 1976, na obra de Pedro Cabrita Reis (1959-), *Monumento a Azevedo Perdigão* de 1997, e ainda a obra de João Cutileiro, *Monumento ao 25 de Abril*, também de 1997.

Detendo o *Monumento a Humberto Delgado* (Figura 8) uma presentificação espacial, assente no pressuposto da monumentalidade, ainda assim é na sua gramática formal, baseada na evidenciação material e formal enquanto elementos referenciais, que esta obra se insere na dimensão anti-monumento. É na sua ocupação espacial, muito significativa na sua abrangência, é na leitura icónica, assente na sintetização formal e seu remetimento a uma ruptura formal, é no assumir-se enquanto metáfora do 25 de Abril de 1974, que inscrevem esta manifestação escultórica numa nova gramática celebrativa, diversa da do monumento¹³⁸. Também o uso do betão pintado insere esta obra numa retórica moderna, onde os materiais nobres são abolidos, permitindo, assim, uma actualização material, formal e estética desta escultura.

Se a obra de José Aurélio evidencia uma dimensão monumental que excede a sua total percepção sensível, a escultura de João Cutileiro, *Monumento ao 25 de Abril* (Figura 9), de 1997, evidencia uma não-monumentalidade, característica deste escultor, aliada a uma demonstração fragmentada de um espaço, que funcionando enquanto paisagem contemplativa, evoca uma edificação clássica assente na apresentação de colunas incompletas e numa fonte.

Elaborada em mármore na sua totalidade, articula muitos dos princípios clássicos do monumento¹³⁹, representados consoante uma escala humana, remetendo para uma interpretação não-transcendente e não-monumental, anunciando, deste modo, uma dimensão paisagística, um espaço despojado de vivência, evocador da realidade da ruína e do inacabado como exemplos de uma realidade anterior. E é nessa dimensão

¹³⁸ [...] *aquela intervenção instaura a dinâmica monumental e comemorativa dos “novos heróis”, substituindo a estatúria e o “culto da imagem” estado-novista por uma operação essencialmente plástica e uma iconografia de raízes simbólicas e abstractas(...)*. Paulo Simões Nunes, «José Aurélio», in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, J.F. Pereira (dir.), Lisboa, 2005, p. 71.

¹³⁹ Ao referirmos *muitos dos princípios clássicos do monumento*, pretendemos enunciar a presença do material nobre, a pedra e de elementos clássicos, como é o caso da fonte e das fragmentadas colunas. Esses mesmos elementos irão demonstrar uma certa evocação clássica.

paisagística e metafórica que se pode encontrar a referência ao 25 de Abril, sugerindo-o como um tempo passado, alienado dos seus referentes ideológicos iniciais, funcionando como um marco memorial de uma realidade ausente. Uma manifestação matérica, esta obra, afirmativa da interpretação sensitiva e da evidenciação simbólica¹⁴⁰, dará continuidade no espaço público a uma manifestação anti-monumento enquanto relação dicotómica entre a escultura e a paisagem, assinalando um trilho escultórico, já assente na articulação formal e na evidenciação de formas arquitectónicas.

Remetente também a uma dimensão arquitectónica, encontramos com a obra de Pedro Cabrita Reis, *Homenagem a Azevedo Perdigão* (Figura 10), uma outra manifestação de uma escultura anti-monumento, datada de 1997, partilhando o seu ano inaugural com o exemplo escultórico anteriormente mencionado.

Comemorativa da memória do Doutor Azevedo Perdigão, esta obra proclama-se, tal como os exemplos anteriores, enquanto metáfora do que representa¹⁴¹, neste caso, da personalidade e dos feitos do Doutor Azevedo Perdigão. Metaforizando simbolicamente o trabalho árduo do doutor A. Perdigão na presidência da F.C.G, o escultor procede a uma representação de uma obra, de cariz arquitectónico, que se encontra em construção, ou seja, metaforiza e subsume a acção do primeiro Presidente à Instituição, através de uma casa que estará permanentemente em re(construção).

O escultor representa nesta obra uma edificação arquitectónica, evidenciando uma estrutura interna, assente nos seus pilares, tectos, chão e escadas, ao longo de três pisos, todos de impossível acesso, exceptuando o primeiro. Deste modo, a obra remete a uma percepção óptica, que comporta uma leitura articulada entre o exterior e o interior, devido à inexistência de paredes delimitadoras. A obra comporta deste modo um grande despojamento formal, acentuado por um cromatismo neutro dado pelo uso do cimento armado, que aclama as formas arquitectónicas enquanto elementos discursivos de uma realidade em perpétua construção, à semelhança de um verdadeiro *work in progress*. Se no primeiro piso é evidenciada uma parede com uma

¹⁴⁰ Uma evidenciação simbólica metafórica da realidade anterior ao 25 de Abril de 1974 é dada, aquando o uso da fonte, e do seu elemento central que é a água, tendo este elemento simbólico três conotações: *a de fonte de vida, a de meio de purificação e a de centro de regenerescência*. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain- *Dicionário dos Símbolos. Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. Lisboa, 1994, p.41. Nesta ambiência simbólica, também teremos que referenciar a enunciação da coluna como símbolo de suporte da construção, de sua solidez, consistindo o seu enfraquecimento uma ameaça para a construção que nela se apoia. Idem, pp. 211-213.

¹⁴¹ *Na admiração provocada por uma obra de arte dá-se grande importância à habilidade do artista em fazê-la parecer não ser o que é, mas a realidade do que representa*. OSBORNE, Harold- *Estética e Teoria da Arte: uma introdução histórica*, São Paulo, 1993, p. 54.

forma demonstrativa da janela, no segundo piso, de impossível acesso, é permitida a visibilidade de mais elementos como a escada de acesso ao último piso, uma parede delimitadora e de um poço que une os dois primeiros pisos. É, portando, uma obra que incentiva um jogo perceptivo de formas arquitectónicas reveladoras de significados metafóricos e mesmo simbólicos¹⁴².

Portadora da escala humana, dada na sua evidenciação arquitectónica e na sua realidade ergonómico-modular, a escultura irá assumir-se enquanto existência espacial na qual o espectador projecta as suas experiências e as suas vivências pessoais. A nível de acabamentos, o escultor procede a um assumir do material e do processo de fabrico, facto que revela uma presença escultórica no espaço, ao mesmo tempo que a integra no contexto urbanístico, visto aparentar o mesmo acabamento do edifício da Gulbenkian, facto este que evidencia um carácter de *site-specific* desta intervenção escultórica. Afirmando uma retórica anti-monumental, é propiciado o uso da escala humana numa edificação sintética, evocativa de uma dimensão conceptual articuladora de princípios e temáticas escultóricas contemporâneas, nas quais se valorizam a nova noção de paisagem e de arquitectura, sendo a escultura uma articulação destas ambiências, isto é, entre um espaço construído e um espaço natural.

Portanto, estes três exemplos, demonstrativos de uma nova gramática escultórica, irão presentificar na dimensão pública portuguesa uma nova noção de escultura, assente numa oposição aos valores do monumento, evidenciando a mesma enquanto produto interventivo de carácter formal, material, tecnológico integrados no espaço. Procuramos alertar para uma sensibilização não somente do público e de uma certa articulação fenomenológica com o lugar, assim como para o próprio espaço urbano recriado, e re-significado através da intervenção escultórica.

Se na presentificação portuguesa do anti-monumento se verificou uma multiplicidade de interpretações e soluções escultóricas, assentes ora no relacionamento com o espaço, ora na reflexão dos próprios pressupostos construtivos e temáticos, existe também uma presentificação escultórica que revelará a valência da forma e do símbolo enquanto elemento evidente duma nova articulação com a realidade urbana, inserindo, no espaço público português, exemplos de uma escultura assente totalmente na ambiência conceptual e na sua relevância formalista.

¹⁴² Nesta obra a presença da escada, do poço ou fonte e da janela simbolizam um remetimento referencial assente na descoberta e sensibilização de uma outra realidade, onde ora se valida uma regenerescência e longevidade (através da representação do poço e sua enunciação enquanto fonte), ora de valorização e de ascensão (dado pelas escadas) ou mesmo enquanto elemento de receptividade (dado pela janela). Para uma maior compreensão deste facto consultar os artigos relacionados com a fonte, com a escada e com a janela in, CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain- *Dicionário dos Símbolos. Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, Lisboa, 1994.

O acto celebrativo, ainda que um dos principais fomentadores da encomenda pública portuguesa, irá agregar, no seu vasto léxico compositivo, uma escultura eminentemente abstracta, simbólica no seu remetimento formal, reveladora da valência da forma e da percepção do objecto enquanto tema fulcral escultórico. Se com a escultura anti-monumento se procede à sensibilização do acto celebrativo, múltiplo na sua reflexão afirmativa ou negativa do mesmo, com uma coexistente escultura experimentalista¹⁴³ a celebração será remetida para segundo plano, facto que assume uma afirmação da realidade formal, estética e conceptual enquanto elementos definidores duma nova presença pública. É de salientar o facto da coexistência destas duas vertentes escultóricas, do anti-monumento e da escultura experimentalista, o que revela uma liberdade escultórica seja na sua temática, na sua interpretação ou na experimentação.

Para exemplificar este aspecto iremos referenciar, *A Oliveira*, da autoria de SAM (Samuel Torres de Carvalho) de 1989, a obra, *Ribeira das Naus*, de autoria de Charters de Almeida, datada de 1995 e, por fim, a escultura, *Monumento ao Poder Local Democrático*, da autoria de Hélder Batista, de 1996.

De 1990, data a inauguração da escultura pública, *A Oliveira* (Figura 11), de autoria de SAM (Samuel Torres de Carvalho), no espaço público Lisboeta, nomeadamente nos Olivais. Oriundo da área de engenharia civil, facto que evidencia já uma realidade escultórica não limitada somente aos escultores, Sam (1924-1993) articula nesta obra pública a afirmação da paisagem enquanto enquadramento e temática escultóricas. Elaborada sobre chapas de ferro, esta obra denuncia uma proeminência do plano bidimensional, jogando, perceptivamente, com a forma recortada da figura da oliveira e com o vazio da mesma, com o negativo deixado na chapa. Deste modo, é permitido denotar no vazio a própria ambiência integradora da escultura, que se encontra ladeada de árvores, permitindo também a apreensão sensitiva de uma “materialização” das partes recortadas, quinadas, e soldadas entre si. É incentivado um jogo perceptivo entre o plano e o volume, pela desmultiplicação das próprias formas e pela vertente vazio/cheio.

Delimitada entre a fina espessura do metal e a junção de planos bidimensionais, esta obra demonstra uma intervenção espacial na sua preocupação de enquadramento, de escala e da dicotómica relação entre materialidade/imaterialidade, inserindo, portanto, a escultura na ambiência perceptiva da paisagem. O próprio referente, a oliveira, metaforiza uma relação com o espaço envolvente a que

¹⁴³ Denominamos esta presentificação escultórica enquanto escultura experimentalista devido ao seu carácter assumidamente experimental na afirmação da matéria industrializada (ferro, betão, polipropileno), na declinação autónoma das formas e no romper de uma linguagem mimética, ou mesmo neofigurativa, dada pela propagação da forma abstracta enquanto elemento auto-referencial.

se destina (Olivais), funcionando como um sinal da ausência de oliveiras, num espaço onde outrora abundavam. A própria obra definirá o local na sua nomenclatura, validando-a na sua designação, impregnando na obra uma enunciação *site-specific*, aquando do uso da temática da oliveira.

Comportando uma aparência presencial na sua gramática dicotomia plano-volumetria, também podemos referenciar a obra *Paisagem Janela* (Figura 12), de Charters de Almeida (1932-), datada de 1983, colocada nos Jardins da Fundação Calouste Gulbenkian. Tal presentificação também evidencia uma linguagem assente no jogo formal/óptico do plano e da volumetria, na desmultiplicação das formas escultóricas e na apreensão do encaixe de figuras enquanto elementos definidores de uma nova presença escultórica. Estas duas obras remetem já para uma leitura da *escultura-paisagem* e para uma presentificação assente nos pressupostos de imaterialidade e de materialidade, factor potenciado pelo uso do metal enquanto elemento potenciador duma nova percepção e possibilidade ópticas.

Se estas duas obras aludem a uma certa planificação bidimensional, o seguinte exemplo, *A Ribeira das Naus* (Figura 13), também do escultor Charters de Almeida, afirmará a validação da forma tridimensional enquanto evidência escultórica assumidamente espacial e paisagística.

Datada de 1995, esta obra evidencia um vocabulário formal assente na geometrização e na gramática abstracta. Situada entre a escultura e a engenharia, a obra relaciona três formas geométricas circulares e rectangulares, independentes entre si, de grandes dimensões. Procedendo a uma articulação formal, sitiada entre a evidência geométrica e uma escala arquitectónica, esta obra convida o espectador à experimentação e percepção das suas formas. Promotora duma evidência presencial, assente em pressupostos de engenharia, de arquitectura e de escultura, esta manifestação comporta uma realidade transdisciplinar, na sua marca perceptiva e mesmo na sua construção, que caracterizam uma gramática própria deste escultor. Neste exemplo, o acto de participação do público, aquando da sua percepção espacial da obra, demonstra um diálogo assente entre uma presentificação escultórico-arquitectónica e a própria vivência física do espaço. A noção de escultura-espaço é exaltada com esta obra, inserindo a escultura numa dialéctica arquitectónica.

Inserido nas celebrações do 25 de Abril, foi proposto um concurso para um monumento celebrativo deste importante marco histórico pela Câmara Municipal do Seixal. O vencedor deste concurso público foi o escultor Hélder Batista (1932-) com a sua proposta escultórica, *Monumento ao Poder Local Democrático* (Figura 14). Inaugurada em 1996, esta obra apresenta uma dupla realidade, a da obrigatoriedade celebrativa do monumento e a da assumpção enquanto um marco urbanístico. A dimensão celebrativa é solucionada através da simbologia do cravo, evidenciando na gramática formal dos vários elementos férreos da escultura; quanto à dimensão

urbanística, avulta a presença vertical da obra, pela opção cromática. A obra comporta uma série de tiras metálicas, as quais enroladas nas extremidades superiores, reportam para a leitura do cravo, procedendo paralelamente a uma percepção gráfica da copa das árvores que remetem a própria obra para uma leitura enquanto paisagem, integradora do próprio espaço. Não é o espaço que a envolve, é a escultura que envolve o espaço. Tal facto é incentivado por uma nota de centralidade no espaço verde¹⁴⁴, possibilitando assim a sua percepção e o envolvimento escultórico. Dada uma total liberdade formal e temática, estes novos “monumentos” democráticos, a que este exemplo pertence, válidos aquando da sua nomenclatura titular, validam uma presença oposta ao monumento naturalista, consagrando uma nova realidade formal, temática e estética, que se afasta, por vezes, da compreensão do público. Para uma incompreensão concorre, pontualmente, uma prática artística assente maioritariamente na poética de autor.

Estes três exemplos seleccionados revelam uma diluição dos limites da escultura pública portuguesa, inserindo na realidade pública uma presentificação assente na experimentação, dadas as condições expansivas do campo do escultórico. Esta nova escultura experimental irá proceder a uma reflexão e a uma articulação com os pressupostos essenciais do lugar, denunciando uma lógica do *site-specific* e uma constante evidenciação da escultura como interveniente na paisagem e na própria identidade urbana. Da manifestação escultórica procede-se a uma materialização escultórico-espacial, defensora do lugar, da vivência e da participação, enquanto elementos discursivos dum novo vocabulário urbanístico.

Estas diferentes manifestações escultóricas irão ocorrer paralelamente umas às outras no tempo, não existindo independentemente umas das outras, coexistindo na realidade pública portuguesa diferentes expressões e soluções para uma crescente necessidade de validação e referenciação escultóricas. Todas estas divergentes expressões escultóricas procuram uma presentificação e uma validação espacial, assumindo-se como exemplos de uma escultura pública portuguesa que procura uma existência urbana, e uma implicação social.

Afirmando-se como um marco da intervenção, a Expo 98 constituiu-se como oportunidade privilegiada para a arte e a escultura públicas. Tendo como tema os Oceanos, a Expo 98 comporta um grande esforço urbanístico, arquitectónico, paisagístico e escultórico, aquando da sua edificação e requalificação territorial. Articulatória duma vertente transdisciplinar, a Expo 98 visou uma construção e um planeamento urbanístico modernos, e uma requalificação espacial que permita, criar a cidade segundo os novos pressupostos.

¹⁴⁴ Eduardo Duarte, «Hélder Batista», in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, J. F. Pereira (dir.), Lisboa, 2005, pp. 93-94.

Em relação à escultura pública, enquanto elemento fundamental de identidade deste novo tecido urbano, esta aparenta uma diversidade presencial correspondente à afirmação de diferentes valores escultóricos, podendo a Expo 98 ser referenciada enquanto um bom exemplo de um projecto escultórico colectivo.

