

Universidade de Lisboa
Faculdade de Belas – Artes



Do Monumento à Arte Pública em Portugal no séc. XX

Catarina Freire Luís Santiago
Mestrado em Ciências da Arte e do Património

2013

Universidade de Lisboa
Faculdade de Belas – Artes



Do Monumento à Arte Pública em Portugal no séc. XX

Catarina Freire Luís Santiago

Mestrado em Ciências da Arte e do Património

Dissertação orientada pelo Professor Doutor José Carlos Pereira

2013

Resumo

Falar hoje de Arte Pública é assumir uma série de intervenções de diferente natureza, que ocorrem no espaço público e interferem com o dia-a-dia das pessoas. A sua presença física varia de acordo com os objectivos a que se propõe, sendo que nem sempre os consegue alcançar. Para entender esses objectivos, é necessário analisar as várias áreas que definem este conceito tão abrangente e controverso.

Com especial atenção à escultura, por dar continuidade a um percurso académico percorrido até agora, e num contexto nacional, pela relevância que pode ter no seu entendimento, a sua primeira expressão artística independente no espaço público – o monumento – é analisada e acompanhada até ao momento em que uma necessidade de expressão individual dela se separa e procura o seu lugar. Surge a escultura pública, e sua respectiva expansão, ao nível plástico e programático que, inevitavelmente, levantam a questão do seu propósito e efeito no espaço público. É a partir daqui que a última área, a arte urbana, ganha uma posição de destaque, e lança novas soluções para a vivência da arte no espaço público, recorrendo a uma relação directa com os seus principais intervenientes.

Abstract

Nowadays, to talk of Public Art is to assume a series of interventions of different nature, which occur in the public space and interfere with the day to day life of people. Its Physical presence varies in accordance with the objectives it proposes itself, though it might not always reach them. In order to understand these objectives, it is necessary to analyze the areas that define this encompassing and controversial concept.

With special attention to sculpture, due to the continuity of an academic path pursued so far and, in a national context, due to the relevance it might have in its understanding, its first independent artistic expression in the public space – the monument – is analyzed and accompanied until the moment where a necessity for individual expression separates from itself and seeks its place. Public sculpture emerges and so does its expansion at the plastic and programmatic level, which inevitably raises the question of its purpose and effect in the public space. It is from here that the last area, urban art, gains a position of prominence and raises new solutions for experiencing art in the public space, exploiting a direct relationship with its principal intervenient.

Palavras-chave

Monumento Português;

Arte Pública Portuguesa;

Arte Urbana Portuguesa;

Escultura Pública Portuguesa;

Século XX.

Keywords

Portuguese Monument;

Portuguese Public Arte;

Portuguese Urban Art;

Portuguese Public Sculpture;

Twentieth Century.

Agradecimentos

Agradecemos o apoio e o acompanhamento do Professor Doutor José Carlos Pereira, sem os quais não teria sido possível concluir este trabalho.

Lembramos com grande gratidão todo o conhecimento oferecido pelo Professor Catedrático José Fernandes Pereira.

Agradecemos ainda a todos os professores que, de diferentes formas, marcaram este percurso académico.

Um último agradecimento à família pela oportunidade e incentivo que desde sempre mostraram, assim como aos amigos que estiveram sempre presentes ao longo deste desafio.

Índice

Introdução	1
1. Monumento	5
1.1. O conceito de Monumento.....	6
1.2. Características.....	10
1.3. Séc. XVIII - A <i>Estátua Equestre de D. José I</i> : um caso exemplar.....	12
1.4. Séc. XIX – Romantismo, Naturalismo/Realismo	17
1.4.1. Romantismo	17
1.4.1.1. <i>Camões</i> , de Vítor Bastos.....	18
1.4.2. Outros monumentos oitocentistas	21
1.4.3. Naturalismo/Realismo.....	22
1.5. Séc. XX.....	24
1.5.1. Sinais de mudança vs prolongamento do séc. XIX.....	24
1.5.2. Estado Novo 1933 – 1974	29
1.5.2.1. Estatuária do Estado Novo	31
1.5.3. Casos particulares	35
2. Arte Pública	40
2.1. O conceito de arte pública.....	41
2.2. Três grandes áreas da arte pública	45
2.3. Monumento Contemporâneo.....	47
2.3.1. O 25 de Abril e o Monumento Contemporâneo.....	48
2.4. Escultura pública	52
2.4.1. Escultura Pública em Portugal – Expo 98.....	56
2.4.1.1. Intervenções artísticas.....	58

2.5. Arte Urbana.....	64
2.5.1. Arte Urbana em Portugal – Lisboa Capital do Nada	66
2.5.1.1. Intervenções artísticas.....	69
Conclusão.....	77
Bibliografia.....	81
Índice Onomástico.....	88
Anexos	90

Introdução

O presente trabalho tem como tema a arte no espaço público português, seguindo com especial interesse o caminho percorrido pela escultura desde o século XVIII até à actualidade. Após um percurso académico na área da escultura, o conceito da arte no espaço público foi ganhando uma dimensão mais complexa e relevante devido à abrangência das suas intervenções artísticas, marcadas por uma linguagem modernista e pós-modernista.

Alvo de diversos debates na esfera artística actual, a arte pública tem uma expressão própria que articula diversas expressões artísticas no espaço público. São muitas as intervenções que ocorrem a partir da segunda metade do século XX no espaço internacional, principalmente nos EUA, assim como novas formas de pensar a arte no espaço público, que, naturalmente, acabam por influenciar a arte a nível mundial. As suas intenções e expressões plásticas desdobram-se em várias soluções, tornando o conceito de difícil definição, onde a escultura, como forma artística privilegiada na ocupação do espaço nas cidades, é tema recorrente desta discussão.

É na tentativa de compreender a escultura portuguesa neste novo contexto artístico público que surge este trabalho. Esta percorre um caminho de mutações, desde, pelo menos, o séc. XVIII, que serão objecto de análise ao longo deste trabalho, tanto na sua vertente teórica, como por exemplos específicos, necessários para a compreensão da sua expressão actual. Focar-se-á a escultura portuguesa devido à sua relevância para a construção de uma compreensão das mudanças de paradigmas em Portugal, por comparação com o caminho percorrido internacionalmente, enquanto monumento, escultura pública e arte urbana. Assim, é necessário entender como a escultura surge no espaço público para de seguida acompanhar o seu percurso no tempo até ao séc. XX.

No início deste trabalho aborda-se a primeira expressão artística escultórica no espaço público, totalmente independente da arquitectura – o monumento – procurando, defini-lo na teoria e, principalmente, na sua expressão prática, internacional e nacionalmente. Para isso, serão analisadas as definições do conceito que surgem ao longo dos tempos, até aos dias de hoje, no intuito de o tornar mais

claro, antes de prosseguir para as especificações físicas da obra escultórica monumental, com o recurso a exemplos específicos, deixando, de parte, a sua vertente arquitectónica.

Partindo da ideia base de que um monumento implica uma vertente histórica, relacional, identitária, e que se apresenta ao serviço do poder em vigor, procede-se, de seguida, à análise formal de exemplos nacionais, reunindo um conjunto de características que definem a expressão tradicional do monumento. Serão, assim, assinalados alguns autores que ajudam a compreender o conceito no contexto português, sem esquecer o contexto internacional que acaba por ser sempre uma referência para a produção nacional. Torna-se indispensável analisar a *Estátua Equestre a D. José I*, obra realizada por Joaquim Machado de Castro (1731 – 1822), em 1775, já que esta assinala o início da produção escultórica pública em Portugal, sendo o primeiro, e único, grande monumento português do século XVIII. Com esta obra, estabelecem-se certas características que definem formalmente o monumento, e que se vão manter durante todo o séc. XIX, como veremos através dos exemplos apresentados.

Assim, num segundo momento, o séc. XIX é analisado através do trabalho dos escultores portugueses de maior relevo, cujas obras definem uma tipologia um pedestal, em pedra rodeado de figuras alegóricas, encimado pela figura principal, em bronze, com atributos que a definem, biográfica e politicamente. O figurativismo também é apresentado como um pressuposto desta tipologia, já que permite ao público reconhecer o representado de uma forma rápida e eficaz. Serão ainda analisadas as influências que os diferentes paradigmas do Romantismo, Naturalismo e Realismo, apresentam no contexto real da produção dos monumentos, a nível da temática e mudanças formais, especialmente no que diz respeito ao pedestal, através da sua simplificação, implicando uma maior proximidade física ao público.

No último momento desta primeira parte, chegamos também ao séc. XX e ao período do Estado Novo. Enquanto no estrangeiro se fazem sentir mudanças na forma de pensar o monumento, e a própria escultura no espaço público, com obras de Auguste Rodin (1840-1917) ou Constantin Brancusi (1876 – 1957), em Portugal o monumento vai ganhar um lugar privilegiado com uma expressão muito própria e limitativa. Juntamente com uma necessidade de homenagear os mortos da Primeira

Guerra Mundial, a temática passa a centrar-se na celebração da pátria, privilegiando heróis e nomes da história portuguesa, cuja escultura modelo foi a obra criada por Francisco Franco (1885-1955), e intitulada *Zarco*, em 1928. O pedestal simplifica-se ainda mais, assim como a figura principal, que é reduzida ao mínimo de pormenores, permitindo uma conclusão das esculturas mais rápida e económica. É de resto considerada a Época de Ouro pelas encomendas públicas em massa e o aumento do número de esculturas no espaço público, enquadradas numa propaganda da “Política de Espírito” dirigida por António Ferro (1895-1956), director do Secretariado de Propaganda Nacional, mais tarde convertido no SNI (Secretariado de Informação Nacional). Correspondendo a um tempo marcado internacionalmente pelo modernismo, estas influências sentem-se essencialmente na escultura de autor, existindo, contudo, exemplos no espaço público que antecipam tempos de mudança, e que por essa razão referenciados ao longo deste trabalho.