Esta intervenção é fruto do trabalho de 24 artistas, nacionais e estrangeiros, num esforço de requalificação de um território aberto, o qual procura uma “humanização” segundo uma nova referência urbana¹⁴⁵. Neste âmbito, procedemos a uma selecção de exemplos que evidenciam uma presença de gramáticas escultóricas assentes nos pressupostos da escultura pública e sua múltipla dialéctica. Deste modo enumeramos a existência de quatro gramáticas divergentes na sua relação com o espaço e com o espectador: a *escultura utilitária*, a *escultura perceptivo-espacial*, a *escultura “invisível”*, e a *escultura de referência monumental*.

A *escultura utilitária* comporta uma vertente funcional, adquirindo esta designação a escultura que denota uma função prática e utilitária, para além de sua vertente estética. Relacionada com espaços e funções sociais assentes numa função didáctica, lúdica e de lazer, a escultura utilitária comporta, além de uma significação e identificação espaciais, a satisfação de necessidades sociais, promovendo uma interacção entre o público e o objecto. Por este mesmo facto é que este dinamiza e caracteriza o próprio espaço em que se insere.

Exemplos relevantes da escultura utilitária são as obras de Ângela Ferreira (1958-), *Kanimambo* (Figura 15), e de Fernanda Fragateiro (1962-), *Jardins de Água*. Denunciando ambas um enquadramento urbano, estes dois casos apresentam duas soluções diferentes. Relacionando objectos do quotidiano, Ângela Ferreira, procede a uma instalação de um espaço infantil conseguido através da instalação de uma bica e de um espaço de merendas assentes numa evidenciação matérica alusiva a uma realidade construtiva, simples na sua forma e no relacionamento dos seus elementos. A composição que procede da colocação das mesas com os bancos, com os elementos característicos do parque infantil, evidencia uma evocação da construção civil, com os seus andaimes, que, por sua vez, reporta para uma outra interpretação, a da simultânea referência ao imigrante trabalhador nas obras, denunciando uma sensibilização para a condição social dos imigrantes. Esta obra homenageia os construtores que edificaram a obra, e a própria Expo 98, facto patente na inscrição na calçada com a palavra *Kanimambo*, que significa obrigado numa das línguas existentes em Moçambique. Aliando a presentificação espacial, de um espaço funcional e comunitário, com uma evidenciação etnográfica e social, esta artista à qualificação de um espaço público aliando pressupostos lúdicos e políticos.

¹⁴⁵ OLIVEIRA, Sónia (coord.)- *Arte Urbana/ Urban Art*, Op. Cit., p. 13.

Já na obra de Fernanda Fragateiro, *Jardins de Água* (Figura 16), procede-se à própria articulação do espaço enquanto um espaço reflexivo e comunitário, incentivador de um clima de partilha, de festa e de meditação. Abrangida na dimensão de um hectare, esta obra articula duas áreas distintas, a materialidade modeladora escultórica e a ambiência paisagística urbana. Evocativa dos princípios da Land Art, e inspirada na obra de Virgínia Woolf, *As Ondas*, esta obra remete para a ideia de um lago, através do jogo formal de formas côncavas e convexas, e de uma leitura fluída e harmoniosa, conseguida com o uso de formas ritmadas e fluídas¹⁴⁶. Assumindo-se enquanto um jardim relvado, esta modelação escultórica do espaço questiona a própria identidade da arte e de sua percepção pública. É, deste modo, promovida a configuração do próprio espaço, através da modelação matérica da terra, reforçada com a leitura a partir da dimensão técnica da própria relva, reveladora de diferentes topografias e formas, facto que lhe confere o estatuto de *escultura-paisagem*. Nesta solução artística, o próprio espaço torna-se a escultura, na sua presença e leitura matéricas. Criando um espaço de interação e entrosamento sociais, aberto na sua leitura e na sua abrangência funcional, esta obra cativa e estimula a participação social enquanto elemento definidor da sua natureza e função.

Estes dois exemplos demonstram, necessariamente, a versatilidade da capacidade funcional da escultura pública, condicionadas pelo próprio espaço onde se inserem, e no qual inscrevem, ou procuram inscrever uma identidade social. Deste modo, uma vivência e uma experimentação do lugar são sempre salvaguardadas e incentivadas, enquanto elementos dialogantes e definidores do espaço, procedendo à sua requalificação através da intencional fruição que visa.

Na referenciação escultórica da Expo 98 denota-se uma escultura perceptivo-espacial, proclamadora da valência do espaço e da exploração de inúmeras potencialidades dialogantes e interventivas. Esta escultura assenta sobre uma infinita potenciação relacional entre a percepção e uma realidade conceptual que se afirma doravante com maior intensidade.

Desta significativa experiência escultórica mencionaremos dois diferentes exemplos, tendo em conta a sua integração espacial: a *Montanha Rio*, de Rui Sanches (1954-) e *Sem Título*, de José Pedro Croft (1957-).

Em concordância com a “percepção construtora” do lugar, Rui Sanches concebe uma obra assente na especificidade do lugar e na sua evocação identitária. Na obra *Montanha Rio* (Figura 17), o autor procede a uma intervenção que propõe a observação de uma paisagem através de uma “parede-janela”. Constituída por uma parede de betão, na qual é recortada a forma rectangular de sua janela, e por um

¹⁴⁶ Maria Helena Freitas, «O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam», in *Arte Urbana/ Urban Art*, Sónia Oliveira (coord.), Op. Cit., p. 109.

banco circular, que busca a justa proporção, a obra oferece ao observador, uma multiplicidade direccional possibilitada pela utilização do banco, isto é, pelo jogo visual perspéctico proporcionado pelo mesmo. Direccionada a articulação banco/janela para uma contemplação do horizonte, proposto por uma montanha e por um rio, o artista coloca entre os elementos que constituem a obra (o banco e a janela) uma pedra de granito, deixada lá propositadamente para assinalar a memória de uma pedreira que existia anteriormente nesse local, evocando uma “especificidade do lugar”. É nesta especificidade que reside a ligação da obra com o espaço em que se integra.

Já com José Pedro Croft, assistimos a uma intervenção que não remete para a apreensão da paisagem como algo exterior e ausente, mas sim para o facto da própria paisagem se tornar o elemento directo sobre o qual o escultor age. Integrada numa rotunda, a intervenção (Figura 18) acontece num jardim de plátanos, plantados de propósito, sendo a mesma consubstanciada numa articulação de espelhos, de superfícies deformadas e de grandes dimensões. Fugindo duma lógica do objecto na paisagem, Croft evidencia o facto da escultura se tornar na própria paisagem, num jogo de projecção e absorção espaciais em que os espelhos não elidem, de todo, a sua condição enquanto dispositivos. Esta obra realiza um jogo assente numa ambiguidade espacial, ora transformando a paisagem em escultura, ora a escultura em paisagem. Com a utilização dos espelhos emoldurados, num claro registo metafórico, o autor referencia a presença de duas realidades, a real e a reflectida, enquanto elementos alusivos quer à percepção, quer à imaginação. Utilizando uma escala humana, esta obra convoca uma axiologia em que surgem várias possibilidades fragmentárias e aglutinadoras enquanto elementos indutores da percepção e da própria construção da realidade.

Sendo a presentificação matérica, um ponto em comum na escultura utilitária e na escultura *sensitivo-espacial*¹⁴⁷, fixaremos agora a atenção numa nova gramática assente na não “presentificação visível” e na sua negação da volumetria e da verticalidade. Será com a escultura que denominamos de “invisível”, que ocorre um facto perturbante aquando da percepção da escultura, o da sua negação visível, e de como tal facto pode vitalizar o espaço e requalificá-lo. Será sobre uma cota zero, que se presentificará uma manifestação escultórica, diluída na sua vertente presencial, mas afirmativa na sua disposição e percepção espaciais.

¹⁴⁷ Quando nos referimos a uma escultura *sensitivo-espacial* referimo-nos a uma série de possibilidades escultóricas assentes na articulação de pressupostos espaciais com uma realidade fenomenológica do objecto artístico, pela qual sucede a percepção da obra escultórica. Deste modo, uma certa afinidade sensitiva, dada pelo aprazimento estético, influi na tomada de consciência do objecto escultórico como um interveniente espacial, mantendo uma directa ligação com as características do espaço em que se integra.

São muitas as intervenções assentes nessa vertente desmaterializada, indo todas ao encontro da calçada portuguesa enquanto elemento que cria efeitos maioritariamente perceptivos¹⁴⁸. Desses exemplos, seleccionamos o de Fernando Conduto (1936-): uma calçada de evocação marítima. Realizada em calçada portuguesa, o escultor utiliza formas ondulantes, num grafismo sintético que articula o clássico jogo preto/branco. Utilizando uma gramática sintética, mas orgânica na sua leitura, a obra simula uma amplitude espacial, contribuindo para uma re-criação da calçada portuguesa, não só pela utilização dos motivos, mas no efeito perceptivo que procura criar através deles. É com sua declamação espacial que este evidenciará uma consagração de lugar referencial. Deste modo, é sinalizado um caminho escultórico da escultura pública, que bem evidencia um total diluir dos pressupostos tradicionais escultóricos monolíticos e volumétricos.

Apesar de uma certa “desmaterialização” da escultura, os pressupostos do monumento serão reequacionados e readequados adentro de um novo “discurso” escultórico, no que a figura humana retomará o seu lugar.

Para exemplificar, tal celebração da figura humana, mencionaremos duas obras. Uma de Manuel Rosa (1953-), *Homenagem a D. João II* (Figura 20) a que evidencia uma nova gramática assente necessidade de homenagear, e a de Antony Gormley (1950-), *Rizoma*, conceito que Deleuze celebrizara na filosofia, e que Gormley híbridizara conceptualmente, utilizando a figura e a proporção humanas, para ilustrar o referido conceito.

No primeiro caso é elaborada uma figura zoomórfica, evocativa da loba romana, que amamentou Remo e Rómulo, elemento metafórico duma afirmação de identidade portuguesa, assente numa linguagem formal e compositiva, que definirá um novo vocabulário comemorativo. Elaborada em bronze dourado, material que invoca a evidenciação clássica do monumento, esta obra impõe uma nova ambiência na sua evidenciação monumental, ainda que no plano representacional mantenha uma ambiguidade que caracteriza aliás, a obra do autor. Portadora de uma escala monumental, esta obra reclama uma valência formal enquanto elemento discursivo à busca duma especial relação com o espaço e com o público. Devido à sua escala, à formalização de superfícies que se contorcem, que se ligam, e devido ao jogo perceptivo da massa, assim como do jogo claro/escuro, podemos referenciar esta obra como aquela que, assumindo elementos abstractos, não deixa de constituir, em si, a procura de um novo vocabulário, mantendo a monumentalidade característica da escultura de sinal classicizante.

¹⁴⁸ Tais manifestações podem ser observadas na obra da Xana, de Pedro Calapez, de Sá Nogueira, que também optaram por uma intervenção numa cota zero, na Expo 98.

Já com Antony Gormley (Figura 21), podemos comprovar a articulação de nove figuras humanas, ou partes das mesmas, articuladas numa só evidenciação presencial, realizada em ferro, e portadora de uma dimensão humanizada. Com esta evidenciação espacial, o escultor procede a uma simbologia da união do Homem, demonstrando uma figuração assexuada, e a prevalência da escala humana enquanto referência e ligação com o espaço normalizado arquitectónico. O encaixe compositivo das figuras remete para uma forma aberta no espaço e para uma múltipla possibilidade de leituras. Portadora de uma evidenciação humana e não duma representação mimética, este escultor relaciona nesta obra o poder compositivo e espacial do corpo humano enquanto elemento modular que se repetirá.

Desta maneira, a Expo 98 apresenta diferentes princípios e soluções espaciais, e escultóricas que contribuem para a referenciação do espaço, qualificando-o simbolicamente, a partir de uma diversidade de espaços. Quer seja através da sua funcionalidade, do seu referente perceptivo/espacial, da sua negação matérica ou mesmo através de reminiscências mais clássicas, a escultura patente na Expo 98 irá caracterizar, referenciar e fundamentar o espaço, numa dimensão até essa altura não experienciada, consistindo numa primeira manifestação coesa da escultura pública contemporânea portuguesa.

Deste modo, finalizamos a presença da escultura pública portuguesa no século XX e das suas inúmeras presenças e gramáticas formais e compositivas, dando início ao desenvolvimento de muitos destes factores e destas reflexões escultórico-espaciais no século XXI. O século XX, período de criação, fomento e amadurecimento de uma nova perspectiva sócio-espacial, inseriu na escultura uma nova realidade dicotómica de valores opostos, que consistiu na diluição das fronteiras da escultura a nível internacional, provocando, deste modo, uma evidenciação de novos paradigmas na escultura portuguesa, tal como a sua autonomização, a criação de uma nova linguagem e de novas metodologias industriais, a valência da forma, e também um novo universo discursivo assente no jogo perceptivo, onde a projecção mental se mistura com uma auto-referenciação formal, incentivando uma interacção social assente no diálogo e na participação comunitária.

Capítulo 6- O Monumento na realidade Lacobrigense

*Eles lá vão! Lá vão- Martírio e Glória-,
por entre perigos, mortes e reveses,
marcar o mapa, assinalar a história,*

*Para que as ondas digam aos navios:
-Pertence este caminho aos Portugueses,
e foi aberto pelos Algarvios.¹⁴⁹*

6.1- O Monumento e a necessidade de consagração da identidade lacobrigense

Na realidade pública lacobrigense, a tipologia do monumento surge tardiamente se a compararmos com o exemplo lisbonense ou portuense. Estando a cidade de Lagos extremamente afastada dos centros políticos e decisores, a vida quotidiana assenta na actividade piscatória enquanto elemento nuclear de subsistência, relegando para um segundo plano a cultura, que era considerada um luxo a que poucos tinham verdadeiro acesso.

Estando ligada a uma realidade marítima, a cidade de Lagos apresenta características climáticas e topográficas, que em junção com a sua posição enquanto cidade histórica remetem esta cidade para uma especificidade muito própria. Devido a essa especificidade, ligada à envolvimento marítima, Lagos tem uma existência que oscila entre a presentificação histórica e uma realidade mítica¹⁵⁰, tornando esta cidade um exemplo para a compreensão da “evolução” da escultura no espaço público português. É pelo seu afastamento das cidades-centro que esta cidade algarvia se converge num exemplo da história mais recente da escultura de âmbito público. Demonstrativo dos pressupostos nacionais, o monumento no espaço público lacobrigense demonstra a propensão, e a vigorosa posição política de carácter nacionalista, assim como a nova construção e requalificação do lugar, enquanto elementos fulcrais da dinâmica sócio-cultural portuguesa.

¹⁴⁹ Cândido Guerreiro- *Promontório Sacro*, Lisboa, 1929, XVII, in *Discurso proferido em Lagos, no dia 10 de Maio de 1969, na inauguração da estátua do grande navegador*, Lagos, 1970, pp. 24-25. Este catálogo de reduzidas tiragens foi uma iniciativa da parceria da Câmara Municipal de Lagos com a Secretaria de Estado da Informação e Turismo.

¹⁵⁰ CARREIRO, José António- *Lagos no final do milénio*, Odiáxere, 1999, p. 69.

A presença do monumento em Lagos encontra-se interligada com o fenómeno de requalificação e de reorganização urbanística que se inicia na segunda metade do século XX¹⁵¹. A partir dos anos 60, desenvolve-se a actividade turística enquanto elemento económico dinamizador¹⁵², assente nos parâmetros gastronómicos, patrimoniais e climatéricos, os quais irão substituir a actividade piscatória e industrial conserveira que haviam permitido a subsistência da comunidade lacobrigense até então.

Construída ao longo dos tempos, desde, pelo menos, o neolítico, sofrendo a ocupação romana (assumindo o nome de Lacóbriga, em 2000 a. C) e uma posterior dominação muçulmana (adquirindo o nome de Zawiya), Lagos corresponde a uma sucessiva sobreposição construtiva cidadina culminando na reconquista aos muçulmanos por parte do povo português cristão no século XIII. Detentora de um núcleo histórico, característica idêntica a inúmeras povoações e cidades portuguesas, assente no espaço envolvido pelas suas muralhas que datam de cerca de 76 a. C¹⁵³, esta cidade exhibe um centro histórico que contrasta, pela sua escala e proporção urbanas, com uma edificação posterior, datada do século XX, portadora já de uma amplitude e duma proporcionalidade normativa totalmente diversa da presença urbanística íntima e redutora que fora praticada anteriormente.

Elevada a cidade em 1573, pelo rei D. Sebastião, Lagos erige, até finais da década de 1950, quatro praças, articuladas no interior desse núcleo histórico: a Praça Gil Eanes, a Praça Luís Camões, a Praça da República, depois denominada de Praça do Infante, e a Praça d'armas. Será em duas destas que se presentificarão duas manifestações escultóricas relacionadas com o monumento.

Correspondendo o ano de 1960 à primeira manifestação escultórica monumental em Lagos, o *Monumento ao Infante D. Henrique*, realizada aquando das comemorações do V Centenário da morte do Infante, encontra-se ligada ao processo de reconstrução e expansão da frente ribeirinha lacobrigense, na qual se imprimem novos princípios de racionalização, de ordenamento e de planeamento urbanísticos modernos. Deste modo, a propagação de jardins, de passeios públicos e de alamedas surgirão no espaço público lacobrigense, que até esta data permanecia com uma estrutura urbana assente em pressupostos medievais. Esta obra de requalificação da frente ribeirinha sucede devido às celebrações henriquinas, que ocorrem em Sagres, Lagos e Lisboa, correspondendo, em Lisboa, à consagração escultórica do *Padrão dos*

¹⁵¹ PAULA, Rui M.- *Lagos, Evolução Urbana e Património*, Lagos, 1992, pp. 453- 456.

¹⁵² CARREIRO, José António, Op. Cit., p. 69.

¹⁵³ LOUREIRO, Rui- *Muralhas de Lagos*, Lagos, 2008, p. 5.

Descobrimientos enquanto elemento declamador de tal intenção celebrativa patriótica e política.

É, portando, inaugurada a 5 de Agosto de 1960¹⁵⁴, a estátua *do Infante D. Henrique*, da autoria de Leopoldo de Almeida (1898/1975), obra essa adjudicada pela quantia de 200 mil escudos¹⁵⁵, concretizada por subscrição pública, sendo inaugurada pelo Chefe de Estado Américo Tomás e pelo Presidente da Câmara de Lagos na altura, José Ferreira Canelas. A primeira manifestação monumental em Lagos corresponde, deste modo, a uma expressão escultórica assente em pressupostos afirmativos da política do Estado Novo, que incita a uma proliferação estatuária assente na temática dos heróis dos Descobrimientos como elementos metafóricos e afirmativos do novo regime totalitário e do seu ideário político-ideológico. Enquanto em cidades-centro como Lisboa e Porto o monumento iniciou o seu trajecto com bases naturalistas e miméticas, já na presentificação escultórica lacobrigense o monumento, ligado a uma evidenciação política que une uma afirmação ideológica com uma realidade histórico-mitológica, culmina numa manifestação escultórica indiciadora da valência do símbolo, da expressividade formal e do referente histórico, áureo na sua significação e formação identitárias lacobrigenses.

Localizada na Praça do Infante, encontra-se a estátua¹⁵⁶ do Infante representado na posição sentada sobre um banco informe, com os braços arqueados, e mãos assentes sobre coxa e joelho, numa escala ainda dentro dos parâmetros da escala humana. Comportando no seu colo um mapa de marear, junto à sua mão direita surge um octante, estes elementos evidenciam a faceta e o cognome de Navegador (Figura 1). Representada a figura escultórica com uma indumentária rigorosa, caracterizada por um enorme chapéu pelo qual descai um panejamento, a figura apresenta um gibão prolongado até aos seus pés, o qual está preso por um cinto. Tal opção revela a influência iconográfica dos *Painéis de S. Vicente* (1470/1480) de Nuno Gonçalves, sendo este factor um elemento comum nas representações escultóricas henriquinas, segundo o ideário estético e ideológico subjacente à *Política do Espírito*. Inserido num

¹⁵⁴ *Comemorações Henriquinas em Lagos*- Jornal de Lagos, Nº 1091, (1960-06-30), p. 4.

¹⁵⁵ *Estátua do Infante D. Henrique*- Jornal de Lagos, Nº 1088, (1960-02-15), p. 6.

¹⁵⁶ Quando nos referimos à nomenclatura de estátua, aludimos a uma figura, ou a uma composição de figuras, em vulto, modelada, esculpida ou mesmo fundida, representativa de uma pessoa, uma divindade ou um animal. Denotando uma ambiência normalmente estática, tal representação escultórica pode, por sua vez, dividir-se em três manifestações: a estátua equestre (representativa duma pessoa a cavalo, sendo assumida enquanto um supra sumo da capacidade escultórica), a estátua jacente (representativa da figura deitada, normalmente relacionada com a vertente funerária) e a estátua pedestre (na qual é representada uma pessoa em pé). BAUDRY, Marie- Thérèse- *Sculpture, méthode et vocabulaire*, Paris, 2005, pp. 507-508.

pedestal cúbico de modestas dimensões (cerca de 170 cm acima do nível do solo), o monumento ao Infante D. Henrique não aparenta uma escala monumental, tal como se observa no Infante D. Henrique do *Padrão dos Descobrimentos* (a figura do Infante em Lisboa, tem 900 cm de altura, tendo a representação lacobrigense cerca de 300 cm).

De escala humilde, a escultura encontrava-se originalmente, desde 1960 e até cerca de 2007, centralizada na praça e envolvida por um passeio realizado em calçada portuguesa que se situava na sua frente, encontrando-se nas suas traseiras um jardim, de plantações arbustivas e florais, que integravam e envolviam a escultura numa escala que promovia a sua leitura e a sua integração espacial. Porém essa mesma ambiência desapareceu no início do século XXI, face à obrigação dos novos programas urbanísticos, que deste modo promoveram, com o Programa Pólis, a construção de uma nova praça, formalmente semelhante a inúmeras outras, para a qual se propôs um espelho de água, eliminando a vegetação para criar um espaço amplo e de acentuado carácter. Esta alteração espacial, que eventualmente poderia não colidir com a escultura já existente no local, acabou por determinar a sua deslocação, sendo agora colocada no lado direito da praça, facto que promove um desvanecimento da leitura da obra, de sua integração e interacção espacial (Figuras 2 e 3). Tal factor, assente na transformação urbanística, e na posterior deslocação da escultura no espaço urbano, demonstra um desrespeito pelo papel do monumento e de toda a escultura pública como um elemento identitário do espaço, apreendendo-a somente enquanto ornamento espacial. Da importância escultórica há que se consciencializar o público, os responsáveis administrativos das câmaras e freguesias e todos os demais profissionais envolvidos nestes processos de transformação urbanística, de modo a não destruírem a herança artística e identitária que caracteriza o espaço público português, adulterando as condições e o contexto artístico em que as obras foram produzidas e integradas espacialmente.

Voltando à apresentação da escultura do Infante D. Henrique, esta obra apresenta uma modelação vigorosa de traço seguro, demonstrando também uma forma equilibrada e uma contenção plástica apresentando uma realidade psicológica, atribuída à figura histórica (Figuras 4, 5, 6). A sua estrutura compositiva formal revela a influência de um desenho do autor, datado de 1934, com o qual venceu o concurso a Francisco Franco para professor de Desenho na ESBAL¹⁵⁷. Evocativa do estilo neoclássico, com o seu rigoroso acometimento formal e o seu equilíbrio compositivo, o monumento demonstra uma contenção e esquematismo modernos, que permite a

¹⁵⁷ A estrutura compositiva da estátua deve-se a um desenho realizado em 1934, com que Leopoldo venceu o Concurso para Professor de Desenho na ESBAL. TEIXEIRA, José- *Escultura Pública em Portugal: Monumentos, Heróis e Mitos (Séc.XX)*. Tese de Doutoramento em Escultura, Lisboa, 2008, pp. 85-86.

uma identificação da figura, demonstrando a valência da iconografia como código simbólico ao qual o público. Situado de frente para o rio e para a baía, o monumento evoca o papel essencial que Lagos assumiu aquando da expansão marítima, devido às suas condicionantes climatéricas e geográficas.

A estátua evidencia, na sua presentificação matérica, o uso da metodologia clássica assente no estudo prévio realizado através do desenho, seguidamente do barro da figura, dos quais se passa para uma maquete em escala real, realizada também em barro, seguindo a escultura para a realização do seu molde em gesso para, neste caso, ser posteriormente fundida em bronze. Deste modo é permitido ao escultor um total domínio da obra durante a sua concretização formal, facto que insere na obra escultórica uma autenticidade expressiva (Figura 7) e uma rigorosa harmonia formal totalmente fidedigna dos propósitos do escultor, factor esse que não seria possível na metodologia do talhe directo.

O facto da primeira manifestação escultórica se inserir na estatuária do Estado Novo, insere no espaço público lacobrigense uma dupla ambiência: a de uma proclamação política, que usa a história como uma estratégia de construção de identidade nacional, e a de uma proclamação da identidade lacobrigense, que deste modo recorda os tempos áureos e assinala o seu reconhecimento militar estratégico.

Leopoldo de Almeida, nesta altura já um reconhecido escultor português muito ligado à presentificação escultórica do Estado Novo, optou pela representação da figura do infante na posição sentada, facto que demonstra uma ambiência de glória e de manifestação da grandeza humana¹⁵⁸, contrastando com a solução para o *Padrão dos Descobrimentos* em que o Infante se encontra de pé, caminhando, realçando uma posição de acção, insinuando uma continuidade temporal. Já a representação do Infante em Lagos apresenta-o sentado, evocando uma posição triunfal e contemplativa dos seus feitos. Portadora de uma escala humanizada, a escultura lacobrigense demonstra uma figura austera, mas humanizada. Deste modo, a escultura dialoga num plano mais íntimo com o observador, convidando-o a percorrê-la visualmente para uma total percepção de sua volumetria e presença. Pressupondo uma visão frontal, esta obra, até à data de 2007, marcava espacialmente a praça em que se inseria, dinamizando-a e caracterizando-a na sua identidade histórica, mítica e espacial.

Apurando o saber escultórico, após as inúmeras representações henriquinas, das quais destacamos a participação nos três concursos escultóricos para o monumento ao Infante D. Henrique em Sagres, em 1933, em 1938 e em 1956 (as quais nunca foram concretizadas), Leopoldo de Almeida opta por uma representação assente no

¹⁵⁸ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain- *Dicionário dos Símbolos. Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. Lisboa, 1994, pp. 662-664.

equilíbrio da forma, na contenção plástica e sua rigorosa composição naturalista, onde destacamos, também, a valência do plano, o jogo luz/sombra e a evidenciação do cânone clássico. Escultor de uma enorme sensibilidade formal, de rigor anatómico clássico, da referenciação do modelo e da incessante investigação temática, Leopoldo presenteia no espaço público lacobrigense uma solução escultórica que enobrece e caracteriza a cidade de Lagos.

Uma segunda manifestação monumental na cidade de Lagos surge com a estátua a *Gil Eanes*, da autoria de Canto da Maia (1890/ 1981). Surgida de uma necessidade crescente em homenagear o navegador lacobrigense Gil Eanes¹⁵⁹, principia, em 1959, com a iniciativa do Dr. José Formosinho (notário e arqueólogo) na mobilização de Lacobrigenses para a recolha de donativos para uma futura presentificação escultórica deste navegador natural de Lagos. Falecido no ano posterior, José Formosinho deixa já uma quantia avultada, necessária para a aquisição duma futura estátua de Canto da Maia, seleccionada através da sua maquete em gesso. Essa mesma maquete em gesso fora talvez uma das propostas realizadas por Canto da Maia a pedido de Cottinelli Telmo, que encomendou quatro estátuas de navegadores (Gonçalves Zarco, Gil Eanes, Nuno Tristão e Corte Real) destinadas a uma praça na Torre de Belém, em Lisboa, que nunca foram concretizadas¹⁶⁰ (Figura 8). Realizada através de subscrição pública, sendo desconhecido o valor total do encargo do passar a bronze e da aquisição da mesma, esta obra foi inaugurada em 1969¹⁶¹, aquando da visita do Presidente da República Américo Tomás à cidade. Inserida no mandato de presidência municipal de Costa Franco, este monumento celebrativo marca a celebração duma entidade histórica lacobrigense, procedendo simultaneamente à celebração de uma identidade patriótica.

Integrada no Jardim da Constituição, jardim construído aquando da reformulação da frente ribeirinha em 1960, estamos perante uma estátua em bronze, reveladora da técnica de fundição, assente numa coluna de formato paralelepípedo construído em rocha calcária (Figura 9). Com as dimensões de cerca de 250/ 80/ 80 cm, aparenta uma

¹⁵⁹ Tal necessidade comemorativa é expressa no *Jornal Costa de Oiro*, Lagos, Nº2, (Fevereiro de 1935), p. 4, aquando a menção do V Centenário da Passagem do Cabo Bojador.

¹⁶⁰ HENRIQUES, Paulo (coord.) – *Canto da Maia. Escultor*, Lisboa, 1990, pp. 53-54.

¹⁶¹ Na obra, *O Algarve da Antiguidade aos nossos dias: elementos para a sua história*, da autoria de Maria da Graça Maia Marques, editada em Lisboa, em 1999, na página 645, aparece mencionado que a inauguração da estátua lacobrigense de *Gil Eanes* data de 1959, facto que não é verdadeiro, pois dessa altura data o início da recolha de donativos por José Formosinho, datando de 1969 a sua inauguração no Jardim da Constituição em Lagos como aparece referido nas letras em bronze inseridas no pedestal paralelepípedo, no qual a estátua se insere. Este mesmo facto aparece reforçado no discurso proferido em Lagos aquando da inauguração da estátua cf., Alberto Iria, Op.Cit., p. 1.

escala relativamente humanizada, tal como sucedeu com o monumento anterior de Leopoldo de Almeida, inserindo-se na retórica político-cultural do Estado Novo.

A figura exhibe uma pose descontraída, enunciadora da posição escultórica de *contrapposto*¹⁶², na qual Gil Eanes olha sobre seu ombro direito, demonstrando grande satisfação, talvez devido à sua façanha de ter dobrado o temeroso Cabo Bojador em 1434. Inserida no ideário estético nacionalista do Estado Novo, a modelação da figura é executada com grande realismo, destacando-se todos os minuciosos detalhes da indumentária (Figura 10). Deste modo, é representado um barrete, colocado na cabeça da figura, um corpete e umas calças com joelheiras metálicas, e também uma capa colocada sobre os ombros que cai até aos pés (Figuras 11, 12, 13, 14). Segurando com a sua mão esquerda uma espada, em posição vertical e desembainhada, sua mão direita segura um documento. Também no seu lado direito e levemente detrás da figura, surge um barril, que funciona como um vaso, no qual se encontra uma planta, assumindo-se como um símbolo das descobertas de outras terras além do Cabo Bojador (Figura 15). A espada e o documento funcionam como elementos simbólicos, representando a espada a consagração do seu estado militar e da sua bravura¹⁶³ (Figura 16), revelando o documento a alusão ao conhecimento e à intuição necessária para encontrar uma nova rota marítima.

De grande sobriedade formal, esta obra demonstra uma contenção emotiva, características do trabalho de Canto da Maia, destacando-se o tratamento exaustivo da indumentária e dos objectos simbólicos, tal como acontece frequentemente nas suas. O realismo formal sóbrio, e uma composição harmoniosa, na sua proporção e relação formais, resultam na criação de uma *escultura-signo*, uma presentificação autónoma que permite à obra uma relação com uma generalidade de espaços e até mesmo com uma miríade de escalas envolventes. Neste sentido, a escultura de *Gil Eanes*, abarca uma realidade-signo, funcionando como referência de um passado heróico, conferindo à escultura um carácter narrativo. Este factor parece reforçar a integração desta escultura num jardim que demonstra uma dupla escala: uma escala natural, presente nas árvores inseridas no jardim, e uma escala medieval, patente nas muralhas que delimitam parte do jardim, surgindo como uma entidade maciça, austera

¹⁶² Com a referência ao *contrapposto* da estátua, estamos na presença das composições escultóricas clássicas mais conhecidas, que consiste numa forma de representação da figura humana que visa a procura da naturalidade em detrimento das representações rígidas e hirtas. De origem grega, esta técnica compositiva assenta na distribuição harmónica e natural do peso da figura, representada em pé. Desta maneira é apresentada uma figura com uma perna flectida, estando a outra na posição vertical, e sendo esta última a principal sustentação do peso da figura. Com esta pose o corpo humano adquire um movimento natural de frente e dos lados. Para maior detalhe ver a entrada «Station» in BAUDRY, Marie-Thérèse, Op. Cit., pp. 693-694.

¹⁶³ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, Op. Cit., pp. 299-300.

e imponente. É de realçar que esta escala utilizada pelo escultor permite a uma certa universalidade integradora, sendo esta uma das essenciais características de um bom estatuário, papel que fora bem desempenhado por Canto da Maia nesta e esculturas públicas.