A segunda parte do trabalho tem como objectivo analisar o novo paradigma artístico que o modernismo e o pós-modernismo condicionaram a partir do séc. XX, e que vai influenciar as intervenções no espaço público, incluindo o monumento.

Assim, num primeiro momento desta segunda parte, e com o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), assiste-se a uma democratização da arte e a uma recusa do monumento tradicional, com novas intervenções no espaço público: perde-se a verticalidade com a queda do pedestal, a abstracção e geometrização ganham lugar, novos materiais são explorados assim como novos temas e conceitos. Também as intervenções efémeras, performances, happenings, entre outros, surgem no espaço público, obrigando a uma nova terminologia que substituisse a do monumento ou escultura pública, tão forma e esteticamente limitativa. Esse termo será assumido neste trabalho como Arte Pública, após a análise das várias definições que o debate actual oferece. Serão também determinadas três grandes áreas que constituem o conceito: o Monumento Contemporâneo/Escultura Comemorativa, a Escultura Pública e a Arte Urbana.

Num segundo momento, são, então, fundamentadas cada uma das áreas, com recurso a exemplos práticos de origem internacional, para de seguida apresentar a resposta portuguesa às inovações que se afirmam internacionalmente. Devido ao

período do Estado Novo, estas só serão possíveis após a Revolução do 25 de Abril de 1974.

Ao nível do monumento, são apresentados exemplos que contrariam a tipologia tradicional mas que mantêm, no fim, a mesma intenção – a de comemoração ou preservação de memória. O herói histórico é substituído por temas ligados à revolução, aos direitos humanos, às classes sociais desfavorecidas, aos valores democráticos, entre outros.

Já na área da escultura pública, esta abrange as intervenções escultóricas que recusam o conceito do monumento, procurando novos temas como a forma, o espaço, o tempo, a Natureza, entre outros. Para além dos exemplos internacionais, é indispensável proceder à análise da Exposição Internacional que aconteceu em Lisboa, em 1998. Aqui, artistas portugueses que marcam a escultura contemporânea, por oposição à do Estado Novo, terão a oportunidade de criar obras escultóricas sem limitações políticas, plásticas ou criativas. Cada obra analisada procura uma ligação com o espaço ou tema da exposição de uma forma individual e com clara marca do trabalho desenvolvido por cada artista.

Finalmente, no último momento do trabalho, é desenvolvido o conceito de Arte Urbana, onde encontramos intervenções que não são escultura, definida esta de modo restritivo, como performances, happenings, intervenções efémeras ou bidimensionais, e que por vezes surgem espontaneamente no espaço público, sem encomenda ou permissão, e, até, a procura de uma nova definição de Arte Pública, onde o foco está maioritariamente no público, e não no artista e respectiva obra final. Geralmente apresentam um tom provocatório e crítico, ligado a um forte carácter político. Neste contexto será analisada o projecto desenvolvido pela Associação Extra]muros[, regularmente representada pelo investigador, designer e docente na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha, Mário Caeiro (1966-), durante o mês de Outubro de 2001, na freguesia de Marvila, em Lisboa. Aqui foram desenvolvidas intervenções que procuram, essencialmente, chamar a atenção para aquela zona de Lisboa e para as respectivas características e problemáticas. Sem elementos físicos que perduram no tempo, fica apenas a memória, em forma de catálogo fotográfico, das ligações directas estabelecidas com a comunidade durante esse mês.

1. Monumento

1.1. O conceito de Monumento

Desde a Antiguidade clássica que o monumento tem presença constante no espaço público e na vida quotidiana das pessoas que o habitam. Símbolo comemorativo de um acontecimento ou figura histórica da cidade onde se encontra, insere-se hoje num conceito mais abrangente de arte pública, onde ganhou uma conotação algo ingrata de uma prática do passado a evitar, por vezes marcando, segundo vários autores, uma mudança de paradigma. Importa assim conhecer a natureza e as características desta expressão artística, escultórica em particular, de forma a compreendê-la ao longo dos séculos no contexto actual da arte pública.

De origem latina, o termo “monumento” derivado do verbo *monere* – “uma atenção solicitada, um pensamento virado para o passado, mas também uma advertência para o futuro, uma monição contra o esquecimento”¹ – tem desde logo na sua génese o objectivo de preservar a memória de algo, assegurando, assim, a sua passagem no tempo e reconhecimento de gerações futuras. De resto, a escultura pública que se fez a partir desta altura procurava homenagear e eternizar figuras e acontecimentos importantes da história de uma nação, reflectindo, assim, o poder político de quem mandava construir os monumentos, de forma a garantir a presença constante da imagem de poder. É assim compreensível que as representações mais frequentes sejam de reis e líderes ou acontecimentos célebres que assinalam a história e a identidade de um povo.

Fica aqui, desde logo, definida uma condição essencial do monumento: a sua colocação no espaço público. Sem esta condicionante o monumento perderia todo o impacto visual na vida das pessoas e, conseqüentemente, o poder psicológico que é sistematicamente usado pelos governantes do país como meio de propaganda política presente até aos dias de hoje, embora de forma mais subtil. O teórico contemporâneo Malcolm Miles (1950-) alerta para este poder persuasivo dos monumentos que se tornam numa espécie de “instrumentos de controlo social menos agressivo e caro que forças militares”². Exemplo disto são as comemorações festivas aquando a inauguração de um monumento a um Rei onde a população se deslocava em massa

¹ VELLETT, Odon, “Les mots du monument”, in *Cahiers de Médiologie*, N°7, 1999, p. 21.

² MILES, Malcolm, *Art, space, and the city*, 1997, p. 58.

para glorificar a representação da sua imagem e feitos no “explendor de uma festa nacional”³. Assim, o monumento está presente na praça pública, acessível a qualquer pessoa marcando o seu lugar de destaque na paisagem envolvente, e na memória dos transeuntes.

Se com a Idade Média a escultura nos espaços públicos diminui, e em Portugal é praticamente inexistente, a partir do Renascimento ressurgiu como nunca, com o monumento a reivindicar um lugar privilegiado na praça pública, até aos dias de hoje, muito devido ao gosto cultivado, na altura, pela Antiguidade. Já no séc. XVIII, com o Iluminismo e a Revolução Francesa, constrói-se a imagem actual do monumento, escultórico e arquitectónico, com valor histórico, em resposta às pilhagens e destruições contínuas de imagens de poderes passados que marcaram esta época. Surge, assim, a noção de dever cívico e de valorização do património, e com estes a preocupação da inventariação, conservação e protecção de símbolos históricos e “documentais” que, enquanto veículos desses valores, não deveriam ser destruídos. Ganha também um valor narrativo a par do valor histórico, por criar à sua volta uma contextualização e caracterização da época em que foi construído, para além do valor artístico que naturalmente incorpora⁴.

A par do conceito e da expressão artística, emergente em grande escala, como reflexo de uma estabilidade política, surge, naturalmente, a necessidade de o definir, aparecendo neste século as primeiras definições de monumento nos dicionários franceses, como algo construído para preservar a memória de quem está retratado. Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) escreve no seu *Dictionnaire Historique d'Architecture*, em 1832, que o monumento tem a função de representação e um significado ideológico⁵, enquanto que Eça de Queiroz faz referência à “estatuomania” e à produção desenfreada de estátuas a que assiste quando se desloca a França – “Desde 1875, o anno em que começou a estabilidade republicana, cada mez, - que digo eu? Cada semana! – se desvenda algures uma estatua d’alguem, entre

³ A D. Pedro IV, os portugueses: memoria historica e artistica do monumento inaugurado em Lisboa a 29 de Abril de 1870 na Praça já denominada de D. Pedro IV, 1870, p. 26.

⁴ ABREU, José Guilherme, “A problemática do monumento moderno”, in *Boletim interactivo da APHA*, Nº1, Dezembro 2003, p. 3.

⁵ DUARTE, Eduardo, “Vitor Bastos”, in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, J. F. Pereira (dir.), Lisboa, 2005, p. 400.

discursos, tambores e champagne. Já lá vão quasi vinte annos d'este fervente trabalho, e ainda há todavia génios que não têm estatua”⁶.

Em Portugal a produção artística de monumentos nesta época esteve muito longe da realizada em França, o que justifica a falta de definição de monumento no primeiro *Dicionário de Escultura*⁷ do também primeiro escultor de uma estátua equestre em Portugal, Joaquim Machado de Castro (1731 – 1822). Esta definição, tanto architectónica como escultórica, surge contudo numa espécie de actualização desta obra pelo seu sucessor, o teórico e escultor Francisco de Assis Rodrigues (1801 – 1877) no *Diccionario tecnico e historico de pintura, escultura, architectura e gravura* de 1875 onde escreve: “toda a obra, que serve de commemorar ou conservar a lembrança dos homens illustres, ou dos grandes acontecimentos em que entram, principalmente, as obras de architectura e esculptura, como mausoléus, as pyramides, os arcos de triumpho, as estatuas pedestres ou equestres, etc.”⁸. Na altura em que escreve é o monumento romântico que prevalece em Portugal tendo portanto como objectivo principal a immortalização de homens notáveis pelos seus feitos patrióticos. Esta é de resto a ideologia que persiste em toda a Europa oitocentista: “incorporar e difundir uma dada leitura histórica, tornando-se ao mesmo tempo o suporte e o agente (...) da construção de uma narrativa historicamente determinada, como extensão do documento escrito”⁹.