Correspondendo à segunda escultura lacobrigense, a estátua a *Gil Eanes* demonstra uma coerência, tanto histórica como artística com a primeira, o *Infante D. Henrique* de Leopoldo de Almeida, pois a um nível histórico fora o próprio Infante que porventura teria incentivado Gil Eanes a dobrar o Cabo Bojador. Por esse mesmo feito, o Infante armou cavaleiro Gil Eanes, destacando-se, na sua cronologia, uma relação histórica baseada numa importância re-fundadora de Portugal.

Estando estas duas manifestações inseridas na mesma ambiência política, caracterizada pelo enaltecimento identitário e patriótico do Estado Novo, demonstram o quão versátil podem ser as interpretações dos diferentes escultores aquando o predomínio de uma única temática. Se por um lado surge uma escultura assente num rigoroso equilíbrio clássico, no qual o corpo surge como a evidência temática principal, comportando uma realização assente no traço seguro, na multiplicidade de planos enunciadores numa atmosfera simbólica e iconográfica, como é apercebido na *Estátua do Infante D. Henrique*, já na *Estátua a Gil Eanes* se apreende um equilíbrio plástico de volumes, a presença de um rigoroso contorno, o exacerbamento do realismo patente na indumentária e uma estética de cariz clássico, que evidencia na mesma escultura uma ambiência simbólica, permitindo conceder à manifestação escultórica o valor de signo autónomo. Estes elementos são reveladores de vocabulários escultóricos pessoais, correspondentes a expressões escultóricas diferentes perante as difíceis exigências da tipologia monumental.

Portadoras de gramáticas escultóricas diferentes, estes dois exemplos de estatuária pública portuguesa demonstram uma articulação dos princípios monumentais, nos quais assentam o predomínio da figuração, do referente simbólico, da articulação escultura/pedestal, relacionando uma monumentalidade com uma escala assumidamente humana¹⁶⁴. Sendo fulcral, para o caso da estátua do Infante, a centralização espacial, que conduz a uma integração espacial na obra, já no caso da estátua de Gil Eanes tal facto não é tão fundamental, talvez também pelo cariz formal do espaço envolvente, estando o Infante numa praça de maior centralidade dada a sua envolvimento e escala urbanas, situando-se a estátua de Gil Eanes numa ambiência que oscila entre uma realidade bucólica, dada pelo jardim e pelos seus elementos arbóreos, e uma realidade urbana de raiz medieval, assente na presentificação de

¹⁶⁴ Para uma maior compreensão acerca da escultura portuguesa do Estado Novo, remetemos para o Capítulo Três desta dissertação, onde aparecem retratadas as bases do monumento português durante a regência do sistema político estonovista.

muralhas seculares, permitindo uma colocação escultórica não tão sujeita aos ímpetus urbanísticos integradores.

Um outro elemento comum a estas duas estátuas é o facto de ambas terem sido deslocadas posteriormente do seu lugar original, situação muito recorrente na realidade portuguesa, correspondendo a necessidades de reestruturação urbanística. Deste modo, em 2007, a frente ribeirinha que fora inaugurada em 1960, nas celebrações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, sofre uma parcial reconstrução, inserida no Programa Pólis¹⁶⁵, na qual foram previstas uma reorganização urbana do Jardim da Constituição, da Praça do Infante, e de uma parte da frente ribeirinha que se estende da mesma praça até ao Palácio da Justiça. Como afirmámos, a nova reorganização espacial implicou a deslocação tanto da estátua do Infante, como da de Gil Eanes. Se neste último caso a deslocação fora conseguida sem perturbar a integração da mesma, já no caso da estátua do Infante tal não fora plenamente conseguido. Já mencionado anteriormente, a diferença espacial em que estas duas obras se encontram, restringe o espaço envolvente da escultura do Infante a uma presentificação central, demarcando e caracterizando a praça numa ambiência identitária já inserida na tradição lacobrigense. Tal facto não foi respeitado, talvez por uma incompreensão da obra escultórica, sendo esta colocada de lado, descentrando toda uma praça e uma identidade espacial.

Erigida uma fonte espelhada, um passeio em pedra, no qual foram colocados bancos contemporâneos, surge um novo espaço amplo, satisfatório das tendências e exigências contemporâneas, mas descaracterizado no seu núcleo. Desfeito o jardim integrador, abolida a calçada portuguesa e deslocada a estátua da sua centralidade, esta perde a sua ambiência, a sua capacidade evocativa espacial e temporal, e perde o espaço urbano lacobrigense um espaço identitário e histórico. Demonstrativo de incapacidade de compreensão da escultura enquanto entidade significativa e produtora de identidade, esta resolução urbanística evidencia a necessidade de inclusão nas suas equipas de escultores, aquando da decisão para a transladação dos monumentos e esculturas públicas. Tais manifestações escultóricas de cariz público coexistem com uma vivência social, espacial e mesmo histórica que, a longo prazo, se estabeleceram enquanto marcos identitários dos espaços em que se inserem.

Numa sociedade especializada, e simultaneamente multidisciplinar, há que integrar o escultor nessas equipas visto ser um profissional com sensibilidade técnica, científica e estética, podendo contribuir, em larga medida, para o enriquecimento artístico e

¹⁶⁵ O Programa Pólis consiste numa parceria entre o Estado (Ministério das Cidades, do Território e Ambiente) e as Câmaras Municipais que se candidatam ao programa. Este mesmo programa tem como objectivo a intervenção na vertente urbanística e ambiental das cidades, de modo a incentivar a atractividade e a qualidade das mesmas.

cultural das cidades. Neste sentido, é essencial a formação de equipas, não somente de arquitectos, engenheiros, técnicos, geógrafos e sociólogos mas também de profissionais de outras áreas que possibilitem uma resolução mais abrangente dos problemas, resultado de uma visão colectiva e da articulação de inúmeros saberes e áreas. O exemplo de Lagos, e de inúmeras cidades portuguesas, reclamam já esta necessidade, que devemos satisfazer com a maior das urgências no sentido de assegurar a qualidade de encomendas futuras, mas também evitar a adulteração daquelas que se encontram integradas na malha urbana, e que, tantas vezes, ao serem deslocadas, se lhes alteram os pressupostos espaciais e a sua própria leitura.

6.2- O Anti-Monumento em Lagos. O início de uma Escultura Pública de ruptura em Portugal?

Sendo a existência escultórica lacobrigense delimitada pelos dois exemplos acima mencionados, insere-se, de 1960 a 1973, na realidade pública lacobrigense, uma manifestação escultórica assente na estatuária de heróis mítico-fundadores, adentro da tipologia do monumento e do seu cariz comemorativo. Estando o monumento directamente ligado à comemoração assume-se portador do fazer e do presentear escultórico, que une uma toda tradição clássica a uma tendência escultural caracteristicamente portuguesa, evidenciada na propagação dos princípios *Zarquistas* de Francisco Franco¹⁶⁶. Deste modo, estes princípios regem a estatuária do Estado Novo, impregnando e caracterizando a escultura portuguesa com a temática dos heróis e feitos fundadores da nação, aliando os mesmos a uma manifestação escultórica que cristalizou uma estética específica. Desde a criação de uma expressão psicológica assente numa complexidade emocional contida até à pose heróica das figuras retratadas individualmente, a iconografia assenta numa percepção da figura enquanto símbolo ou mesmo signo. Tais características articulam uma metodologia assumidamente clássica evidenciando nos desenhos de estudo, nas maquetes volumétricas de estudo, nas maquetes à escala natural, passando pelo molde em gesso, do qual resultaria ora um positivo em gesso, que poderia consistir a obra final, ou servir de exemplo para a transposição para a pedra, ora poderia ser submetido à técnica de fundição, da qual resultaria a sua materialização em bronze.

Dentro de uma estética estilizada de cariz classicizante, e pretendendo assumir-se enquanto inovação escultórica, toda a escultura nacional deste período proclamou-se essencialmente monumental, na sua celebração nacionalista e identitária. A este mesmo facto correspondem plenamente as duas primeiras manifestações escultóricas lacobrigenses, que constituem, nas suas divergentes expressões escultóricas, dois exemplos de uma estatuária comemorativa.

Porém, sendo a sociedade humana um espelho do Homem, e estando o próprio Homem inserido constantemente num universo cultural em mudança, também a escultura pública portuguesa trilhou e seguiu outros caminhos na contemporaneidade recebendo agora uma influência de novos ideários estéticos que marcavam o Ocidente.

¹⁶⁶ Paulo Simões Nunes, « João Cutileiro » in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, J. F. Pereira (dir.), Lisboa, 2005, p. 175.

Nesta vertente, é proclamada, por diversos críticos¹⁶⁷, uma presentificação escultórica portuguesa, que inserida no espaço lacobrigense, age como uma evidenciação dos novos pressupostos escultóricos modernos de âmbito público. Referimo-nos à obra escultórica de *D. Sebastião*, da autoria de João Cutileiro (1937-).

Inaugurada em 1973, aquando das celebrações do quarto centenário da proclamação de Lagos a cidade, esta escultura apresenta no espaço público uma nova evidenciação escultórica assente na exploração matérica e na ironia celebrativa (Figura 17). Comemorativa da constituição de Lagos a cidade, proclamada sobre decreto real de D. Sebastião em 1573, esta escultura representa este mesmo rei sob uma nova perspectiva escultórica. Presidida a sua inauguração pelo Chefe de Estado, Almirante Américo Tomás, juntamente com o Presidente da Câmara de Lagos, Dr. Figueiredo Luís, esta escultura encontra-se inserida na Praça Gil Eanes¹⁶⁸.

Realizada em pedra mármore, de diferentes tonalidades cromáticas, esta obra apresenta uma inovação técnica, característica do próprio escultor, assente na articulação da *assemblage*¹⁶⁹ pétreo. Desse modo, a figura aparenta deter uma enunciação de armadura, distinguida pela sua rudeza matérica e pela sua tonalidade cromática cinzenta, tendo a seus pés um elmo, sintetizado na sua representação, factor este que evidencia um jogo óptico contrastante, articulado entre a cabeça, de contornos suaves, e o elmo, massa volumétrica inerte no chão (Figuras 18, 19, 20, 21). Manifestando uma diferenciação cromática no articular do “corpo-armadura” e da face, João Cutileiro convida o olhar a uma percepção total da obra aquando de tal desfasamento cromático.

Apresentando na face um tratamento suave e um cromatismo rosa, tal trato evidencia uma jovial presença, característica do “rei-rapaz”, onde até mesmo o seu olhar é distinguido com uma outra evidenciação cromática, assente esta no azul vítreo, facto que evidencia o carácter jovem, e quiçá, ingénuo, do “rei-moçoilo”¹⁷⁰ (Figura 22). Esta obra escultórica apresenta uma composição de elementos estruturais da escultura, dada através da *assemblage*, remetendo para uma difícil leitura, problematizada por um novo processo perceptivo e interpretativo da mesma,

¹⁶⁷ Destes mencionados intervenientes realçamos a presença de José-Augusto França, assumido defensor desta obra, que a apresenta como a primeira presentificação escultórica pública moderna no espaço português in José Augusto França, «O D. Sebastião de João Cutileiro», in *Colóquio Artes*, Lisboa, 1973, pp. 41-44.

¹⁶⁸ *IV Centenário da cidade de Lagos*- O Nosso Jornal, Nº27, Lagos, 1973, p. 1 e p.4.

¹⁶⁹ *Junction de différentes parties d'une même épreuve* [...]. In BAUDRY, Marie- Thérèse, Op. Cit., p. 565.

¹⁷⁰ Tal jovialidade é dada pelo facto de o seu filho de oito anos, na altura, ter servido de modelo para a face deste rei moçoilo. CHICÓ, Sílvia- *João Cutileiro*, Lisboa, 1982, p. 23.

contrariando, portanto, uma tendência iconográfica realista. Um outro factor contrastante com a escultura vigente até então é assumidamente o tratamento do pedestal. Se até agora o pedestal funcionava enquanto elemento aclamador da presença escultórica no espaço, elevando espacialmente a obra escultórica face ao público que a contemplava, na solução escolhida por Cutileiro a escultura deve ser experienciada ao nível do espectador, incitando a uma interacção do público com a obra. Devido a essa mesma resolução, o pedestal nesta obra surge não enquanto estrutura imponente e altiva, mas sim rebaixado, funcionando como um banco para os transeuntes, permitindo uma total interacção com a obra.

Surge, portanto, uma presentificação escultórica pública divergente da tendência monumental, repudiando e ironizando as dimensões celebrativa e mimética, assim como o seu pendor solenizante, assente na comunicação histórica e política. Tendo oferecido esta escultura à cidade de Lagos, a edilidade custeou apenas a sua realização, custeando ferramentaria e mão-de-obra¹⁷¹, tendo sido a pedra também oferecida por empresas de corte e pedreiras localizadas nessa altura nas proximidades de Lagos. Desta iniciativa surge uma escultura de âmbito público que diverge da leitura tradicional, assentando a sua dinâmica e “frescura” perceptivas na potenciação da matéria e do seu processo de fabrico, sendo assumida enquanto momento de viragem na escultura portuguesa¹⁷².

Dada a sua recusa de princípios monumentais, esta escultura fora designada de anti-monumento. Tal facto é evidenciado face à sua negação do realismo iconográfico, à sua não monumentalidade, ao uso da escala humana, e sua conseqüente convocação à interacção pública, negando e ironizando toda uma miríade de características monumentais, assentes na tradição e no acto comemorativo. A sua vertente inovadora não assenta apenas na negação celebrativa, pois esta obra não deixa de conter essa dimensão, mas sim na sua resolução formal. É com a evidenciação da *assemblage*, referente à articulação de diferentes fragmentos numa unidade, facto demonstrativo da recusa do talhe tradicional do bloco inteiro, e também com a evidenciação do corte mecânico da pedra, recusando um tratamento polido, que este escultor procede a uma presentificação espacial única na sua percepção e leitura. É a primazia da matéria enquanto referente, e não o modelo iconográfico, como tradicionalmente sucedia, que insere nesta nova manifestação escultórica um tremendo vigor e uma dinâmica espacial até então não experienciada no espaço público português.

¹⁷¹ LARANJO, Maria Isabel- *Escultura Pública no Algarve, Séculos XX e XXI (1900-2009)*, Tese de Mestrado em Escultura Pública, Lisboa, 2010, p. 100.

¹⁷² Paulo Simões Nunes, Op. Cit., p. 175.

De tratamento tosco e inacabado, são exibidos ao todo oito fragmentos de um corpo e um elmo caído, onde predomina o mármore cinzento, sendo também evidente o uso do mármore rosa na face, do mármore azul nos olhos e uma cabeleira realizada em travertino. Reveladora de rasgos de rebarbadora e de sinais dos ponteiros e brocas, *D. Sebastião* apresenta texturas não organizadas, demonstrando marcas do processo escultórico consumado, sendo evidente até as marcas que foram realizadas nas pedras aquando da sua obtenção nas pedreiras (Figuras 23, 24). Já o rosto aparenta um cuidado maior na sua volumetria e polimento, facto que se destaca no conjunto da figura.

Assumindo-se enquanto marco, estático na sua verticalidade, a figura do rei é tratada enquanto um boneco articulado, moçoilo na sua evocação facial, desproporcionada na evidenciação da armadura vestida¹⁷³, elucidativa da condição de anti-herói¹⁷⁴, esta escultura- signo desafia toda uma tradição simbólica e heróica do monumento¹⁷⁵.

Será ainda de realçar o facto de esta presença escultórica impor a noção de um espaço identitário, facto proveniente de uma relação da escultura com o lugar, que também comporta uma dimensão humilde, atestando na sua anti-monumentalidade uma mais-valia integradora. Deste modo, procede-se a uma dinamização do espaço, ocupando esta obra uma posição central na praça, realçando a sua evidenciação espacial e a sua intenção perceptiva.

Correspondendo a uma primeira manifestação da tipologia do anti-monumento e aparentando uma nova faceta metodológica assente na valência e no diálogo da matéria enquanto referente interpretativo, a escultura de *D. Sebastião* presenteia na realidade lacobrigense, e numa abrangente realidade portuguesa, um novo modo de fazer escultura, assente na autonomia da mesma e na descoberta de novos factores interventivos e interpretativos além dos pressupostos relacionados com o monumento. Incita a uma reflexão acerca da essência da escultura, do seu incessante labor metodológico, inserindo a obra numa dialéctica contemporânea, que apela à sintetização, ao referente perceptivo-formal, à ponderação de novos processos,

¹⁷³ [...] *Braços, delgadas porções de mármore que se estendem para o chão [...] penduram enormes luvas que deixam adivinhar a existência de mãos. Estes contentores, desproporcionados na anatomia do conjunto [...].* LARANJO, Maria Isabel, Op. Cit., p. 102.

¹⁷⁴ *Fragil rei, menino de corpo articulado e de braços caídos, contemplando o mundo como quem constrói o nada.*, Raquel Henriques Silva in, «Dicionário do Estado Novo», Fernando Rosas (dir.), Vol. I, Venda Nova, 1996, p. 311.

¹⁷⁵ NUNES, Paulo Simões, Op. Cit., p. 176.

técnicas e soluções de pendor moderno e à presentificação escultórica contrária à tradicional representação mimética.

Considerada um ponto de ruptura com a anterior manifestação monumental, a escultura de *D. Sebastião* quebra com uma tradição assente no mimetismo, aliando a uma vertente essencialista da forma (característica do talhe directo na pedra) a uma expressão matéria, que age enquanto “impressão digital” da mesma. Enquanto anti-monumento, esta mesma obra perpetua, mesmo pela sua negação, os pressupostos do monumento, assumidos enquanto elementos negativos e irónicos perante uma tradição milenar. Até mesmo a sua encomenda fora um acto comemorativo, encontrando o escultor na simbologia, na nova gramática matéria, e num novo referente perceptivo, a forma de modernizar o acto celebrativo, num tratamento formal intrinsecamente moderno. O uso do corpo enquanto referente, a sua posição vertical, e o assumir de um acto celebrativo demonstram uma certa apetência por um universo estatuário e monumental. Mais que uma ruptura, esta escultura aparenta uma actualização da gramática escultórica do monumento¹⁷⁶, não tendo sido indiferente o escultor às tendências internacionais aquando da sua permanência em Londres, onde obteve instrução escultórica. Uma vivência e aprendizagem escultóricas fora do território português sensibilizou o escultor para a questão da autonomia da arte e para o processo de trabalho de pedra que permanecia inalterável e extremamente moroso no seu labor, dificuldade essa que Cutileiro ultrapassa com a utilização de novas tecnologias, assentes principalmente nas rebarbadoras mecânicas¹⁷⁷.

Encontrado um novo processo técnico, os resultados vêm-se de um ponto de vista formal, sendo que, quanto ao primeiro, o escultor desenvolveu-o posteriormente de modo exímio. Como a necessidade incentiva o génio, este escultor inicia uma articulação de fragmentos pétreos e relaciona-os numa única unidade¹⁷⁸, facto que além de constituir um modesto custo económico, origina também uma percepção única da obra, original na sua solução. Estes são os trunfos deste escultor, que permitiram o destaque desta obra aquando da sua presentificação espacial. Estando

¹⁷⁶ *É uma estátua extraordinária no sentido, pois é tão moderna; tão contemporânea, que acho que não tem igual em Portugal. Até o mais estranho é que a escultura tenta tratar uma personalidade do século XVI pela forma artística do século XX.* USSACH, Steven S. In *Jornal de Lagos*, nº 1173, Lagos, 1974, p. 2.

¹⁷⁷ *1966 é para João Cutileiro [...] descoberta da técnica que permite ao artista uma realização muito mais rápida do que se trabalhasse com os instrumentos tradicionais do escultor. Ao experimentar a utilização da máquina, o artista verificou que as primeiras semanas de trabalho a escopro e a martelo se podiam conseguir num só dia.* CHICÓ, Sílvia, Op. Cit., p. 14.

¹⁷⁸ *De 1966 a 1979 João Cutileiro dedica-se a explorar o efeito da junção das pedras e mármore.* Idem, p.15.

sempre a obra relacionada com a vida do escultor, o trabalho de Cutileiro assenta na aclamação versátil, economizadora e original, dada por uma exploração mecânica, por uma ambiência experimentalista e indagadora das potencialidades autónomas da matéria.

Capítulo 7- A Escultura Pública e a sua presentificação em Lagos

7.1- A coexistência da Escultura Pública com a necessidade comemorativa

Tendo sido afirmada no espaço público lacobrigense uma inovadora presentificação escultórica, assente em novos pressupostos estéticos e plásticos, aí se consumou a um nível nacional, uma das primeiras alternativas escultóricas ao monumento. Baseado numa intencionalidade interpretativa e perceptiva, e substituindo a hegemonia do papel mimético pelo da enunciação formal, a estátua a *D. Sebastião*, de João Cutileiro, exemplifica uma escultura autónoma, fomentadora duma leitura aberta. Surgindo como um exemplo em que são aplicados princípios escultóricos internacionais, esta obra desenvolve universo conceptual e formal da escultura, agora liberta dos condicionamentos rígidos do monumento.

Porém, cabe perguntar se essa nova ambiência plástica substitui de todo, a tipologia do monumento? Ou, pelo contrário assistir-se-á a uma fusão entre estas duas tipologias escultóricas na realidade pública portuguesa? A partir da experiência lacobrigense, procuraremos demonstrar, neste capítulo, as relações entre as duas tipologias (monumento e escultura pública), deixando bem claro que a prática escultórica, independentemente de uma determinada contextualização histórica, não deixa de se inserir numa tradição artística específica, na qual o escultórico, guardando a sua especificidade, se manifesta de diferentes modos formais e processuais.

É, deste modo, proclamada e erigida, na realidade pública lacobrigense, uma nova presença escultórica portadora de uma apreensão espacial diferente, protagonizada por uma recusa da monumentalidade, pela negação da figuração mimética, e pela escolha de uma escala humanizada. A sua apresentação matérica caracteriza-se por uma evidenciação do processo de fabrico industrial, e pela sua recusa do “acabado”, inserindo na obra uma leitura alternativa à estatuária tradicional, assumindo o próprio processo oficial enquanto elemento de significação estética.

Tendo sido precursora, de um ponto de vista processual, material, formal e estético, a axiologia inaugurada por esta obra será confirmada nos anos seguintes, no contexto pós-revolucionário, isto é, no final dos anos 70 e princípio dos anos 80 do século XX.

Com o 25 de Abril inaugura-se uma nova era do municipalismo, proclamando-se novos valores e novas entidades legitimadas democraticamente, que, a partir de essa data, irão assumir novas funções para as quais obtêm autonomia financeira¹⁷⁹. Essa autonomia dos municípios face ao Estado, permite-lhes uma tomada de decisão em assuntos económicos, sociais e mesmo urbanísticos, abrindo caminho a processos de requalificação e reorganização urbanística nos quais a escultura desempenhará um

¹⁷⁹ MOTA, Arlindo- *Formas de Liberdade: O 25 de Abril na Arte Pública Portuguesa*, Lisboa, 1999, p. 11.

papel fundamental. Liberta do condicionamento do Estado, a criação da escultura pública urbana sofre um novo desenvolvimento, múltiplo tanto na sua presentificação espacial como na sua temática e metodologia adoptadas.

Dada a importância concedida à mudança de regime, a celebração do próprio 25 de Abril surgirá por intermédio de várias intervenções escultóricas, comemorando-se agora valores como a liberdade, o associativismo, não deixando de se alertar para a condição das camadas sociais mais desfavorecidas¹⁸⁰. O enaltecimento das classes sociais mais baixas substituirá a predominância do herói, vivenciada exaustivamente pelo Estado Novo, surgindo agora a figura do anti-herói frequentemente comemorada na sua proclamação rotineira e humilde, isenta do exaltamento e do arrebatamento heróico.

Também na realidade lacobrigense, tal como no panorama público nacional, assistimos a uma edificação escultórica proclamadora dos novos anti-heróis que o 25 de Abril consagra. Deste modo, é inaugurado, em 1995, o *Monumento ao Pescador* (Figura 1), de Tolentino Abegoaria (1959-).

Inaugurado, justamente na data comemorativa dos vinte e um anos do 25 de Abril, o *Monumento ao Pescador* enaltece uma actividade típica da cidade de Lagos, prosseguindo uma prática democrática das profissões que outrora predominavam na actividade económica da cidade. Dando continuidade ao cariz presencial da estátua *D. Sebastião*, esta nova presença escultórica encontra-se directamente relacionada com os pressupostos do monumento, não assumindo plenamente uma gramática contemporânea autónoma.

Representando a figura de um pescador, surge uma figura sentada, a remendar as redes piscatórias. A escultura assenta numa base construída em pedra e betão, onde se destaca igualmente a evidenciação de um mastro em cimento e umas redes de pesca (Figuras 2 a 7). O tratamento da figura, baseado ainda no código figurativo, insere-se na representação tradicional da indumentária própria da faina do mar. Da figura destaca-se o rosto, enquanto elemento demonstrativo de um tratamento singularizado, revelador de uma dimensão temporal e de uma própria realidade humanizada (Figura 8). A escultura demonstra a junção de diversos materiais na sua realização, constituídos pela fibra de vidro, pelo poliéster, pela pedra e pelo betão. O monumento fora encomendado pela Câmara Municipal de Lagos, a Tolentino Abegoaria, um autodidacta da escultura. Aparentando uma unidade coesa no seu núcleo, o qual articula pescador/base/mastro/rede (Figura 9) e uma presentificação humilde, na sua composição e evocação monumental, esta escultura demonstra uma realidade já não assente nos padrões heróicos e no plano dramático do monumento

¹⁸⁰ Ibidem, p.5.

tradicional, retratando uma realidade quotidiana de uma profissão humilde. Esta obra manifesta também algumas limitações compositivas, assentes na valência da perspectiva frontal e numa assumida simplicidade expressiva patente na prevalência do molde e na sua conseqüente expressão imposta pelo material sintético usado. Possuindo uma escala assumidamente humana, este monumento não foi bem recebido pela maioria da população que sentia o apelo vivencial de uma escultura moderna¹⁸¹, incitada por *D. Sebastião*, sentindo igualmente o valimento do peso clássico escultórico, oscilando esta obra entre esses dois ideários.

Realizada com uma patine que lhe confere a aparência do bronze, a escultura denuncia o uso de novas tecnologias na metodologia escultórica portuguesa¹⁸², constituindo-se um simulacro dos materiais nobres como a pedra e o bronze. A diferença dos novos materiais face aos considerados nobres são evidentes na perpetuação temporal e na sua resistência a intempéries e a actos exteriores de erosão, sendo estes factos reconhecidos pela população. Por esta razão a obra foi considerada inferior face à estatuária que vigorava até então no espaço público lacobrigense¹⁸³.

Mas do que uma tentativa metodológica assente na nova materialidade, mais que uma presentificação mimético-figurativa dos novos heróis do 25 de Abril, esta escultura pública assegura uma relativa continuidade dos valores do monumento. Esta obra apresenta-se enquanto exemplo da valência da leitura do monumento, interligado com um novo foque presencial, assente na diversidade matéria, reveladora do carácter experimentalista da escultura pública contemporânea; é a essa mesma realidade conciliadora e híbrida que resistem alguns elementos do público lacobrigense.

¹⁸¹ *Aquele “monumento ao pescador” inaugurado as 11 horas do dia 25 de Abril, no Bairro dos Pescadores, não passa de um grande equívoco de quem o aprovou e de quem o inaugurou.* Correio de Lagos, Nº73, Abril de 1995.

¹⁸² Este novo material sintético impõe uma modelação do original, a feitura de um molde, sendo a partir desse molde que se procede a um preenchimento a fibra de vidro e resina, de modo a obter-se uma maior quantidade e qualidade de detalhes. Após esse preenchimento da superfície, procede-se à feitura de uma estrutura ora em ferro ora em madeira, procedendo-se depois a um enchimento a poliéster. O resultado é uma figura muito mais leve, portadora de uma evidênciação originária do molde.

¹⁸³ Sobre esta obra vários foram os comentários na imprensa local: [...] *deparamos com uma figura moldada à base de materiais sintéticos [...] Se a moda pega, em vez de estátuas saídas da arte do escultor e da nobreza dos materiais, que exigem técnica e grande labor, corremos o risco de ver os recantos da cidade semeados de bonecos de plástico.* Ibidem.

Do mesmo autor, e baseado na persistência dos princípios monumentais, é erigido no espaço público lacobrigense o *Monumento a São Gonçalo de Lagos* em 2001 (Figura 10).

Realizado por subscrição pública, é inaugurado no Chão Queimado o monumento do santo padroeiro da cidade de Lagos. Tendo recebido a bênção de D. José Policarpo, Cardeal Patriarca de Lisboa¹⁸⁴, esta escultura sofrera ainda a ritualização clássica face a um monumento de valor apostólico.

Executada em bronze, a figura de S. Gonçalo surge representada segundo um reconhecido modelo que lhe sublinha a continuidade adentro a gramática do monumento. Segurando com a mão direita a cruz de Cristo¹⁸⁵ e com a mão esquerda um livro¹⁸⁶ (Figura 11), a figura de S. Gonçalo surge de pé, no local descrito como sendo aquele que habitou nos seus primeiros anos, encontrando-se direccionado para o mar e para a baía de Lagos. Envergando o hábito, sinal de sua vivência na Ordem de S. Agostinho, esta figura apresenta um panejamento rico, particularmente na sua volumetria. No seu pedestal em travertino encontra-se representado um motivo marítimo ondulatório e a figuração de doze atuns, espécie predominante muito pescada em Lagos na altura, os quais aludem a um episódio passado com o santo padroeiro aquando da multiplicação de alimento para alimentar os pobres.

Estando este santo relacionado com a protecção dos pescadores, foi representado iconograficamente de frente para o mar, numa posição de bênção, ilustrando uma contínua protecção dos pescadores. Assente o seu pedestal numa fonte, esta escultura lacobrigense reclama o papel narrativo e comemorativo de uma figura histórica lacobrigense.

Evidenciando uma composição simples e um tratamento escultórico assente no repertório iconográfico católico, esta escultura atesta ainda assim, um amadurecimento do artista (Figuras 12 a 15).

Se no *Monumento ao Pescador* este artista procede a um apurado tratamento do rosto, nesta obra o tratamento facial é relegado para segundo plano, permitindo uma leitura esquematizada do rosto, elidindo quer na sua identificação, quer na sua

¹⁸⁴ Correio de Lagos, Nº 147, Junho de 2001, p. 8.

¹⁸⁵ *A cruz simboliza o Crucificado, o Cristo [...] la identifica-se com a história humana [...].* CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain- *Dicionário dos Símbolos. Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, Lisboa, 1994, p. 246.

¹⁸⁶ [...] *o livro é o símbolo da sabedoria [...] já numa leitura iconográfica cristã pode também simbolizar a Palavra de Deus. Este elemento é muito frequente na iconografia católica.* Ibidem, p. 414.

expressão. Nesta obra, o artista procedeu também a um minucioso tratamento do panejamento (Figura 16), algo que não acontece no *Monumento ao Pescador*.

Tendo em conta os antecedentes monumentos da autoria de Canto da Maia, Leopoldo de Almeida, e no inovador D. Sebastião, de Cutileiro, a população esperava uma obra com outra qualidade e entendimento formal de escultura, mesmo tratando-se da homenagem a um santo do panteão católico¹⁸⁷.

A um nível técnico, estas duas presenças escultóricas evidenciam uma assunção da matéria enquanto interveniente identitário da escultura, culminando com o bronze a sua evocação intemporal. Essas mesmas manifestações escultóricas evidenciam, pela natureza da encomenda e por sua preferência tipológica, a manutenção de um caminho longamente percorrido no Estado Novo.

¹⁸⁷ *Uma cópia tosca e mal interpretada da figura de S. Gonçalo é colocada ao lado de peças de vanguarda como de João Cutileiro ou da estatuária clássica como a de Leopoldo de Almeida.* In *Correio de Lagos*, Nº147, Junho de 2001.

7.2- A Escultura Pública e a afirmação duma nova gramática escultórica

Se é evidente uma contínua necessidade comemorativa na realidade escultórica lacobrigense, também se torna relevante uma crescente afirmação duma nova gramática simbólico/conceptual. Demonstrativa de uma predominância de princípios divulgados internacionalmente, ligados à escultura pública e à manutenção da autonomia das artes plásticas, irrompe, na realidade pública lacobrigense, uma escultura assente na experimentação de novas formas, de novos materiais e de novas gramáticas referenciais, próximas de uma linguagem abstracta e de uma enunciação simbólica do objecto escultórico. Acompanhando uma tendência nacional, em Lagos proceder-se-á à realização de uma escultura exaltadora da consciencialização política, da atitude social e da procura identitária.

Demonstrativo desta nova ambiência escultórica, é inaugurado em Lagos o *Monumento aos Navegadores Lacobrigenses*, em 1997, da autoria de Alexandre Barata/ Xana, (1959-). Situado na Avenida dos Combatentes, surge numa rotunda de forma elíptica uma presença escultórica assente numa gramática simbólico/formal e numa materialização férrea inusitada (Figura 17).

Realizada a pedido da Câmara Municipal de Lagos, aquando das celebrações do 25 de Abril, esta escultura de dimensão monumental, apresenta uma altura de 900 cm e uma largura de 200 cm, demonstrando uma intencional escala austera. Produzida em aço inox, a obra consiste na articulação de três espirais empilhadas, dispostas de diferentes modos aquando do seu empilhamento. Na segunda espiral, pode visualizar-se uma esfera vermelha (Figura 18), que no seu cromatismo contrasta com um verde predominante da relva existente na própria rotunda, onde a obra se integra.