A definição em Portugal continua com uma “obra publica erigida para memoria à posteridade”¹⁰ e mais tarde como “tudo o que lembra alguém ou alguma coisa, o que perpetua uma recordação, (...) marca, sinal por onde se pode fazer um reconhecimento, uma identificação”¹¹. Actualmente, monumento apresenta-se no dicionário de Língua Portuguesa como “obra artística/escultura, architectura, etc.), ger. grandiosa, construída com o fito de contribuir para a perpetuação memorialística de pessoa ou acontecimento relevante na história de uma comunidade, nação etc. [...]

⁶ QUEIRÓS, Eça de, *Echos de Pariz*, 1905, p. 4.

⁷ Sem data concreta de quando foi escrito, e publicado apenas em 1937.

⁸ RODRIGUES, Francisco de Assis, *Diccionario tecnico e historico de pintura, escultura, architectura e gravura*, 1875, p. 264.

⁹ ABREU, José Guilherme, “A problemática do monumento moderno”, in *Boletim interactivo da APHA*, Nº1, Dezembro 2003, p. 2.

¹⁰ MOREIRA, Isabel M. Martins, *Museus e monumentos em Portugal. 1772 – 1974*, 1989, p. 96.

¹¹ *Ibid.*

sobrevivência, na memória, de alguma coisa significativamente para além ou para um grupo social; recordação, lembrança”¹².

Respondendo a certas questões formais e a valores ideais, de autoridade e história, o monumento é assim uma forma de eternizar algo ou alguém memorável na sociedade onde se insere, até porque, como Ramalho Ortigão (1836 – 1915) afirma em 1896, “não há monumento artístico que não traduza mais ou menos directamente, a acção intelectual e política da sociedade que o concebeu [...] assinalam e comemoram os grandes feitos da nossa raça [...] como documento histórico” e “como documento artístico”¹³. De resto, este autor dá grande importância aos monumentos e património nacional na sua obra *O culto da Arte em Portugal* onde faz a apologia da arte portuguesa – “É pela arte que o génio de cada raça se patenteia, que a autonomia nacional de cada povo se revela na sua autonomia mental e se afirma.” “(...) para cada povo a arte é a segurança da tradição, o refugio das consciências, o mais puro reflexo da imagem benigna da pátria”¹⁴ - e uma forte crítica à falta de instrução e conhecimento da mesma pela sua população – “O nosso povo porem desaprendeu de ver a obra artística... ninguém o ensina a compreender e a amar”¹⁵ – para além da falta de “restauro” dos monumentos por parte dos poderes políticos – “Levaria muito tempo e seria excessivamente triste enumerar todos os attentados de que teem sido e continuam a ser objecto, perante a mais desastrosa indiferença dos poderes constituídos, os monumentos architectonicos da nação, os quaes assinalam e comemoram os mais grandes feitos da nossa raça, sendo assim por duplo titulo, já como documento historico, já como documento artistico”¹⁶.

Apesar da obra se dedicar essencialmente a monumentos arquitectónicos, permite uma compreensão da realidade portuguesa no século XIX e de como os monumentos escultóricos que, finalmente, surgem a partir desse século começam por ilustrar o nacionalismo romântico patente, através de homens ilustres da história de Portugal até então.

¹² HOUAISS, António, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2002, p. 2538.

¹³ ORTIGÃO, Ramalho, *O culto da arte em Portugal*, 1896, p. 153.

¹⁴ *Ibid.*, p. 195.

¹⁵ *Ibid.*, p. 151.

¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

Podemos então concluir que o monumento, que tem de estar na praça pública a fim de se relacionar com as pessoas, difere das demais intervenções públicas devido ao seu carácter histórico, memorialista e narrativo, que é reconhecido por quem o vê. Se os valores, acontecimentos, ou figuras que ilustra não são assimilados pela população, então pode-se dizer que o monumento falhou na sua função.

Se as primeiras representações no espaço público correspondem a monarcas e poderes políticos, com o passar dos tempos, o campo de representação dos monumentos expandiu-se para pessoas consideradas geniais ou heróis nacionais, numa espécie de construção de uma identidade nacional, comum a todas as pessoas, baseada no seu passado histórico tornando-se possível comemorar, mais tarde, qualquer tema, pessoa ou valores – o agricultor, imigrante, povo, classes trabalhadoras, questões de género ou sexo, entre outros.

A verdade é que a sua génese permanece igual ao longo dos séculos, constituindo a verdadeira mudança a forma como se apresenta materialmente no espaço público.

1.2. Características

Quando se fala em monumento, a primeira imagem que surge corresponde a uma concepção tradicional, que se fez sentir em Portugal durante os séculos XVIII e XIX, definida por três elementos formais essenciais: a figuração, verticalidade e, principalmente, o pedestal. É este último elemento que mais tarde define a ruptura na concepção do monumento.

A figuração prende-se logicamente com a necessidade de qualquer pessoa conseguir identificar quem está representado, ou pelo menos o estatuto, através da indumentária e elementos presentes na composição. Sem esta característica não era possível estabelecer uma relação entre a figura e a pessoa, perdendo o monumento todo o seu propósito e função. Esta figuração é de resto o prolongamento de fortes

influências do classicismo¹⁷, e de uma idealização de beleza com origens na civilização grega e romana da Antiguidade¹⁸.

Quanto à verticalidade, esta está intimamente ligada ao pedestal. Pensado normalmente por uma equipa constituída pelo escultor e pelo arquitecto, o monumento era em forma de pirâmide e a colocação das figuras ao longo do pedestal era definida pelo arquitecto. Tradicionalmente no topo era colocada uma estátua pedestre para os “homens illustres” ou equestre para “os soberanos”¹⁹, enquanto que o pedestal era revestido de figuras representativas/alegóricas dos seus feitos. Em Portugal, contudo, esta tradição não se reflectiu, já que são muito poucas as estátuas equestres existentes e muitos os reis representados.

À parte destas questões formais e de composição, o pedestal tem a função de elevar o retratado acima de qualquer pessoa normal. Este facto poderia ser justificado pela necessidade de distinguir e destacar o monumento da malha urbana envolvente ou mesmo pela aproximação do “herói” ao céu onde pertence, se não fosse tão clara a conotação política desta elevação. A verdade é que o distanciamento criado pelo pedestal entre a população e a estátua revela a superioridade do último em relação ao primeiro, distinguindo classes sociais e seus respectivos lugares. É uma imagem de poder constante no dia-a-dia da população, conferindo-lhe um controlo psicológico de massas. No fim, o pedestal acaba por servir de intermediário “entre a localização real e o signo representativo”²⁰.

Obviamente que a ideia de eternidade está subjacente ao monumento através da memória reavivada sempre que alguém olha para ele, sendo por isso necessários materiais com alta capacidade de durabilidade. Esses correspondem à pedra e ao bronze, consistindo a composição preferida numa base e pedestal em pedra (mármore) com a figura principal no topo em bronze. Estes materiais, para além de resistirem às condições adversas de um espaço ao ar livre, asseguravam a sensação de eternidade tanto da figura retratada como do próprio monumento.

¹⁷ Renascença, Maneirismo e Barroco.

¹⁸ SILVA, Raquel Henriques da, “Estatuária académica: entre a norma, a história e a sensibilidade romântica”, in *Estatuária e Escultura de Lisboa: Roteiro*, 2005, p. 28.

¹⁹ A D. Pedro IV, os portugueses: memória histórica e artística do monumento inaugurado em Lisboa a 29 de Abril de 1870 na Praça já denominada de D. Pedro IV, 1870, p. 10.

²⁰ KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, 2002, p. 292.

1.3. Séc. XVIII - A *Estátua Equestre de D. José I*: um caso exemplar

Enquanto que em Roma a produção de escultura pública e monumentos proliferava desde o Renascimento, já que era uma prática popular na Antiguidade Clássica, e portanto modelo de imitação renascentista, Portugal tem poucos exemplos desta tendência, falhando, de algum modo, tanto na quantidade como na variedade. De facto, foi necessário esperar até ao século XVIII, mais concretamente até 1775, para que o espaço público português pudesse conhecer uma obra escultórica a que se chamasse monumento, de pleno direito, e que estivesse no centro da praça pública, enquadrado no tema da apologia real, tipicamente francês, e recorrente na Europa desse século.

Uma explicação possível para que isto tenha acontecido resulta da “falta de reflexão teórica, falta de ensino, falta de «amadores» e de mecenas”²¹ que se fazia sentir até à data em Portugal. De facto, sem interesse político pelas artes, e principalmente sem uma Academia de Belas Artes²² que formasse artistas, nomeadamente ao nível da arte do desenho, com um estatuto superior ao de simples artesão, muito pouco era feito em Portugal ao nível da escultura: “Entre as Nações cultas, me consta, que somos os Portuguezes reputados quasi (ou inteiramente) cegos nas Artes do Desenho”²³. É o próprio autor da primeira estátua equestre de Portugal, Joaquim Machado de Castro, que faz estas críticas na sua obra mais importante, não só ao nível pessoal como do panorama teórico de escultura em Portugal até hoje, *Descrição Analytica da Execução da Real Estatua Equestre do Senhor Rei Fidelissimo D. José I*, escrita 25 anos após a sua inauguração, em 1810. Neste livro, Machado de Castro faz uma descrição pormenorizada do percurso, com todos os obstáculos e desgostos, da projecção e construção da *Estátua Equestre a D. José I*, na então nova Praça do Comércio, coroando de certa forma a reconstrução iluminista da cidade de Lisboa, após o desastroso terramoto de 1755.

O escultor, filho de um organista e barrista de Coimbra, desde cedo mostrou um interesse especial pela tridimensionalidade das formas partindo para Lisboa com

²¹FRANÇA, José-Augusto, *A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina*, 1978, p. 88.

²²Criada apenas em 1836.

²³CASTRO, Joaquim Machado de, *Descrição analytica da execução da estatua equestre, erigida em Lisboa à gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I*, 1975, p. 16.

14 anos onde começa logo e trabalhar no atelier do escultor Nicolau Pinto. Revelando um talento manual superior ao do mestre, e ganhando uma certa fama, é chamado em 1756 para trabalhar em Mafra como escultor assistente do Mestre italiano Alessandro Giusti (1715 - 1799). Trabalhando desde o início no lugar privilegiado de modelador em vez de fazer trabalhos menores como tantos outros, permanece em Mafra durante cerca de catorze anos onde se forma na chamada “Escola de Mafra”, primeira escola de escultura em Portugal, que seguia uma tendência clássica em concordância com as esculturas aí presentes, encomendadas de Itália na década de 1730 por D. João V. É com o mérito e a fama dos seus trabalhos nesta escola que, em 1770, é convidado pelo Ajudante de Arquitectura da Casa do Risco das Obras Públicas, Domingos da Silva Raposo, a concorrer no concurso a escultor da Real Estátua Equestre, sendo esta a sua obra mais importante, tanto a nível pessoal como no contexto da escultura nacional do séc. XVIII. Machado de Castro deixou igualmente uma vasta obra teórica como nenhum outro escultor deixou até hoje, defendendo a abertura de um ensino académico em Portugal antecipando-o com aulas de desenho nu que tentou sistematicamente abrir ao longo da sua vida. Morre a 3 de Dezembro de 1822.

Partindo do projecto inicial do arquitecto responsável pela recuperação da Baixa Lisboeta, Eugénio dos Santos, a construção da estátua equestre foi das últimas obras a ser realizada, já que a prioridade esteve sempre direccionada para a arquitectura, reflectindo o pouco interesse e valor dado à escultura na época, que se resumia mais a uma aptidão técnica que a uma criação artística. O alicerce foi contudo colocado desde o início na Praça do Comércio para marcar o local da estátua, esperando a sua construção ao longo das obras de reedificação. Ainda antes do concurso de 1770, que marcaria o início da sua concretização, os desenhos do arquitecto Eugénio dos Santos, que definiam a estátua e respectivos grupos laterais, tinham sido entregues a um estrangeiro italiano para que este comandasse o projecto, não tendo contudo agradado o seu modelo, pelo que alguns anos mais tarde se chamou outro estrangeiro, este de Malta²⁴, com quem Machado de Castro foi convidado a concorrer.

²⁴ Identificado por alguns como Andréa Imbrol.

Em Lisboa, ambos os escultores receberam do novo responsável das obras, Reinaldo Manuel dos Santos²⁵, os desenhos do seu antecessor (Figura 1), que Machado de Castro acreditava terem sido feitos para não “mostrar o risco da Praça, sem o seu objecto principal” em vez de “obrigar-nos a seguir na execução da Estatua o seu desenho”, já que isso “seria mostrar aos Professores huma audácia insoffrivel, e a todo o Mundo huma ignorância crassa”²⁶. Contudo, estes desenhos, autorizados e assinados pelo Conde de Oeiras, tornam-se o grande obstáculo de Machado de Castro que, apesar de ter sido escolhido “sem hesitar”²⁷ pelo Rei D. José no concurso, seria obrigado a segui-los sem possibilidades de exprimir livremente o seu gosto e visão do monumento. Foram várias as tentativas e propostas de modificações, sendo poucas as aceites, constituindo razão de indignação de Machado de Castro já que “Não há Monumento algum destes, que se não confiasse inteiramente ao Escultor eleito para sua execução”²⁸.

As críticas que o escultor faz a esta questão na sua obra não são poucas até porque os desenhos de Eugénio dos Santos correspondiam a uma união de estampas retiradas do livro *Architecture Française* de Jacques François Blondel de 1752, tanto de um monumento do escultor Perrault como de um arco de triunfo, projectado por Le Brun, em homenagem a Luís XIV. O resultado é uma composição “frigidíssima, sem concordarem as partes em cousa alguma huma com outras”²⁹, excessivamente pesada e maciça já que a estátua do rei em bronze era vestida com uma armadura e capacete “tão duro, como o ferro que finge”³⁰, e o cavalo pisava um leão que “além da desproporção, entupe o espaço de ar”³¹ entre o cavalo e o pedestal. Este último, em pedra, era composto por dois grupos laterais de difícil interpretação alegórica e com pouca noção de proporcionalidade em relação à estátua principal. Todo o monumento é rodeado por uma série de degraus e grades.

²⁵ Substituto de Eugénio dos Santos após a sua morte em 1760.

²⁶ CASTRO, Joaquim Machado de, *Descrição analytica da execução da estatua equestre, erigida em Lisboa à gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I*, 1975, p. 2.

²⁷ LIMA, Henrique Ferreira, *Joaquim Machado de Castro, escultor conimbricense : notícia biográfica e compilação dos seus escritos dispersos*, 1925, p. 344.

²⁸ CASTRO, Joaquim Machado de, *Descrição analytica da execução da estatua equestre, erigida em Lisboa à gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I*, 1975, p. 24.

²⁹ *Ibid.*, pp. 9-10.

³⁰ *Ibid.*, p. 15.

³¹ *Ibid.*, p. 10.

À medida que fazia os modelos a apresentar ao rei e ao Marquês de Pombal, Machado de Castro tentava introduzir modificações na esperança que estas fossem aceites. Um dos grandes desgostos foi não ter conseguido vestir o rei à Romana e apenas com uma coroa de louro em vez do pesado capacete, segundo a tradição clássica onde se formara. Para além de não ter sido autorizado a tal, mexendo apenas nas pregas do manto para que este tivesse mais movimento, não conseguiu que o rei posasse para ele a fim de esculpir um retrato fidedigno recorrendo à memória das poucas vezes que o tinha visto. Em contrapartida, teve acesso à observação de cavalos, particularmente de um chamado *Gentil*, apresentando vários desenhos do mesmo na sua obra. Os grupos laterais também não permitiram grandes mudanças tendo apenas conseguido que uma das figuras aladas fosse masculina em vez de duas femininas, para além de dar a todo o grupo linhas mais elegantes. A grande vitória foi a substituição do leão por serpentes que para além de melhorarem a composição geral permitiram esconder a ligação de uma pata posterior do cavalo ao chão (Figura 2). Finalmente teve a liberdade de ocupar o espaço livre do pedestal da forma que achasse melhor incluindo assim um baixo-relevo no monumento, onde finalmente teve a total liberdade artística, já que não constava no projecto inicial.

O modelo à escala real da estátua é concluído em 1772, já na casa de fundição do tenente-coronel de Engenharia Bartolomeu da Costa que, pela primeira vez em Portugal, fundiu num só jacto uma estátua equestre. Quanto aos grupos laterais, feitos a partir de pedras de Pêro Pinheiro, foram desbastados em 1772 por canteiros³² que Machado de Castro elogiou, alguns vindos da escola de Mafra, através do método italiano da transposição.

A estátua é finalmente inaugurada a 6 de Junho de 1775³³ (Figura 3), tornando-se símbolo da escultura classicista e da generosidade do Rei na reconstrução da cidade. Este, majestoso e com um ceptro na mão, monta o seu cavalo na posição *piaffer*³⁴, que pisa as serpentes numa atitude de protecção real e bondosa do seu adorado povo. O cavalo, claramente pequeno demais para o rei, apresenta detalhes minuciosos de musculatura reflectindo a investigação feita pelo escultor. No grupo

³² José Joaquim Leitão, João José Elvéni, Alexandre Gomes e Francisco Leal Garcia.

³³ Data infeliz para o escultor Machado de Castro que é impedido de entrar no espaço da cerimónia por considerarem o verdadeiro autor da estátua, não o escultor, mas o fundidor.

³⁴ Movimento de trote, mas numa posição fixa.

lateral da esquerda é representada a alegoria do *Triunfo* sob forma de um rapaz que conduz um cavalo que corresponde à Europa (Figura 4), enquanto que do lado direito surge a alegoria da *Fama* na forma de uma mulher que comanda um elefante correspondente por sua vez à Ásia. Os dois animais pisam, cada um, uma figura humana, escravos, remetendo para a submissão do continente americano e africano ao povo português. Estas figuras reflectem as influências classicistas académicas dos canteiros ganhando, em comparação com os desenhos de Eugénio dos Santos, um movimento mais livre e esbelto, se bem que o número de elementos e sua dimensão torna a composição confusa especialmente se considerarmos o elefante que, de forma a não concorrer proporcionalmente com a estátua equestre, parece ser recém-nascido, e, assim, pouco imponente. O monumento em geral merecia mais altura e distinção entre as figuras alegóricas e o rei, que de resto poderia ter sido mais penalizado se o leão do projecto inicial se tivesse mantido.

Para além dos grupos laterais, o pedestal é ainda preenchido na face anterior por um escudo de armas reais e, por baixo deste, o busto do Marquês de Pombal assinalando o seu papel, e inevitavelmente poder, na reconstrução de uma Lisboa pombalina. Na face posterior surge o baixo-relevo criado inteiramente pelo escultor, onde este teve a oportunidade de narrar a história célebre do monarca de uma forma mais “clara, conforme e honesta”³⁵, compensando a fraca justiça que as alegorias existentes lhe faziam. Seguindo as regras clássicas da composição e as de Cesare Ripa³⁶ em relação às alegorias, o *Governo da República*, um mancebo jovem com um ramo de oliveira na mão, é guiado pelo *Amor da Virtude*, um menino alado, com uma coroa de louro, à presença da *Generosidade Régia*, a figura feminina central que se levanta para salvar a *Cidade em Ruínas*, outra figura feminina deitada no chão sem forças. De joelhos, em frente à *Generosidades Régia*, está a figura masculina do *Comércio*, e atrás de si as figuras femininas *Arquitectura* e *Providência Humana*, segurando os planos da reconstrução e duas chaves respectivamente.