Comprovativas de um referente simbólico, surgem as espirais enquanto metáfora da *evolução de uma força, de um estádio*¹⁸⁸ e também enquanto alusivas à *evolução do homem que parte à descoberta de novos mundos*¹⁸⁹. Já a escolha de três espirais evoca também a ideia de três revoluções da cultura portuguesa: *a do conhecimento geográfico, da técnica náutica e da revolução cultural*¹⁹⁰. Confirmativa duma realidade

¹⁸⁸ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Op. Cit., p. 303.

¹⁸⁹ Alexandre Barata (Xana), in Correio de Lagos, N°97, Lagos, 1997, p. 13.

¹⁹⁰ Ibidem, p.15.

simbólica, a esfera vermelha¹⁹¹ também evoca uma realidade simbólica, referente à coragem e força humana para enfrentar os perigos e os desafios marítimos¹⁹².

Possuindo uma forte componente simbólica, esta escultura funciona como uma consagração evocativa da coragem dos navegadores, homenageando os seus feitos. Sendo assumidamente uma obra simbólica, esta escultura destaca-se pela escolha dos materiais, pela sua enunciação totémico-formal, revelando uma outra presentificação escultórica. A sua opção pelo aço inox¹⁹³, material não comum na escultura patente no espaço lacobrigense, demonstra uma consciência dos princípios modernos inerentes à utilização e experimentação de novos materiais (Figura 19 e 20). Estes materiais poderiam despertar uma resistência do público à obra, embora a possibilidade de uma leitura aberta haja caldeado essa mesma reacção. O uso de uma linguagem não-figurativa, e o uso da forma, enquanto referente simbólico, inserem esta obra numa realidade divergente do monumento, assegurando a sua legitimação na realidade contemporânea. A legitimação artística do autor pode também ter contribuído para uma maior aceitação da obra como uma nova manifestação contemporânea, desarmando os mais acérrimos críticos e defensores da tradição clássica e de sua materialidade nobre.

Sendo realizada apenas dois anos após a inauguração do *Monumento ao Pescador*, de Tolentino Abegoaria, esta obra demonstra um universo formal e interpretativo totalmente oposto àquela, apresentando-se enquanto reflexão formal e simbólica, contrária a uma presentificação figurativa e narrativa. Também na exaltação dos heróis, estas duas obras diferem, substituindo com uma gramática simbólica e com uma representação abstracta, respectivamente uma realidade escultórica reveladora da figuração humana e da representação iconográfica. Deste modo, esta obra é assumidamente uma escultura pública, independente da gramática monumental. O seu núcleo, isto é, a evocação celebrativa, mantém-se comum a estes dois exemplos distintos, facto que revela a importância do acto comemorativo enquanto acto legitimador histórico e artístico do monumento e da escultura pública em muitos

¹⁹¹ A esfera simboliza, entre seus inúmeros significados, o mundo terrestre. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Op. Cit., p. 297. Já a cor vermelha viva simboliza a acção, a força, o triunfo. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Op. Cit., p. 686.

¹⁹² *Alexandre Barata (Xana)*, Op. Cit., p.14.

¹⁹³ O uso do aço inox impõe uma outra metodologia, onde se ressalva a planificação, o corte e a soldagem do aço inox, afirmando, desse modo, uma técnica construtiva, aditiva de matéria contrária à técnica clássica do retirar o excesso para revelar a forma interior. Estamos perante um processo industrial o que implica um afastamento do escultor do processo construtivo, visto que a escultura é executada por técnicos especializados. O escultor torna-se o projectista da obra escultórica, papel esse que permite a concepção de inúmeras obras em simultâneo e com um grau elevado de rigor tecnicista.

casos. Deste modo, esta obra demonstra a sua dimensão comemorativa, enquanto uma validação histórica e identitária da própria cidade.

Mais tarde, inaugura-se a escultura *Liberdade, Diálogo e Democracia, Monumento Comemorativo dos 25 anos do 25 de Abril*, da autoria de Vera Faria Gonçalves (1955-), inaugurada no dia 25 de Abril de 1999 (Figura 21).

Comportando um diâmetro de cerca de 3000 cm e uma altura de 300 cm na calote, e de mais 200 cm nas cadeiras, esta escultura apresenta sete cadeiras dispostas em círculo viradas para o interior do mesmo círculo, sendo colocadas em cima de uma calote semi-esférica azulada, realizada em betão e pedra (Figuras 22 a 25).

Direccionadas para o interior de um círculo, as sete cadeiras encontram-se viradas umas para as outras, remetendo para a posição declarativa do convívio social. Apresentadas sobre o formato convexo, assumido pela calote semi-esférica, estas cadeiras apresentam uma materialidade peculiar. Realizadas em policarbonato (material térmico de que são feitas as janelas dos aviões), as cadeiras apresentam uma leitura translúcida que permite a emissão de luz do seu interior durante a noite (Figura 26 e 27), adquirindo uma determinada imaterialidade durante o dia, aquando a incidência da luz, fomentando uma leitura óptica algo indefinida. É um jogo óptico, entre o vazio e o cheio, que simula nestas cadeiras uma materialidade aparente, ou melhor, indefinida. Portadoras duma tensão entre o interior e o exterior, estas cadeiras apresentam uma composição simétrica simples e uma forma sintética aquando da sua leitura e interpretação.

A calote semi-esférica funciona como um elemento que, ao elevar a posição das cadeiras, lhes concede o protagonismo, procurando-se contrastar com a obrigatoriedade da circular à volta da rotunda. Enquanto metáfora do pedestal, de demarcação rodoviária e de remetente simbólico, a calote, com cerca de 2000 cm de diâmetro, afirma, no espaço, a presença e o referente interpretativo da escultura.

Nesta obra, o uso da cadeira constitui a metáfora da conversação, do diálogo, na busca de solução para os problemas que em democracia apenas no modo de diálogo se resolvem. Deste modo, estas mesmas assumem-se como metáforas de uma nova realidade assente no diálogo livre e colectivo¹⁹⁴. A estrutura semi-esférica da calote simboliza o papel do Homem no mundo¹⁹⁵, enquanto uma parte de um todo mais vasto, promovendo o significado do diálogo e da conversação como meio de ligação de

¹⁹⁴ Ver Anexos, Vera Gonçalves: matéria/luz, novas possibilidades duma escultura pública, p. 3.

¹⁹⁵ [...] sete cadeiras colocadas em círculo, no cimo de uma calote esférica azul, simbolizando o planeta e o lugar de cada um na construção do diálogo conjunto para a edificação da democracia [...] in DUMAS, Raymond, *Jornal de Lagos*, Nº 18, 1999-04-15, p. 12.

uma parte ao todo. O simbolismo do *diálogo, da terra, do homem e da luz*¹⁹⁶ são os elementos-chave nesta obra, que metaforiza os princípios de uma sociedade democrática.

Um elemento particular do projecto desta escultura pública reside no facto do número de cadeiras não se encontrar ligado com a sua simbologia mas sim com questões de proporção e escala do próprio espaço. A opção pela representação de sete cadeiras não pende para o simbolismo de *totalidade do espaço, nem para uma mudança após um ciclo concluído ou de renovação positiva*¹⁹⁷, mas sim para uma equilibrada solução proporcional do espaço e da escala pretendida para a escultura¹⁹⁸. É a articulação do espaço com a escultura que propicia uma escala, uma proporção formal, que neste exemplo é assumida enquanto próxima da dimensão e proporção humanas.

Sendo assumidamente uma escultura perceptível numa amplitude de 360 graus, esta obra surge como um exemplo dos novos processos e conceitos subjacentes à escultura contemporânea dos finais do século XX. Comprovativa da articulação de uma escultura-objecto com uma escultura-símbolo, esta obra celebrativa apresenta na sua materialidade, uma particularidade luminosa e perceptiva *estranha*¹⁹⁹ no espaço público lacobrigense.

Reveladora duma abrangência múltipla em termos técnicos, a escultora articula nesta obra o saber escultórico/compositivo, com um saber industrial, ligado à técnica construtiva do betão, assim como do material luminoso, tendo a própria escultora contratado uma construtora, conhecedora do fabrico de betão, e uma empresa ligada a materiais luminosos, de modo a poder encontrar as melhores soluções técnicas para a execução deste projecto²⁰⁰. A obra reflecte, tal como a escultura anterior de Xana, a acção de diferentes técnicos especializados, confirmando o estatuto do escultor enquanto autor do projecto, mais do que o seu executor.

¹⁹⁶LARANJO, Maria Isabel Serra Granado Cordeiro- *Escultura pública no Algarve : séculos XX e XXI : 1900-2009* , Tese de Mestrado de Escultura Pública, Lisboa, 2010, p. 125.

¹⁹⁷ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, Op. Cit., p. 603.

¹⁹⁸ Ver Anexos, Vera Gonçalves: matéria/luz, novas possibilidades duma escultura pública, p. 3.

¹⁹⁹ *É na surpresa que este monumento funciona invés de sua assumida presença formal.* Ibidem.

²⁰⁰ Ibidem, p. 2.

Esta obra implica uma manutenção adequada aos seus materiais, facto que foi realçado pela opinião pública lacobrigense²⁰¹. Inesperada na sua inovadora presença matérica e na sua modelação luminosa, esta escultura presenteia o espaço público de Lagos com uma original solução escultórica, requalificando-o a um nível urbanístico, espaço esse que anteriormente fora degradado, sendo considerado auspicioso para a construção e expansão urbana²⁰². Deste modo, comprova-se como a escultura pública pode ajudar a construir a cidade, imprimindo-lhe um carácter artístico e estético, e, simultaneamente, simbólico, de um ponto de vista dos arquétipos e da representação de um povo.

Passar-se-ão mais três anos, até que surja uma nova presentificação escultórica lacobrigense, datando de 2002 a inauguração da escultura *O Tempo do Homem na Terra*, da autoria de Paulo Guilherme D'Eça Leal (Figura 28).

Instalada na rotunda da Avenida das Comunidades Portuguesas, esta escultura fora encomendada igualmente pela Câmara Municipal de Lagos, aquando da renovação urbana da zona que integra a obra. Da autoria de Paulo Guilherme D'Eça Leal (1932-2010), personalidade multifacetada, com trabalho no domínio gráfico, literário e artístico, a sua obra insere-se nos princípios contemporâneos da escultura pública. É composta a obra por três componentes principais: por um cubo, uma esfera e um quadrado, sendo na articulação simbólica, reflexiva e interpretativa destes mesmos elementos que se procura ilustrar as dimensões intelectual e sensitiva, inerentes necessariamente à condição humana, e à sua situação no mundo.

Erigida numa rotunda, surge uma presença escultórica composta por uma estrutura cúbica, afirmada na representação de suas arestas, na qual assenta um eixo vertical articulatório de uma esfera negra na sua extremidade inferior e de um quadrado branco na extremidade superior (Figuras 29 a 31). Estando o eixo suspenso, o mesmo evidencia um movimento oscilatório se activado pela presença do vento, denunciando por este meio um movimento cinético. Inserida numa ampla rotunda, esta escultura é ladeada por um conjunto de árvores e pela presença de passeios²⁰³, facto que remete para a evocação de uma paisagem agreste, e, de algum modo, intemporal, convidando o espectador a interagir com a obra com a sua acentuada dimensão espacial.

²⁰¹ [...] *quem procederá à manutenção das lâmpadas e da escultura? A escultora ou a Câmara* [...] in *As Cadeiras do Poder que evocam o 25 de Abril*, Correio de Lagos, Nº 121, Abril, 1994, p. 9.

²⁰² Ver Anexos, Vera Gonçalves: *matéria/luz, novas possibilidades duma escultura pública*, p. 1.

²⁰³ *Rotunda da Avenida das Comunidades com a apresentação do Tempo do Homem na Terra*, in *Correio de Lagos*, Nº163, Outubro de 2002, p. 9.

No seu processo técnico há a predominância do uso do ferro e de técnicas como a decapagem, a soldadura e a metalização, isto é, de técnicas industriais, modernas na sua aplicação à escultura. Esta mesma obra revela uma construção técnica e especializada, como acontecera com as outras duas manifestações escultóricas anteriormente referidas, confirmando, ao longo dos tempos, uma assunção do escultor enquanto projectista e coordenador da construção escultórica. Esse mesmo factor demonstra uma alteração no estatuto do escultor, que agora pode recorrer ao auxílio técnico, e mesmo à execução técnica industrial, sem ser questionado enquanto autor da escultura.

Assente numa gramática eminentemente geométrica, abstracta na sua leitura óptica, esta obra assume-se enquanto reflexão simbólica dos seus três elementos geométricos constituintes, exigindo o domínio de um vocabulário simbólico para a sua compreensão. Na sua referenciação simbólica, esta obra articula o cubo enquanto elemento *evocativo do mundo material, de estabilidade, e de verdade*²⁰⁴. Também considerado a *imagem da eternidade*²⁰⁵, na sua emanção sólida, este elemento abrange uma leitura ampla, metaforizada na procura humana ao longo dos tempos. Já a esfera admite uma interpretação simbólica ligada à *perfeição e totalidade*²⁰⁶. A leitura destas duas formas geométricas culmina numa leitura simbólica referente à *totalidade terrestre e celeste*²⁰⁷, totalidade que o homem procurou e procura na sua constante luta com o mundo e consigo próprio. O quadrado também remete para uma leitura assente na simbolização da terra e do universo criado (terra e céu), facto que realça também um aspecto valorativo do Homem, e da sua acção indagatória no mundo e dos seus feitos materiais e imateriais.

Não estando relacionada com qualquer tentativa representativa, esta obra transmite geometrica e simbolicamente o modo como o próprio autor compreende o papel do Homem, ao longo dos tempos, e a sua integração no mundo que habita. Possuindo uma escala monumental, incita o espectador a observar e mesmo a intervir na obra, estimulando uma *empatia e um momento de pausa e harmonia para quebrar o ritmo frenético do dia-a-dia*²⁰⁸ enquanto “paisagem rural moderna” de elevado grau simbólico. É proclamada como uma *escultura-paisagem*, que convida o espectador a

²⁰⁴ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, Op. Cit., p. 251.

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ Ibidem, p. 297.

²⁰⁷ Ibidem, p. 251.

²⁰⁸ *Rotunda da Avenida das Comunidades com a apresentação do Tempo do Homem na Terra*, Op. Cit., p. 9.

nela participar, através dos seus passeios interiores, ladeados por árvores e pela presença articulatória em forma de pêndulo, pelo qual a escultura é conhecida pelos habitantes. Essa incitação a uma escultura-paisagem e à referenciação do objecto, dada pelo seu reconhecimento enquanto pêndulo, sustenta uma identificação da mesma e do espaço em que se insere, agindo enquanto elemento identificativo do espaço rodoviário.

Demonstrativos de uma evolução escultórica na realidade lacobrigense, estes três exemplos comprovam uma crescente autonomia e legitimação duma escultura contrastante com uma gramática tradicional. Esta nova presentificação escultórica indicia uma emanção e presentificação matéricas e um novo vocabulário formal assente numa primazia simbólica e abstracta. Se no caso do *Monumento aos Navegadores Lacobrigenses* se procedeu a uma solução assente na presença duma *escultura-totem*, afirmativa da sua verticalidade e da sua temática simbólico/formal, já no *Monumento Liberdade, Diálogo e Democracia* afirma-se uma solução assente numa nova materialidade assumida pela luz e por novos processos tecnológicos. O exemplo da escultura *O Tempo do Homem na Terra* demonstra já um predomínio de uma gramática assente não no objecto e na sua referencialidade, mas, sim, nas formas geométricas abstractas, e na sua valência simbólica, não deixando de estar ancorada, em simultâneo, no universo pessoal do artista.

Deste modo, a escultura pública lacobrigense demonstra uma nova presença formal, matérica e mesmo técnica, resultado do fenómeno de aculturação artística internacional, das novas inovações tecnológicas e de uma primazia de uma dimensão industrial e especializada. Daí surge uma inovadora gramática formal, resultado desta nova realidade escultórica, baseada na articulação de princípios estéticos com uma referenciação objectual e simbólica, que demonstra uma ilimitada possibilidade plástica da escultura enquanto forma e referente do próprio espaço público urbano.

A encomenda da “nova escultura pública” tem como tema nuclear o acto comemorativo, comportando a escultura elementos que visam uma metáfora desse mesmo acto, aliando-os com uma nova gramática formal e simbólica. Poderemos afirmar que, no caso lacobrigense, toda a escultura pública se encontra relacionada com este acto comemorativo, pelo qual podemos concluir que a escultura pública, enquanto resultado da evolução dos princípios do monumento, os adequa a uma nova realidade democrática, pós-industrial e globalizada. Portanto, toda a escultura pública lacobrigense se encontra inteiramente relacionada com eventos celebrativos que inserem na escultura uma temática específica, quer seja do 25 de Abril, quer seja da nova condição social-democrática, ou mesmo acerca de feitos e acontecimentos identitários regionais.

Relegada para o espaço rodoviário da rotunda, esta nova escultura pública apresenta-se enquanto marco espacial e identitário do espaço urbano, requalificando as vivências sociais, o espaço urbano e a identificação regional. Constitutivas de um campo expandido do escultórico, procede-se na realidade lacobrigense a uma criação escultórica assente na relação escultura/paisagem/arquitectura²⁰⁹, na qual se equacionam novas problemáticas, partindo da nova materialidade industrial, da nova evocação gramatical simbólica e de uma nova composição escultórica que deambula entre a paisagem e a presença totémica e vertical, característica do monumento.

²⁰⁹ KRAUSS, Rosalind- *La Originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, 2006, pp. 296-297.

Conclusão

Uma escultura pública é distinta de uma escultura de galeria. Com esta afirmação iniciamos esta síntese conclusiva acerca do monumento e da escultura pública. Considerada escultura pública toda a manifestação escultórica assente no espaço público, esta mesma implica algumas características e princípios que visam a promoção da adequação ao próprio lugar integrador, facto a que uma escultura de galeria resiste na sua assumida autonomia presencial. Incitativa de um diálogo com o espaço e com o público, será através duma realidade estética, narrativa, formal, que se estabelecerá na escultura pública um elo vincutivo com uma realidade urbana.

Compreendida entre duas manifestações, a escultura pública irá afirmar duas tipologias aparentemente divergentes, assumidas pelo monumento e pela posterior escultura pública moderna. Demonstrativos de modelos escultóricos divergentes, estas duas tipologias escultóricas substanciarão o espaço público enquanto expressão humana, procedendo à demarcação e humanização do mesmo.

Na sua manifestação tradicional, assumida pelo monumento, a escultura pública confirma uma função demarcativa espacial, articulando-a com o acto celebrativo. A assunção de escultura enquanto escultura-marco na realidade pública propiciou a referenciação espacial da própria cidade, desempenhando o monumento simultaneamente uma função. Baseado tradicionalmente na representação mimética, o monumento irá articular princípios escultóricos como a proporcionalidade, a escala monumental e o jogo compositivo enquanto ferramentas integrativas das obras no espaço público. A utilização do critério da verosimilhança mimética no monumento permite uma directa ligação com o público, que por este meio se sensibiliza com uma gramática narrativa/histórica, e simultaneamente com a sua presença idealizada, afirmada pelo ideal do belo consubstanciado na representação do corpo humano. Dessa emancipação do belo e do sublime surgirá um novo campo interventivo escultórico, assumido por uma estética do gosto e pela sua validação enquanto um critério legitimador do monumento.

Ligado a um sistema representativo clássico, o monumento irá assumir uma dominância escultórica ao longo dos tempos. Rigoroso adentro de uma gramática formal e simbólica, o monumento assume um papel essencial aquando a organização e edificação das cidades.

A transformação urbanística do século XX implica nos códigos estéticos, metodológicos e formais, um afastamento progressivo da gramática do monumento. A afirmação de novos princípios arquitectónicos modernos implica uma alteração dos espaços públicos e privados, dos equipamentos urbanos, dos transportes públicos,

implicando toda uma outra configuração da cidade. Estando a escultura pública directamente relacionada com o espaço público, torna-se evidente que esta também irá sofrer profundas mudanças aquando da sua relação espacial, temática e metodológica com esse mesmo espaço.

Assumidamente uma época experimentalista no que foca ao aparecimento de novas tecnologias do ferro/aço, entre muitas outras, o século XX fomenta uma reactualização do léxico escultórico na sua metodologia construtiva, na sua presença espacial e na sua relação com o próprio espaço público. Perpetuador do apelo ao monumento enquanto tipologia escultórica dominante, o século XX exige uma nova manifestação escultural derivada adequada e decorrente do novo vocabulário urbanístico e social. A escultura pública irá demonstrar uma realidade não limitada a um idealismo mimético, fomentando, por sua vez, um naturalismo realista assente na subjectivação interpretativa e emotiva. Comprovativos dessa nova realidade surgem-nos duas manifestações públicas de Rodin, *Os Burgueses de Calais* e *Balzac*, nos inícios do século XX. Uma nova retórica matérica, expressiva e humanizada, impregnará, na ambiência escultórica do monumento, uma nova realidade ilimitada na sua sugestão, forma e expressividade, procedendo a uma conseqüente legitimação pública.

Na realidade pública portuguesa do século XX, a manifestação escultórica demonstra uma primazia do monumento enquanto tipologia escultórica regente, obedecendo a uma constatação nacionalista, divergente duma materialização escultórica naturalista europeia, mas que luta para se lhe juntar na sua exemplificação e glória escultórica.

Se nos inícios do século XX o monumento em Portugal indiciava o domínio dos princípios monumentais e uma sedução por numa linguagem mimética e naturalista, corresponderá a década de 1930 ao início de uma transformação escultórica no território português. Surge nesta data uma nova gramática escultórica, influenciada por uma expressão francesa assumida por Rodin e Bourdelle proporcionada pelas bolsas de estudo para o estrangeiro atribuídas a inúmeros escultores portugueses. Desta maneira é estimulada, através duma escultura *zarquista*, uma representação escultórica assente numa linguagem monumental que se afasta de uma representação naturalista, impondo um novo tratamento formal da escultura enquanto símbolo matérico.

O tratamento escultórico desta nova manifestação portuguesa denunciará o uso da monumentalidade, da caracterização facial genérica e do exaustivo tratamento iconográfico e simbólico, revelador dos ícones fundadores nacionais. Estimulada pela política do Estado Novo, uma nova escultura *zarquista* visava duas funções; a de afirmar uma ideologia política no espaço público, funcionando enquanto propaganda política, consistindo a segunda função numa afirmação do monumento enquanto

modo português de fazer escultura original, uma escultura patriótica, que contrastava com uma *maneira* internacional.

Considerada por muitos enquanto entrave à criatividade e à originalidade, este período demonstra que uma limitação imposta, quer seja expressiva, temática ou material, não tem que significar uma limitação da expressão escultórica, que neste caso assume diversas soluções criativas e compositivas. Podemos, deste modo, concluir que, na sua enunciação simbólica e nacionalista, o monumento português afastar-se-á duma retórica naturalista, inserindo na leitura monumental uma outra leitura que não a sua tradicional, tal como fora o caso no início do século com os dois exemplos públicos de Rodin e o seu universo onírico e humanizado.

Prosseguida até ao cair do regime do Estado Novo, esta escultura-monumento somente irá ser substituída por uma presença escultórica receptora dos pressupostos escultóricos internacionais, correspondendo ao 25 de Abril de 1974 a data dessa nova transição escultórica.

Numa contextualização internacional, será na segunda metade do século XX e na sua reedificação urbana, resultante de um período pós-guerra, que a cidade moderna assume um novo planeamento urbanístico e arquitectónico, enquanto novos marcos identitários. Provém deste período a primeira denominação de escultura-património, correspondendo o espaço público a uma exposição identificativa e histórica da própria cidade, assumindo, também, uma dupla funcionalidade: a de demarcação espacial e a de referente identitário cultural.

Nesse mesmo período, uma nova criação escultórica irá relacionar novos valores escultóricos, manifestados numa intensa procura de originalidade, na qual se alia uma inovadora gramática metodológica e material. Influenciada pela propagação e legitimação da escultura de galeria, portadora de um carácter experimentalista, aquando da sua criação e escolha temática, autónoma na sua interpretação e referente pessoal/emotivo, a escultura pública irá promover novos métodos construtivos, o uso de novos materiais industriais, de novas temáticas, e consequentemente uma crescente rejeição dos princípios do monumento. Inicia-se, portanto, a afirmação da denominada escultura pública moderna, agora liberta de condicionantes, experimentalista na sua concepção matérica, metodológica e temática. Um novo espaço público ditará a criação de um novo indício escultórico reflectivo dos novos paradigmas e das novas problemáticas vivenciadas na sua relação arquitectónica e industrial.

Deste modo, na segunda parte do século XX, a escultura pública urbana europeia demonstra uma total assimilação de múltiplas áreas, saberes e processos construtivos. Surge uma nova era de invenção, de experimentação, incentivadas pelos fenómenos

de gentrificação urbanísticos e pelos seus novos pressupostos sociais e culturais, demonstrativos de uma globalizante interação cultural. A escultura pública da segunda metade do século XX demonstra uma alteração de modelos, de matérias-primas, de processos construtivos, factores que evidenciam algo mais do que uma evolução tecnológica, comprovando uma nova ambiência social e uma nova realidade espacial.

Na realidade pública portuguesa do século XX a escultura pública surge enquanto nova tipologia que visa substituir o monumento tal como os artistas e o poder político o entendiam e produziam no Estado Novo. Influenciada por uma tendência escultórica internacional, esta nova manifestação irá corresponder a uma coexistência dos princípios monumentais com os novos princípios duma escultura pública moderna. Portanto, é visível numa extensa exemplificação, uma simultânea produção escultórica reveladora dos princípios regentes do monumento e uma outra execução escultórica denunciadora de um novo sistema escultórico moderno. Numa nova gramática moderna realça-se a validação da obra enquanto objecto estético e nova linguagem formal assente seja na realidade abstracta, seja na neofiguração. Estes mesmos constituintes irão articular-se com a vocação celebrativa, facto que, por vezes, cria obstáculos à sua leitura pelo público. Desta coexistência surgem os denominados “anti-monumentos” na realidade pública portuguesa, afirmando-se enquanto antítese da antiga tipologia. Revestidos de um carácter irónico, experimentalista e assentes numa realidade formal assumidamente abstracta e conceptual, a escultura pública continua a afirmação do acto celebrativo na nova sociedade democrática, comemorando os seus novos heróis e valores.

Somente no final do século XX observamos na realidade pública portuguesa a assunção de uma escultura contemporânea e sua referenciação autónoma. Constituindo um exemplo dessa nova tendência escultórica, observaremos, no caso lacobrigense, a presença do primeiro “anti-monumento” em Portugal, assente na sua vocação simbólica e totémica.

Exemplificativo da mudança de paradigmas escultóricos, o caso lacobrigense comprova a passagem do modelo mimético, para um referente-objecto, culminando na valorização duma escultura-projecto. Comum a todas estas manifestações, o uso do símbolo incita à valorização duma linguagem cultural e espiritual enquanto linguagem de alcance universal, que insere este mesmo elemento representativo numa inesgotável fonte significativa e interpretativa.

Correspondendo uma escultura pública a toda a manifestação escultural existente no espaço público, esta abrangente tipologia encontra-se balizada entre diferentes ambiências, das quais se destaca uma realidade política directamente relacionada com as encomendas escultóricas, uma realidade pública experienciada pelo próprio

público, e uma realidade teórico/prática que espelha a ilimitada potenciação espacial que interferirá na formação do lugar na sua identidade social e cultural.

Deste modo, é fomentada uma multiplicidade escultórica aquando da sua variedade temática, donde se procede à distinção de diferentes tipos de escultura, a saber, uma *escultura-monumento*, uma *escultura-símbolo*, uma *escultura-totem*, uma *escultura-paisagem*, uma *escultura-projecto*, entre inúmeras outras manifestações escultóricas. Uma constante transformação espacial encontra-se dependente de escultura pública, facto que legitimará todo um leque de possibilidades que se encontra estimulada por uma globalizada aculturação.

Também uma indagação acerca das condicionantes sociais, culturais, étnicas, éticas, económicas, antropológicas e artísticas, demonstra uma diversidade temática muito grande. Deste modo, uma escultura pública exige uma distinção entre uma escultura pública e uma escultura independente colocada no espaço público.

Complexa na sua abrangência transdisciplinar, a temática da escultura pública torna-se um dos elementos fulcrais na organização, na delimitação e na demarcação do espaço urbano, facto que dita a presença de escultores nas equipas técnicas que intervêm no espaço público. Mais que um parecer arquitectónico, paisagístico, ou mesmo técnico, o parecer escultórico pode contribuir para uma melhor resolução espacial. Foi exactamente pela tomada de consciencialização escultórica que se optou por este trabalho, pretendendo sensibilizar o público para esta nova realidade que carece de um mediador entre um racionalismo arquitectónico, por vezes exacerbado, e uma realidade subjectiva inerente a todo e qualquer sujeito. A escultura pública não se assume, deste modo, enquanto elemento independente do espaço, mas sim como elemento aglutinador de toda uma existência espacial, identitária e histórica, sendo o escultor dotado do conhecimento e da sensibilidade formal que podem permitir uma valorização e afirmação do próprio espaço urbano, além de suas limitações modulares e técnicas.

Bibliografia

Periódicos:

«IV Centenário da cidade de Lagos» in *O Nosso Jornal*, Bernardino Ribeiro (dir.), Nº27, Lagos, 1973, p. 1 e 4.

«IV Centenário da Passagem do Bojador», in *Costa D'Oiro*, Capitão José dos Reis Lázaro (dir.), Nº 2, Lagos, 1935-02, p. 4.

«Alexandre Barata (Xana)», in *Correio de Lagos*, António Guedes de Oliveira (dir.), Nº97, Lagos, 1997-04, pp. 12-15.

«As Cadeiras do Poder que evocam o 25 de Abril», in *Correio de Lagos*, António Guedes de Oliveira (dir.), Nº 121, Lagos, 1999-04, p. 9.

«Comemorações Henriquinas em Lagos» in *Jornal de Lagos*, Dr. Carlos Luís Filipe Garcias (dir.), Nº 1091, Lagos, (1960-06-30), p. 4.

DUMAS, Raymond, in *Jornal de Lagos*, Joaquim Carneira da Silva (dir.), Nº 18, Lagos, 1999-04-15, p. 12.

Ecos do Algarve, Nº 3, Lagos, 1960, p. 1 e 3.

Ecos do Algarve, Nº 4, Lagos, 1960, p. 2.

Ecos do Algarve, Nº 6, Lagos, 1960, p. 1 e 4.

«Estátua do Infante D. Henrique» in *Jornal de Lagos*, Dr. Carlos Luís Filipe Garcias (dir.), Nº 1088, Lagos, (1960-02-15), p. 6.

«Igreja acabou por abençoar uma estátua ...», in *Correio de Lagos*, António Guedes de Oliveira (dir.), Nº 147, Lagos, 2001-06, pp. 8-9.

«Lagos continua à espera da estátua do pescador», in *Correio de Lagos*, António Guedes de Oliveira (dir.), Nº 73, Lagos, 1995-04, p. 28.

«Rotunda da Avenida das Comunidades Portuguesas...», in *Correio de Lagos*, António Guedes de Oliveira (dir.), Nº 163, Lagos, 2002-10, p. 9.

SOUSA, Antónia de, «João Cutileiro: O prazer de fazer objectos» in *Diário Notícias*, Dinis de Abreu (dir.), 24-09-1989, pp. 5-8 e 34.

USSACH, Steven S., «Sobre a Estátua de D. Sebastião» in *Jornal de Lagos*, Amândio da Santana Paula (dir.), Nº1173, Lagos, 1974, p. 2.

Visita Presidencial ao concelho de Lagos, in *Jornal de Lagos*, Dr. Carlos Luís Filipe Garcias (dir.), Nº 1169, Lagos, 1973-10-10, pp. 4-5.

Revistas e catálogos:

ABREU, José Guilherme- «Um modelo fenomenológico para a escultura pública» in *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*, Nº 2, FLUP, Porto, 2003.

Canto da Maya, Lisboa, IPPC / FCG, 1990.

CAMPOS, Álvaro de- «Apontamentos para uma Esthethica Não- Aristotelica», in *Revista Athena*, Nº3, Lisboa, 1924, pp. 113-114.

CARREIRO, José António- *Lagos no final do milénio*. Grupo dos Amigos de Lagos, Odiáxere, 1999.

CRUZEIRO, Cristina Pratas- «A Escultura. Na Cidade. É Pública (?)», in *Arte Teoria*, Nº11, Lisboa, 2008, pp.28-40.

ELSEN, Albert- «What have we learned about Modern Public Sculpture: Ten Propositions», in *Art Journal*, Vol.48, Nº4, São Francisco, 1989.

FRANÇA, José Augusto- «O D. Sebastião de João Cutileiro», in *Colóquio Artes*, Nº 14, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro, 1973.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN- *Inauguração do Monumento em Memória do Doutor José de Azevedo Perdigão*. Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

IRIA, Alberto, *Catálogo do discurso proferido em Lagos, no dia 10 de Maio de 1969, na inauguração da estátua do grande navegador*, Secretaria de Estado da Informação e Turismo e Câmara Municipal de Lagos, Lagos, 1970, pp. 24-25.