Colocada na praça mais importante de Lisboa, símbolo da reconstrução pombalina e sua riqueza por ser a “porta” de entrada da cidade e respectivo comércio,

³⁵ CASTRO, Joaquim Machado de, *Descrição analytica da execução da estatua equestre, erigida em Lisboa à gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I*, 1975, p. 188.

³⁶ Na sua obra *Iconologia* de 1593 (1ª Edição).

a Estátua Equestre a D. José I vai completar e assegurar a monumentalidade desta praça, relacionando-se com os edifícios envolventes e com o arco de triunfo a meio da face norte. A praça e sua estátua correspondem assim à topologia de “monumento-praça real”³⁷, recorrente na Europa desse século, monumento esse que Machado de Castro considera o expoente máximo da escultura comparando-a à Epopeia na Poesia: “Na Poesia, o último esforço da sua invenção, da sua erudição, e da sua eloquência, dizem ser o Poema Epico: e a Epopeia da Escultura he huma Estatua Equestre, que aspira ao colossal, como a de que trato”³⁸.

Exemplo excepcional da estética monárquica monumental do séc. XVIII na glorificação individual do poder e autoridade soberana dos monarcas é também a única em Portugal e provavelmente última da Europa, já que com o Romantismo e Liberalismo do séc. XIX impõe-se uma nova temática. Assinala, independentemente disso, o início da produção escultórica monumental em Portugal.

1.4. Séc. XIX – Romantismo, Naturalismo/Realismo

1.4.1. Romantismo

Falar do séc. XIX é falar de um novo paradigma político – Liberalismo – e artístico – romantismo e naturalismo/realismo – mas nem por isso é falar, em Portugal, de uma nova atitude plástica. Na verdade, e apesar de uma nova temática emergente, as influências classicistas anteriores vão-se prolongar ao longo da escultura pública oitocentista.

Desde logo, no início do século a “vida artística suspendeu-se”³⁹ e a escultura permaneceu neo-classicista, como é facilmente visível nas obras realizadas no Palácio Real da Ajuda a partir de 1802. Estas, chefiadas inicialmente por Machado de Castro, e após a sua morte por João José de Aguiar, arrastaram-se durante anos impondo a sua estética classicista naquilo que era a única produção escultórica em grande escala do

³⁷ FRANÇA, José-Augusto, *A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina*, 1978, p. 80.

³⁸ CASTRO, Joaquim Machado de, *Descrição analytica da execução da estatua equestre, erigida em Lisboa à gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I*, 1975, pp. 5-6.

³⁹ FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XIX*, vol I, 1981, p. 209.

início do século. São estes escultores que vão tomar o lugar dos primeiros professores na demorada, mas finalmente criada, Academia de Belas-Artes, pelas mãos da Rainha D. Maria II, em 1836, mantendo, no novo ensino institucionalizado, a tradição académica clássica do que se fazia na Ajuda. Com as encomendas públicas a serem feitas aos profissionais do ensino, por estes serem os mais competentes do país, o classicismo marcou sempre presença nas esculturas do séc. XIX, escondidas sob os nomes de Romantismo e Naturalismo.

À parte disso, um novo tema surge no monumento com o Liberalismo e romantismo, que em vez de comemorar o rei vigente (agora símbolo de controlo político exercido pelo antigo regime e vencido pelo Liberalismo) vai reflectir sobre as figuras e heróis emblemáticos da história portuguesa. Homens de letras e intelectuais são por exemplo motivo de comemoração monumental, tornando-se com o tempo figuras comuns nas ruas de Lisboa. É de resto esta temática de saudade e exaltação histórica romântica, mas formalmente clássica, que caracteriza este período artístico, para além do carácter pedagógico e narrativo dos feitos da figura comemorada. Outro factor a referir em relação a este tipo de monumento é que grande parte resultava de subscrições públicas, defendidas pelos românticos, como Almeida Garrett, por permitir ao povo um certo poder na escolha dos seus heróis, que muitas vezes surgiam da sua classe social⁴⁰.

1.4.1.1. *Camões*, de Vítor Bastos

Monumento incontornável e símbolo do romantismo nacional é o realizado pelo escultor Vítor Bastos, *Camões* (Figura 5), inaugurado em 1867 na Praça Luís de Camões, mais conhecida por Largo do Camões.

Vítor Bastos (1829-1894), discípulo de António Manuel da Fonseca, forma-se em Pintura Histórica na Academia de Belas Artes de Lisboa em 1852, não por ter mais interesse pela pintura que pela escultura, antes pelo contrário, mas porque não existia nenhuma cadeira de escultura vaga “a que pudesse aspirar”⁴¹. Faz parte de uma

⁴⁰ Para além de diminuir os gastos do Estado e assim permitir a construção de vários monumentos.

⁴¹ DUARTE, Eduardo, “Vítor Bastos”, in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, J. F. Pereira (dir.), Lisboa, 2005, p. 87.

geração que contraria uma tradição académica “sem estrutura nem convicção”⁴², através da procura de uma estética renovada que acaba por ter mais impacto a nível da pintura que da escultura, já que esta última continua formalmente clássica. É contudo considerado “o” escultor romântico pela obra escultórica que deixou ao longo da sua vida⁴³.

O monumento a *Camões* mantém a composição dos monumentos apresentados anteriormente: figura principal em bronze sob pedestal narrativo em pedra, que neste caso é de base octogonal, com motivos renascentistas e alguns maneiristas, e que pela sua forma oferece um movimento circulatório ao monumento como “um carrossel”⁴⁴. Contudo não são figuras alegóricas as que rodeiam a base do monumento, mas oito personalidades ligadas às letras e ciências⁴⁵, independentes umas das outras e com os seus próprios pedestais, por cada vértice do octógono. Também não são personalidades da época medieval portuguesa, como seria de esperar de um monumento romântico, mas sim do Renascimento e dos Descobrimentos, a fim de manter a coerência temporal com o poeta renascentista.

De resto, a profunda identificação estabelecida com a figura de Camões por parte dos românticos portugueses é, no mínimo, curiosa, já que este pertence e marca a cultura Clássico-Renascentista a que os românticos se opõem. A identificação parece, contudo, surgir de alguma forma na interpretação romântica feita do poeta: “genial mas pobre, perseguido, desgraçado, de quem a sorte, madrasta, cruel, fugiu sempre em todos os quadrantes da sua vida”⁴⁶, ao invés da simples figura histórica de Portugal.

Olhando para o infinito numa atitude de inspiração e com a coroa de louros na cabeça, Camões avança com a perna esquerda sobre o pedestal, apertando contra o peito os *Lusíadas*, que ficam semi – protegidos pela capa no braço esquerdo, enquanto que na mão direita segura uma espada. Celebra-se então o português, que apesar da vida pessoal infeliz e injusta, surge como defensor da sua Pátria, enquanto soldado nas

⁴² FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XIX*, vol I, 1981, p. 292.

⁴³ *Amor e Psique, Cólera Morbus*, o busto do actor João Anastácio Rosa, as esculturas *Viriato*, *Vasco da Gama*, *Marquês de Pombal* e *D. Nuno Álvares Pereira* no Arco do Triunfo, entre outros.

⁴⁴ BISPO, Maria, “Luís de Camões, 1860-1867”, in *Estatuária e Escultura de Lisboa: Roteiro*, 2005, p. 58.

⁴⁵ Os historiadores Fernão Lopes, João de Barros e Fernão Lopes de Castanheda, os poetas Jerónimo Corte-Real, Francisco de Sá Menezes e Vasco Mouzinho de Quevedo, o cronista Gomes Eanes de Zurara e o cosmógrafo Pedro Nunes.

⁴⁶ COUTINHO, Bernardo Xavier, *Camões e as artes plásticas*, 1946, p. XII.

guerras em África e na Ásia, e como poeta pela criação da obra-prima de orgulho nacional e reconhecimento internacional. Perante uma geração duvidosa do seu tempo e país, serviu de inspiração e alento “personificando o cerne energético do Portugal imperial”⁴⁷.

Mais do que nunca, criou-se uma unanimidade à volta do poeta/herói português, que se tornou rapidamente um símbolo nacional do Romantismo durante o séc. XIX, e cuja imagem se manteve até hoje. Está presente em mais do que um monumento em Lisboa, para além do referente à personagem *Adamastor*⁴⁸ que criou na sua obra, tornando-se, o Largo de Camões, local regular de manifestações nacionais ao longo dos tempos.

O monumento ergue-se a 7,5 m de altura, com as esculturas inferiores a medir 2,4 m, e a de Camões 4 m, permitindo um diálogo entre público e monumento reforçado pelos olhares baixos das estátuas da base. Estas ganham especial interesse por apresentarem um cunho pessoal do escultor, inexistente na figura de Camões. Criadas com base em modelos vivos, têm rostos individualizados e poses naturais e contemporâneas para a época, contrastando com o rosto idealizado, a posição hirta e convencional de Camões. Este factor deve-se à prática da época da figura principal ter de responder à encomenda e ao gosto de quem a faz, sendo normalmente o plinto o lugar de maior liberdade de execução onde é possível observar as reais capacidades artísticas do escultor (Figura 6).