KRAUSS, Rosalind- «Échelle / Monumentalité, Modernisme / Postmodernisme, la ruse de Brancusi», in, *Qu'est-ce que c'est la sculpture moderne*, Madrid, pp., 246-253.

MACEDO, Diogo de, in *Francisco Franco, Exposição Retrospectiva da obra do escultor (1885-1955)*, Lisboa, 1966, pp. 7-18.

MEGA, Rita- «Entrevista com João Cutileiro», in, *Arte Teoria*, Nº 11, Lisboa, 2008, pp.279-285.

ORTEGA, Carlos (coord.)- *Siah Armajani*. Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Diputación de Huesca, Madrid, 1999.

PEREIRA, José Fernandes- «As Leituras de Machado de Castro», in *Arte Teoria*, Nº 9, Lisboa, 2007, pp. 7-25.

PICAZO, Glòria- *Siah Armajani. Espais de lectura/ Reading Spaces, Llibres de recerca.* Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1995.

POMAR, Alexandre- «D. Sebastião- 20 Anos depois», in *Revista Expresso*, SARAIVA, José António (dir.), Lisboa, 28 de Agosto, 1993.

ROSADO, José Valentim, RIBEIRO, José Sommer, FRANÇA, José-Augusto (co-aut.)- *João Cutileiro: D. Sebastião, 1973-1993, Maquetas de Escultura para Espaços Públicos.* Câmara Municipal de Lagos/ Centro Cultural de Lagos, Lagos, 1993.

SERRA, Richard- *Tilted Arc Destroyed*, in *Art in America*, Maio de 1989.

WOHL, Hellmut- «The Sculpture of João Cutileiro», in *Colóquio Artes*, Nº38, Fundação Calouste Gulbenkian, Setembro, 1978.

Monografias:

AA.VV. - *Dicionário de Língua Portuguesa 2011*. Porto Editora, Porto, 2011.

AA.VV. - *Estatuária e Escultura de Lisboa: Roteiro*. Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 2005.

ABREU, José Guilherme- *A Escultura no Espaço Público do Século XX. Inventário, História e Perspectivas de Interpretação*. Tese de Mestrado em História de Arte em Portugal, FLUP, Porto, 1999.

ANDRADE, Pedro de; Carlos Almeida e José Cunha Barros- *Arte Pública e Cidadania: novas leituras da cidade criativa*. Caleidoscópio- Edição e Artes Gráficas, SA, Casal de Cambra, 2010.

ANDRADE, Sérgio Guimarães de- *Escultura Portuguesa*. Clube de Colecionador dos Correios, 1997.

APOLLINAIRE, Guillaume- *O Poeta Assassinado*. Editorial Estampa, Lisboa, 1989.

ARACIL, Alfredo, RODRÍGUEZ, Delfín- *El Siglo XX: Entre la Muerte del Arte y el Arte Moderno*. Ediciones ISTMO, Madrid, 1998.

ARENDR, Hannah- *A Condição Humana*. R. Raposo (trad.), Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2001

ARGAN, Giulio Carlo- *Arte e crítica de arte*. Editorial Estampa, Lisboa, 1995.

AUGÉ, Marc- *Não-Lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. M.S. Pereira (trad.), 90 Graus Editora, Lisboa, 2005.

BAUDELAIRE, Charles- *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*. Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2006.

BAUDRILLARD, Jean- *Simulacros e Simulação*. Relógio d'Água, Lisboa, 1991.

BAUDRY, Marie-Thérèse- *Sculpture méthode et vocabulaire*. Monum, Éditions du Patrimoine, Paris, 2005.

BAYER, Raymond- *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, 1995.

CABANNE, Pierre- *Brançusi*. Éditions Terrail/Édigroup, Paris, 2006.

CALINESCU, Matei- *As cinco faces da Modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, Kitsch, Pós-modernismo*. Vega, Lisboa, 1999.

- CALVINO, Ítalo- *As Cidades Invisíveis*. Editorial Teorema, Lisboa, 2006.
- CAMPOS, Isabel Damasceno (textos)- *Charters de Almeida: Cidades Imaginadas: Alguns Trabalhos*. Câmara Municipal de Leiria, Leiria, 1999.
- CASTRO, Machado de- *Dicionário de Escultura*. Livraria Coelho, Lisboa, 1937.
- CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant- *Dicionário dos Símbolos*. Editorial Teorema, Lisboa, 1994.
- CHICÓ, Sílvia Tavares- *João Cutileiro*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1982.
- CHIPP, Herschell B.- *Theories of Modern Art*. University of California Press, Londres, 1996.
- CHOAY, Françoise- *Alegoria do Património*. Edições 70, Lisboa, 2008.
- COSNEAU, Claude Allemand, FATH, Manfred, MITCHINSON, David (ed.)- *Henry Moore. From the Inside Out. Plasters, Carvings, Drawings*. Prestel, Munich; Nova Iorque, 1996.
- COURBUSIER, Le- *La carta de Atenas: Principios de Urbanismo*. 3ª ed, Ariel, Barcelona, 1975.
- DUBY, Georges e Jean-Luc Daval (edit.)- *Sculpture from Antiquity to the Middle Ages*. Tashen, Koln, 2006.
- DUBY, Georges e Jean-Luc Daval (edit.)- *Sculpture from the Renaissance to the Present Day*. Tashen, Koln, 2006.
- DUQUE, Félix- *Arte Público y Espacio Político*. Akal, Madrid, 2001.
- ECO, Umberto- *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Editorial Presença, Lisboa, 2000.
- ELÍADE, Mircea- *Ferreiros e Alquimistas*. Relógio d'Água Editores, Lisboa, 1987.
- ELÍADE, Mircea- *O Sagrado e o Profano, a Essência das Religiões*. Coleção Vida e Cultura. Rogério Fernandes (trad.), Livros do Brasil, Lisboa, 2006.
- ESQUÍVEL, Patrícia- *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1921-1940)*. Edições Colibri- IHA/ Estudos de Arte Contemporânea, FCSH- Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2007.
- FIZ, Simón Marchán- *Del arte objectual al arte de concepto: Las Artes Plásticas desde 1960*. Alberto Corazon, Madrid, 1974.

FLAM, Jack (edit.)- *Robert Smithson: The Collected Writings*. University of California Press, Berkeley, 1996.

FRANÇA, José-Augusto- *A Arte em Portugal no século XX. 1911-1961*. 4ª ed., Livros Horizonte, Lisboa, 2009.

FRANÇA, José-Augusto- *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*. Coleção Cidade de Lisboa, Livros Horizonte, Lisboa, 1997.

GASSET, José Ortega y- *A Desumanização da Arte e outros Ensaios de Estética*. Miguel S. Pereira (Trad.), Livraria Almedina, Coimbra, 2003.

GIEDION, Sigfried- *Escritos Escogidos. Colección de Arquitectura nº33*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, Murcia, 1997.

GIL, José- *Arte como Linguagem*. Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2010.

GIL, José- *Portugal, Hoje- O Medo de Existir*. Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2008.

GONÇALVES, Rui Mário- *Pintura e escultura em Portugal (1940-1980)*. Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1980.

GUILLAUME, Marc- *A Política do Património*. Campo das Letras- Editores, Porto, 2003.

GUIMARÃES, Fernando- *História do Pensamento Estético em Portugal*. Editorial Presença, Lisboa, 2009.

GUIMARÃES, Fernando- *Os problemas da Modernidade*. Editorial Presença, Lisboa, 1994.

HABERMAS, Jürgen- *The Structural Transformation of the Public Sphere- An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Thomas Burger (trad.), Polity Press, Cambridge, 1992.

HALL, Edward- *A Dimensão Oculta*. M.S. Pereira (trad.), Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1986.

HARRISON, Charles, WOOD, Paul- *Art in Theory 1900-2000, an Anthology of changing ideas*. Blackwell Publishing, Malden, 2006.

HENRIQUES, Paulo (coord.)- *Canto da Maia: Escultor*. Instituto Português de Património Cultural/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1990.

INNERARITY, Daniel- *O Novo Espaço Público*. Manuel Ruas (trad.), Editorial Teorema, Lisboa, 2010.

JARRASSÉ, Dominique- *Rodin, La Passion du Mouvement*. Éditions Pierre Terrail, Paris, 2001.

JOHNSON, Ellen H. - *Claes Oldenburg*. Penguins Books, Baltimore, 1971.

KING, Anthony (ed.)- *Re-presenting the City*. MacMillan, London, 1996.

KOCUR, Zoya, LEUNG, Simon (ed.)- *Theory in Contemporary Art since 1985*. Blackwell Publishing, Malden, 2005.

KRAUSS, Rosalind- *Caminhos da Escultura Moderna*. Martins Fontes Editora, São Paulo, 2001.

KRAUSS, Rosalind- *La Originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma, Madrid, 2006.

LARANJO, Maria Isabel- *Escultura Pública no Algarve, Séculos XX e XXI (1900-2009)*. Tese de Mestrado em Escultura Pública, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Lisboa, 2010.

LEITE, Ana Cristina (text.) et al- *O Atelier de Leopoldo de Almeida*. Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1998.

LOUREIRO, Rui (coord.)- *Muralhas de Lagos*. Câmara Municipal de Lagos e Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos, Lagos, 2008.

MARRIS, Paul e Sue Thornham- *Media Studies: a reader*. Edinburgh University: University Press, 2005.

MADERUELO, Javier (ed.)- *Arte público: natureza y ciudad*. Fundação César Manrique, Madrid, 2001

MADERUELO, Javier- *El Espacio Raptado, inferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori, Madrid, 1990.

MADERUELO, Javier- *La Pérdida del Pedestal*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994.

MANZANARES, Maria Luísa Sobrino (coord.)- *Creación Artística e Identidades Culturais*. Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 2009.

MARQUES, Maria da Graça Maia- *O Algarve da Antiguidade aos nossos dias: elementos para a sua história*. Edições Colibri, Lisboa, 1999.

MARTINS, Manuel Meirinho. *Participação Política e Democracia- O Caso Português (1976-2000)*. Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas-Universidade Técnica de Lisboa, 2004.

MATOS, Lúcia Almeida, SILVA, Raquel Henriques da (co-aut.)- *A Figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*. Universidade do Porto, Porto, 1998.

MATOS, Lúcia Almeida- *Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969)*. Fundação Calouste Gulbenkian- Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Lisboa, 2007.

MILES, Malcolm- *Para Além do Espaço Público*. [S.l]: Associação Extra-Muros [etc.], 2001.

MILES, Malcolm- *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*. Routledge, Londres, 1997.

MITCHELL, W. J. Thomas (ed. lit.) - *Art and the Public Sphere*. The University of Chicago Press, Chicago; Londres, 1992.

MOTA, Arlindo (texto) - *Formas de Liberdade: O 25 de Abril na Arte Pública Portuguesa*. Montepio Geral, Lisboa, 1999.

MURRAY, Chris (ed.)- *Pensadores chave sobre el arte: El siglo XX*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2006.

NÖELLE-NEUMMAN, Elisabeth- *The Spiral of Silence: Public Opinion- Our Social Skin*. University of Chicago Press, Chicago, 1981.

OLDENBURG, Claes, CARROLL, Paul- *Proposals for Monuments and Buildings 1965-69*. Big Table Publishing Company, Chicago, 1969.

OLIVEIRA, Sónia (coord.)- *Arte Urbana/ Urban Art*. Parque Expo'98, Lisboa, 1998.

OSBORNE, Harold- *Estética e Teoria da Arte*. Editora Cultrix, São Paulo, 1993.

PAULA, Rui Mendes- *Lagos, Evolução Urbana e Património*. Câmara Municipal de Lagos, Lagos, 1992.

PEREIRA, José Fernandes (dir.)- *Escultura In Dicionário de Escultura Portuguesa*. Editorial Caminho, Lisboa, 2005.

PORTELA, Artur- *Francisco Franco e o "Zarquismo"*. Imprensa Nacional- Casa da Moeda, Lisboa, 1997.

PORTELA, Artur- *Salazarismo e Artes Plásticas*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1982.

PORTELA JÚNIOR, Severo- *Leopoldo de Almeida, um artista singular*. Tipografia Ideal, Lisboa, 1955.

QUADROS, António- *António Ferro*. Edições Panorama, Lisboa, 1963.

REGATÃO, José Pedro- *Arte Pública e os Novos Desafios das Intervenções no Espaço Urbano*. Books on Demand, Lisboa, 2007.

REIS, Pedro Cabrita- *Pedro Cabrita Reis: Contra a Claridade*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1994.

REMESAR, Antoni (co-aut.)- *Arte Pública, Estatuária e Escultura de Lisboa: Roteiro*. Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 2005.

REMESAR, Antoni- *Hacia una teoria del Arte Público*. Publicacions Universitat de Barcelona, Barcelona, 1998.

RODRIGUES, António (coord.) - *Anos 60: Anos de Ruptura: Uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta*. Livros Horizonte, Lisboa, 1994.

ROSAS, Fernando (dir.)- *Dicionário do Estado Novo*. Vol. I, Bertrand, Venda Nova, 1996.

SACADURA, Sílvia (coord.)- *Dicionário Sinónimos e Antónimos Língua Portuguesa*. Texto Editores, Lisboa, 2007.

SALEMA, Isabel (co-aut.) - *Lisboa: De Pedra e Bronze. A Estatuária no Caminho da Cidade*. Difel, Lisboa, 1990.

SELWOOD, Sara- *The Benefits of Public Art: The Polemics of Permanent Art in Public Spaces*. Policy Studies Institute, Londres, 1995.

SENIE, Harriet F.- *Contemporary public Sculpture. Tradition, Transformation and Controversy*. Oxford University Press, Nova Iorque, 1992.

SENIE, Harriet F., WEBSTER, Sally (ed.)- *Critical Issues in Public Art. Content, Context and Controversy*. Smithsonian Institution Press, Washington, 1992.

SERRA, Clara Weyergraft- *Destruction of Tilted Arc: Documents*. The MIT Press, Londres, 1991.

SILVANO, Filomena- *Antropologia do Espaço*. Assírio& Alvim, Lisboa, 2010.

STOFFEL, Ana Mercedes (coord.)- *José Aurélio: Gestos e Sinais*. Fundação Mário Soares, Lisboa, 2001.

SYNEK, Manuela, QUEIROZ, Brás- *Escultores Contemporâneos em Portugal*. Estar Editora, Lisboa, 1999.

TANNER, Jeremy- *The invention of art history in Ancient Greece: religion, society and artistic rationalization*. Cambridge University Press, Nova Iorque, 2006.

TEIXEIRA, José Manuel da Silva- Tese de Doutoramento, *Escultura Pública em Portugal- Monumento, Heróis e Mitos (Século XX)*. Faculdade de Belas Artes de Lisboa, 2008.

TRAQUINO, Marta- *A Construção do Lugar pela Arte Contemporânea*. Edições Húmus, V.N. Famalicão, 2010.

VALLIER, Dora- *A Arte Abstracta*. Edições 70, Lisboa, 1986.

WALTHER, Ingo F.- *Arte do Século XX*. Volume II, Tashen, Köln, 2005.

WILLIAMS, David Lewis e David Pearce- *Inside de Neolithic Mind, Consciousness, Cosmos and the Realm of the Gods*. Thames & Hudson, Londres, 2009.

WITTKOWER, Rudolf- *Escultura*. Martins Fontes Editora, São Paulo, 2001.

Índice Onomástico

A

Abegoaria, Tolentino	122, 127
Almeida, Charters de	95, 96
Almeida, Leopoldo de	43, 44, 106, 108, 109, 111, 125
Armanaji, Siah	73
Aurélio, José	92

B

Barata, Alexandre	126, 127
Batista, Hélder	95, 96
Bourdelle, Antoine	41, 135

C

Castro, Machado de	46
Christo	79
Conduto, Fernando	101
Croft, José Pedro	99, 100
Cutileiro, João	4, 90, 91, 92, 98, 99, 115, 116, 118, 119, 121, 125

F

Ferreira, Ângela	98
Ferro, António	41, 43
Fragateiro, Fernanda	98, 99
Franco, Francisco	40, 41, 43, 49, 50, 51, 114

G

Gonçalves, Vera Faria	128, 129, 130
Gormley, Antony	101, 102

H

Heizer, Michael	69, 70
-----------------------	--------

L

Leal, Paulo D'Eça.....	130
Lin, Maya	38, 79

M

Maia, Canto da.....	43, 109, 110, 111, 125
Moore, Henry	65, 66

O

Oldenburg, Claes	78
------------------------	----

P

Picasso, Pablo	56, 67, 68
----------------------	------------

R

Reis, Pedro Cabrita	92, 93
Rodin, Auguste.....	25, 34, 35, 36, 41, 135
Rosa, Artur	89, 90
Rosa, Manuel	101

S

SAM.....	95
Sanches, Rui.....	99
Serra, Richard	71, 72, 73
Smithson, Robert	69

T

Telmo, Cottinelli	44, 109
-------------------------	---------