O monumento é finalmente feliz pela sua escala e enquadramento na praça conseguindo “dialogar e não esmagar”⁴⁹ a sua envolvente. Esta, abandonada e sem projectos desde o terramoto, era alvo de várias propostas e pedidos de recuperação desde 1835, sendo a de Vítor Bastos a mais bem aceite pelo município já em 1860. Ainda se procedeu a um concurso entre um projecto em homenagem ao Duque da Terceira e a Luís de Camões, mas a preferência pelo último era clara, com o engenheiro da câmara, Pezerat, a colaborar e a oferecer uma visão mais madura do monumento onde acreditava que “tudo deve ser sacrificado ás figuras sculpturaes [...]

⁴⁷ SILVA, Raquel Henriques da, “Estatuária académica: entre a norma, a história e a sensibilidade romântica”, in *Estatuária e escultura de Lisboa*, 2005, pp. 30-31.

⁴⁸ Do escultor Júlio Vaz Júnior (1877-1963), inaugurada a 1927 no Miradouro de Santa Catarina.

⁴⁹ DUARTE, Eduardo, “Vítor Bastos”, in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, J. F. Pereira (dir.), Lisboa, 2005, p. 89.

para não distrahir a vista da observação das figuras”⁵⁰. Com os casebres do Loreto há tanto tempo indesejados, finalmente destruídos, surge então uma nova praça, com um grande novo monumento desde a estátua equestre, e símbolo do novo regime⁵¹. Tão feliz foi a obra, do ponto de vista escultórico, iconográfico e urbanístico, que aquando da inauguração do monumento, Vítor Bastos foi agraciado com o grau de oficial da Ordem de São Tiago do Mérito Científico, Literário e Artístico, pelo rei D. Luís I.

1.4.2. Outros monumentos oitocentistas

Outra temática oitocentista é a que comemora as figuras do Liberalismo cujo exemplo é o monumento a *D. Pedro IV* na praça do Rossio, em Lisboa, datado de 1870. Com o objectivo de “glorificar a liberdade”, que D. Pedro IV defendeu, como “dador da Carta”⁵², e não tanto o próprio D. Pedro, não se justificava uma estátua equestre mas sim uma pedestre.

O concurso internacional teve imenso sucesso, com a participação de 87 candidaturas de vários países. Com a pré-condição do monumento ter a forma de uma coluna, apesar de haver vozes contra, por simbolizar umas estruturas delineadas para aquele lugar aquando o casamento de D. Pedro V e D. Luís, o projecto vencedor foi uma parceria francesa tradicional nesta época entre um arquitecto – Davioud – e um escultor – Élie Robert. No cimo da coluna está D. Pedro IV, segurando a Carta Constitucional, símbolo da vitória do Liberalismo sob o Absolutismo, enquanto que na base rectangular da coluna, quatro figuras femininas fazem referência às qualidades do monarca⁵³. Apesar do tema romântico, a estátua principal afasta-se do público, dificultando a sua leitura e relembrando uma atitude superior e absolutista que se pretendia contrariar ao longo deste século.

Outros monumentos recusaram esta distância, como por exemplo o monumento ao duque da *Terceira* (1877) (Figura 7) de Simões de Almeida (tio) (1844-

⁵⁰ Cit. por SILVA, Raquel Henriques da, *Lisboa romântica : urbanismo e arquitectura, 1777-1874*. Tese de Doutoramento em História de Arte, 1997, p. 404.

⁵¹ SILVA, Raquel Henriques da, *Lisboa Romântica: urbanismo e arquitectura, 1777-1874*, Tese de Doutoramento em História de Arte, 1997, pp. 404-405.

⁵² *A D. Pedro IV, os portugueses: memoria historica e artistica do monumento inaugurado em Lisboa a 29 de Abril de 1870 na Praça já denominada de D. Pedro IV*, 1870, p. 5.

⁵³ Fortaleza, Justiça, Moderação e Prudência.

1926); ao general *Sá da Bandeira* (1884) por modelo do italiano Ciniselli; ou ao general *Saldanha* (Figura 8), já no séc. XX em 1909 por Tomás Costa (1861-1932). Todos estes monumentos apresentam pequenos e simples pedestais, projectados por arquitectos, que permitem uma aproximação e leitura por parte do público. Esta é, de resto, uma tendência que se vai acentuar ao longo da história do monumento.

Em contradição, é necessário fazer referência ao monumento *Aos Restauradores de 1640* (Figura 9), de 1886, do arquitecto António Thomaz da Fonseca (1822-1894), “de uma ambição maior”⁵⁴. O monumento aos heróis pátrios, que lutaram entre 1640 e 1668 pela recuperação da independência nacional, face a Espanha, e patrocinado pela Comissão Central 1º de Dezembro de 1640, apresenta-se sob a forma de um enorme obelisco de 30 metros, cujo pedestal é ornamentado por duas esculturas – a feminina, *Anjo da Vitória*, realizada pelo escultor Simões de Almeida (tio), e a masculina, *Génio*, pelo escultor Alberto Nunes (1838-1912). Enquanto que para alguns é visto como “um dos melhores monumentos de Lisboa”⁵⁵ e símbolo de uma “nova época da arte portuguesa”⁵⁶, críticos da época levantaram vozes de oposição, e até Eça de Queiroz se refere a ele em *Os Maias* como “um obelisco com borrões de bronze no pedestal”.

1.4.3. Naturalismo/Realismo

À semelhança do que aconteceu no Romantismo, dificilmente se pode falar de Naturalismo ou Realismo na escultura do século XIX. A verdade é que a nível formal consiste simplesmente num prolongamento do “romantismo classicista”, até porque as encomendas privilegiavam o gosto romântico. Ainda assim, é possível falar de monumentos naturalistas/realistas quando estes surgem ligados à literatura ou pelo seu elevado nível de detalhe e realismo. Procurava-se uma escultura baseada na Verdade, quase científica, que reflectisse sobre questões contemporâneas e não sobre um passado idealizado do romantismo, o que se apresentava como uma tarefa ainda

⁵⁴ FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XIX*, vol I, 1981, p. 339.

⁵⁵ DUARTE, Eduardo, “Monumento”, in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, J. F. Pereira (dir.), Lisboa, 2005, p. 402.

⁵⁶ FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XIX*, vol I, 1981, p. 341.

mais dificultada pelo facto dos monumentos serem encomendados pelo estado. Existem, contudo, exemplos a assinalar.

Triste seria se o nome responsável pelo grande mito da escultura naturalista portuguesa se tivesse restringido à produção particular, sem deixar qualquer monumento no espaço público, ainda que com clara inferioridade. Soares do Reis nasce em 1847, na cidade de Gaia, onde viveu, e acaba por se suicidar em 1889. Ingressa no curso de escultura da Academia de Belas Artes do Porto em 1861, acabando em 1866, e prossegue os seus estudos, primeiro em Paris, e posteriormente em Roma. É aqui que realiza a sua obra de culto *O Desterrado*, terminada em 1872, já no Porto, com um misto de influências classicistas, românticas, naturalistas e realistas como de resto é possível observar-se em toda a sua obra.

Na escultura monumental apresenta a estátua de *Avelar Brotero*, de 1887, no Jardim Botânico de Coimbra, cuja recepção foi muito polémica, devido à sua estética artística. Resultado de uma subscrição pública, e encomendada pela Faculdade de Filosofia de Coimbra, o monumento ao professor e botânico português, cujo pedestal foi executado pelo arquitecto Tomás Soller (1848-1883), não despertou especial interesse no escultor, que preferia as criações pessoais. Contudo procedeu às sessões de modelo vivo, com um vizinho seu, e chegada à apresentação do trabalho à Comissão que o encomendara, este não foi inicialmente bem aceite. O professor, apesar de aparecer com as vestes de académico, como tinha sido pedido, estava representado sentado, quando o hábito da escultura monumental era a figura em pé. Defendeu-se o escultor dizendo que “a estatua de um cathedratico [...] devo representa-lo sentado”⁵⁷, acabando por ser aceite, mas criticada por muitos que a visitaram. A figura apresenta-se assim verdadeira ao homenageado: sábia e nobre devido à sua posição e vestes, apresentando, contudo, um ar sombrio que “segundo muitos, é o do próprio artista”⁵⁸.

No mesmo ano é inaugurada a estátua a *D. Afonso Henriques* em Guimarães, também da autoria de Soares dos Reis, que teve a colaboração de dois discípulos de Soares dos Reis – Marques Guimarães e Serafim Neves. Relativamente baixa no seu pedestal, da autoria do arquitecto José António Gaspar, a estátua relaciona-se com o

⁵⁷ HENRIQUES, J., *Monumento a Brotero*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1890, p. 4.

⁵⁸ PAMPLONA, Fernando de, *Um século de pintura e escultura em Portugal (1830-1930)*, 1943, p. 224.

público, até porque não apresenta o ar altivo e superior comum das figuras principais. O Rei é simplesmente representado nas suas vestes de guerreiro, trabalhadas com o maior detalhe, e com um único elemento a fazer referência à sua valentia através do braço nu. Sem grande interesse estético no seu todo, vale pelo trabalho realista das vestes feitas para serem vistas “como se de uma reconstituição arqueológica se tratasse”⁵⁹, contribuindo para uma presença da estética realista tão rara.

Na viragem do século, pouco mudou na concepção do monumento.

1.5. Séc. XX

1.5.1. Sinais de mudança vs prolongamento do séc. XIX

Se em Portugal mudar de século está longe de significar mudar de paradigma artístico, são vários os sinais de mudança na estética do monumento tradicional em França, ainda no final do séc. XIX. Os primeiros surgiram pelas mãos do escultor Auguste Rodin (1840-1917), quando este criou *Os Burgueses de Calais* (Figura 10), em 1884-1895, *As Portas do Inferno*, encomendadas em 1880, e *Balzac*, encomendado em 1891. As duas últimas falharam como monumentos, por serem muitas as reproduções existentes em vários museus do mundo e nenhuma nos locais para onde foram encomendadas.

Nos *Burgueses de Calais*, a grande inovação de Rodin foi a recusa do plinto. As seis figuras de proporções ligeiramente maiores que o corpo humano foram pensadas para serem colocadas diretamente no chão, apenas com uma pequena base a uni-las. Este pormenor fez com que a escultura ficasse ao nível do espectador, anulando a distância física e visual que existia no monumento tradicional, abrindo novas portas na relação espectador/obra.

No caso de *As Portas do Inferno*, estas têm relevância por terem falhado na sua função, já que toda a sua superfície foi trabalhada em relevos detalhados, mas nunca foi acabada como porta. De resto, o Museu de Artes Decorativas em Paris que

⁵⁹ PEREIRA, José Fernandes, “Soares dos Reis”, in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, J. F. Pereira (dir.), Lisboa, 2005, p. 480.

encomendou a obra, também não chegou a abrir, e as *Portas* não passaram do gesso⁶⁰. Alguns dos elementos que a constituem foram usados mais tarde por Rodin em ampliações como é o caso de *O Beijo*, *As três Sombras*, *O Pensador*, entre outros. Esta última ampliação é também muito importante porque marca a democratização do monumento: a figura representada reflecte sobre os seus problemas, levantando questões políticas e sociais que até agora não tinham lugar na escultura. O monumento abre, assim, portas a novos motes para além das típicas apologias nacionais.

Já em *Balzac*, a oposição ao monumento foi feita no âmbito da figuração. Nesta escultura, o famoso poeta francês do séc. XIX, é originalmente pensado para ser representado nu, mas é posteriormente “vestido” por uma beca, cuja superfície não é de todo trabalhada, criando um volume de difícil identificação. Também o rosto de Balzac recusou uma figuração extrema, apresentando-se rude e de aspecto inacabado, o que levou à anulação da encomenda, já que não era possível reconhecer aquela figura como o ilustre escritor Balzac.

Já no séc. XX, é o seu discípulo Constantin Brancusi (1876–1957) que vai inovar a percepção do pedestal a outro nível. Com as esculturas a perderem a especificidade de lugar, e a funcionarem como uma “condição negativa”⁶¹ da escultura tradicional, o pedestal perde a função de marcação do lugar. A anulação é feita, essencialmente pela sua integração na própria escultura fundindo-se com ela. Mas o seu marco na transformação da escultura monumental tradicional foi a obra em homenagem aos soldados mortos na Primeira Guerra Mundial no jardim de Targu Jiu, em 1938.

Este monumento divide-se em três partes – *A Mesa do Silêncio* (Figura 11), *Porta do Beijo* (Figura 12) e *Coluna Interminável* (Figura 13) – que estão espalhadas pelo jardim criando uma espécie de caminho a percorrer. Esse caminho é simbólico da vida, já que *A Mesa do Silêncio* representa o nascimento, a *Porta do Beijo* o casamento, e *A Coluna Interminável* a morte numa ligação entre a terra e o céu. É este abstraccionismo simbólico que torna esta obra totalmente diferente de um monumento tradicional já que recusa totalmente a figuração para além de que é pensada em relação ao local onde vai ser construída. Esta preocupação com o lugar

⁶⁰ Apenas mais tarde foram feitas fundições da porta, espalhadas por vários países.

⁶¹ KRAUSS, Rosalind, “*La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*”, 2002, p. 293.

físico ganha um outro alcance, sendo, anteriormente, a principal questão o que se representava e não onde. Outro elemento a realçar de toda a composição, é a *Mesa do Silêncio* que, para além de comemorativa, adquire um carácter utilitário, por permitir ao sujeito o seu uso exactamente como mesa. Este carácter de mobiliário urbano, que na segunda metade do séc. XX e no séc. XXI vai estar presente repetidamente na escultura pública, era de extrema inovação na altura.

Estas mudanças não são, contudo, ainda bem aceites pelos poderes políticos, especialmente, quando se fala de abstracção, como é o exemplo do monumento a Apollinaire, de Pablo Picasso (1881-1973), em 1928, cujas maquetas de uma escultura, em que a massa material habitual é substituída por linhas que se cruzam criando vazios nada convencionais da época, são recusadas. Na verdade, a proliferação e aceitação do monumento moderno só vai ser possível após a Segunda Guerra Mundial, com a destruição de vários monumentos representantes dos poderes políticos como acção simbólica da queda dos mesmos. Estes movimentos “anti-monumentos” levariam conseqüentemente os países democráticos a reconsiderar a sua escultura pública e a aceitar as novas intervenções públicas de preferência por artistas conhecidos.

Em Portugal, a recusa à mudança é ainda mais forte, especialmente quando se fala do monumento, ou como Ramalho Ortigão lhe chama, estatuária oficial, já que “é a subordinação do talento artístico à política estética e à inspiração política do estado”⁶², estando o escultor sempre limitado artisticamente pela encomenda.

O séc. XX inicia-se assim com um Naturalismo que se torna gradualmente académico e passa a Tardo-Naturalismo, arrastando ainda um classicismo escondido com todas as suas características tradicionais, apesar de se fazerem sentir, esporadicamente, influências internacionais na chamada “escultura de autor”.

Ainda seguindo a estética da obra de linha de Soares dos Reis, outro monumento que apresenta influências naturalistas/realistas é o dedicado ao escritor Eça de Queiroz, *Verdade* (Figura 14), por Teixeira Lopes, em 1903. É mais um exemplo da influência literária na escultura, homenageando a obra literária do escritor, baseada na Verdade.

⁶² ORTIGÃO, Ramalho, *Arte Portuguesa*, tomo III, 1943-1947, p. 223.

Teixeira Lopes, também nascido em Gaia no ano de 1866, é de certa forma o sucessor de Soares dos Reis, mais pela vasta obra que deixou, que pela qualidade da mesma. O seu pai era santeiro, tendo sido o seu primeiro professor, antes de visitar uma exposição onde se encanta com *A Flor Agreste* de Soares dos Reis, e decide seguir a arte da escultura. Em 1882, entra para a Academia de Belas Artes do Porto, onde é aluno do mestre e adorado Soares dos Reis, partindo para Paris em 1885 em financiamento próprio, após completar o curso. Com uma formação clássica, a sua obra percorre várias temáticas, como o sofrimento ou a literatura, num misto já comum entre classicismo, naturalismo e realismo. Morre em 1942, sendo uma das suas obras mais conhecidas, exactamente o monumento *Verdade*, de 1903.

Segundo monumento dedicado a um intelectual⁶³, está longe de ter a mesma composição que o primeiro. Colocado num pequeno jardim no Largo Barão de Quintela, em Lisboa, quase escondido, o monumento tem como inspiração a frase “sobre a nudez forte da Verdade, o manto diáfano da fantasia” do livro *Relíquia* de Eça de Queiroz⁶⁴. Nesta obra, Teixeira Lopes personifica a metáfora através de “um dos mais bonitos corpos de mulher”⁶⁵ nua – verdade nua – parcialmente coberta por um manto – fantasia – agarrado ao corpo. O escritor surge atrás do corpo naturalista da mulher, que se entrega de braços abertos a ele, criando uma ligação com o seu imaginário literário. O seu rosto, ligeiramente inclinado, observa *Verdade* com um à-vontade intimista e reconhecimento profundo, enquanto que a indumentária que enverga o contextualiza no seu tempo. Já a base do monumento é também naturalista, pela escolha de uma espécie de rochedo com pouca altura, tendo portanto a escala ideal para o espaço, que se mistura com a escultura, unindo as duas peças de forma natural e simples. Do rochedo irregular, e pouco definido, nascem as figuras bem definidas que primam pela síntese clássica e recusa do detalhe exaustivo realista.

O monumento foi contudo alvo de fortes críticas e ironia nas páginas que Manoel de Sousa Pinto (1880-1934) lhe dedicou em 1904, onde Eça de Queiroz começa logo por ser “um morto infeliz” com um “monumento incondigno”⁶⁶. A crítica recai essencialmente no facto da ideia de monumento ter de ser uma “tradução

⁶³ Primeiro o de Camões de que já se falou.

⁶⁴ LOPES, Teixeira, *Ao correr da pena : memórias de uma vida ...*, 1968, p. 300.

⁶⁵ FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XIX*, vol.II, 1966, p. 208.

⁶⁶ PINTO, Manuel de Sousa, *O Monumento a Eça de Queiroz*, 1904, p. 3.

symbolica de uma ideia geral”⁶⁷, e educativo, através de alegorias e elementos que ilustrem a pessoa, como seria o monóculo típico de Eça, recusado pelo escultor Teixeira Lopes – “o sr. Teixeira Lopes deu a Eça uma expressão caseira, à vontade; tirou-lhe o monóculo, nem sequer lhe floriu a lapela”⁶⁸. Em suma, o que Manoel de Sousa Pinto defendia era um monumento tipicamente romântico, cujo exemplo é o do Camões, constituindo *Verdade* de Teixeira Lopes uma excepção.

Já na República imposta, em 1910, a estética permanece a mesma com o Tardo – Naturalismo mais presente que outro estilo, mas sempre consciente que o resultado escultórico é uma mistura de classicismo, realismo e romantismo.

Exemplo mais concreto, contudo, de realismo, é o monumento *Chiado* de 1925, por Costa Mota (tio) (1862-1930) no topo da rua Garret em Lisboa. O escultor, sem formação nas Academias de Belas Artes e, portanto, liberto das influências clássicas, dedicou-se à escultura que pretendia realista. O monumento, encomendado pelo Município de Lisboa, representa o poeta António Ribeiro, mais conhecido por Poeta Chiado por morar nesse bairro, colocado num pedestal de pequena dimensão, por José Alexandre Soares, mantém a tendência de aproximação ao público. Contudo o poeta, vestido com o hábito de monge que usava em vida, aproxima-se ainda mais de quem passa, ao estar sentado e estender o braço direito num gesto que parece interpelar directamente as pessoas. Com o rosto cheio de expressão realista, ao invés da idealização clássica e romântica, a escultura parece incorporar o espírito popular, arruaceiro e boémio do poeta com um sorriso e descontração. Foram exactamente estas características “menores” do poeta que levaram algumas vozes a opor-se ao monumento⁶⁹, mas que lhe dão especial interesse por não ser o típico herói português.

Se no primeiro quartel do séc. XX, mesmo passando pela 1ª República, ainda se pode falar de monumentos oitocentistas – com uma figura altiva, serena e majestosa, carregada de elementos iconográficos, que a contextualizam no seu tempo, e rodeada de figuras, alegóricas ou não, que narram e explicam à população os feitos e história

⁶⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁶⁸ PINTO, Manuel de Sousa, *O Monumento a Eça de Queiroz*, 1904, p. 7.

⁶⁹ Como Aquilino Ribeiro, Teixeira de Pascoaes e Raul Brandão, argumentando que outras figuras seriam mais merecedoras de uma homenagem.

do homenageado – já com o subsequente Estado Novo falamos de estatuária oficial dentro de uma concepção muito particular de monumento.

1.5.2. Estado Novo 1933 – 1974

O período do Estado Novo vai ser o mais próspero para o monumento a nível de encomendas. É o seu período de ouro, muito marcado pela campanha nacional de heroicização de figuras marcantes dos tempos de glória da história portuguesa – essencialmente figuras dos Descobrimentos – numa escala mais monumental.

Antes disso, contudo, levantam-se ainda duas questões, que marcam o monumento no espaço público português: o *Monumento ao Marquês de Pombal* (Figura 15) e os *Monumentos aos Mortos da Grande Guerra*.

O monumento ao Marquês de Pombal é um caso fora do seu tempo: pensado em 1882, aquando da comemoração do centenário da morte do Marquês, foi de tal forma esquecido, que só se volta a falar nele na Primeira República, por se pensar fazer um monumento aos heróis republicanos no mesmo espaço. Abre então um concurso para o monumento, que acaba por manter a homenagem ao Marquês de Pombal. Segundo Ramalho Ortigão, a única razão plausível para se erigir um monumento a esta figura é o seu papel como reedificador de Lisboa, em que “demonstrou ser o único dos nossos governantes tendo noção daquilo a que chamamos hoje a estética da cidade”⁷⁰, existindo já outro monumento à reconstrução da cidade na Praça do Comércio, da autoria de Machado de Castro.

Sem fazer referência às polémicas, que foram muitas, à volta do concurso e respectivos vencedores, é o projecto do escultor Francisco dos Santos (1878-1930) e dos arquitectos Adães Bermudes e António Couto, que é construído na Rotunda, de 1926 a 1934, numa composição clássica que parece voltar atrás no tempo. Resumidamente, o Marquês em bronze, ladeado por um leão⁷¹, eleva-se numa enorme coluna de pedra cuja base está rodeada de figuras e alegorias aos feitos de Sebastião José, não só pela reconstrução da cidade, mas também por outras acções e acontecimentos enquanto ministro – referências ao marmoto e terramoto, Lisboa

⁷⁰ ORTIGÃO, Ramalho, *Arte Portuguesa*, tomo III, 1943-1947, p. 229.

⁷¹ Símbolo do poder.

reconstruída sob a forma de mulher nua, Mercúrio e Minerva como comércio marinho e modernização da universidade de Coimbra respectivamente, desenvolvimento da agricultura e indústria, para além de figuras que colaboraram com o Marquês durante o seu mandato. Com a morte de escultor Francisco dos Santos antes da conclusão das obras, os escultores Simões de Almeida (Sobrinho) (1880 – 1950) e Leopoldo de Almeida (1898 – 1975) terminaram os grupos laterais do pedestal, conferindo-lhes uma expressão plástica mais interessante.

Para António Arroio (1856-1934), o monumento ao Marquês “integra-se na serie lamentável das obras más que deslustram Lisboa e de todo contrastam com o traçado e o espirito da sua obra de construtor”⁷².

Já os monumentos aos mortos da Grande Guerra, correspondem a uma temática mundial que surgiu como resultado da Primeira Grande Guerra Mundial (1914 –1918) e da necessidade de homenagear os homens que se sacrificaram pela sua pátria. Portugal não foi excepção, sendo vários os monumentos desta temática ao longo do séc. XX, não só nas cidades principais, mas por todo o país, mesmo que através de uma simples lápide ou padrão.

Tome-se como exemplo o *Monumento aos Mortos da Grande Guerra* (Figura 16), em 1931, de Maximiano Alves (1888-1954), aluno de Simões de Almeida (tio), e detentor do grau oficial da Ordem de Cristo, exactamente por esta escultura. O monumento ganhou o concurso do Monumento aos Mortos da Grande Guerra de Lisboa⁷³ a Outubro de 1925, sendo apenas inaugurado a 22 de Novembro de 1931, devido a falta de verbas e até a um acidente sofrido por Maximiano Alves.

Em pedra calcária, o monumento apresenta, no seu cimo, um soldado, elemento regular desta temática, ajoelhado e pronto para lançar uma granada, enquanto que, ao seu lado, uma figura feminina, alegórica da *Pátria*, se prepara para o coroar com a mão direita, enquanto segura a bandeira na mão esquerda. O pedestal, que serve de base a estas figuras, é suportado em grande esforço por dois gigantes, fazendo, em suma, honra aos esforços e valentia sobre-humanos dos soldados portugueses na guerra. A monumentalidade que as figuras masculinas apresentam

⁷² ARROIO, António, *O caso do monumento ao Marquez de Pombal*, 1914, p. 10.

⁷³ O primeiro *Monumento aos Mortos da Grande Guerra* do país foi o do escultor Henrique Moreira (1890 – 1979), inaugurado no Porto, em 1928.

pode ser entendida como uma predição do “gigantismo” que marca alguma da estatuária dos anos 30⁷⁴, e apresentam um “excesso de contorção anatómica”⁷⁵, característica de Maximiano Alves.

Este monumento distingue-se do anterior pela escolha do calcário como material para toda a escultura, em vez da figura principal em bronze, pela escala e por apresentar uma expressividade, pouco comum, nas figuras masculinas. Maximiano Alves vai, contudo, acabar por responder principalmente às encomendas do Estado Novo, e, condicionado por isso, não chega a desenvolver a sua tendência para “representações grandiosas da figura humana”⁷⁶.

1.5.2.1. Estatuária do Estado Novo

O ponto de partida e base para toda a estatuária oficial no Estado Novo é com toda a certeza *Zarco* (Figura 17) de Francisco Franco (1885-1955), obra concluído em 1928, e destinado ao Funchal. Antes disso, a estátua ao navegador que descobriu a Madeira, sugerida pelo então vice-presidente da Junta – Geral do Distrito, Manuel José Perestrelo Vieira, esteve exposta na avenida da Liberdade durante doze dias causando impacto.

O escultor, aluno de Simões de Almeida (tio), apresenta uma escultura cujo tema se mantinha nos heróis dos descobrimentos portugueses, época inspiradora da história nacional, muito ao gosto da altura. O rosto do navegador é idealizado⁷⁷ e intemporal, enquanto que o corpo numa posição firme e heroica é revestido por uma grande capa e indumentária convencional. A escultura surge ao mesmo tempo que o *Monumento ao Marquês de Pombal* e que os Monumentos aos Mortos da Grande Guerra, já referidos, opondo-se totalmente à estética destes. Na verdade, é por isso mesmo que tem um forte impacto quando é exposta, tornando-se o modelo a seguir daí adiante na estatuária oficial, também por outras razões nomeadas de seguida.

⁷⁴ MATOS, Lúcia Almeida, Silva, Raquel Henriques da (co-aut.), *A figura humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, 1998, p. 148.

⁷⁵ MATOS, Lúcia Almeida, *Escultura em Portugal no séc. XX (1910-1969)*, 2007, p. 191.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 328.

⁷⁷ Como, de resto, todas as figuras da história são, por não existirem registos físicos das mesmas.

Desde logo a rapidez com que se faz um monumento como o Zarco não tinha qualquer comparação com o arrastar de anos de um monumento oitocentista, com as suas colunas trabalhadas e grupos escultóricos envolventes, o que vai permitir o aumento da construção de estátuas oficiais com custos muito inferiores. Também o carácter humilde é preferido ao excesso de elementos formais e alegorias, que muitas vezes não deixavam claro o que queriam dizer, numa nova imagética simplista, em que surge “despretensioso e cosmopolita”⁷⁸, compatível com as novas políticas do país. As semelhanças com as figuras dos painéis de Nuno Gonçalves são também admiradas, “com raízes nos primitivos portugueses” e o “toque de uma modernidade”⁷⁹.

Com a criação, em 1933, do Secretariado de Propaganda Nacional, dirigido por António Ferro⁸⁰ (1895-1956). Portugal foi percorrido por uma vasta campanha de comemoração de heróis da pátria numa propaganda clara dos valores nacionalistas do novo Regime, a que chamava “Política do Espírito”⁸¹. As exposições constantes de arte aumentaram de forma significativa as encomendas do Estado a artistas, sendo, por isso, considerado este período a época de ouro da estatuária portuguesa. Ao nível da escultura de autor, apresentadas nestas exposições, surge contudo uma expressão pessoal da sensibilidade do artista, aspirando ao Modernismo que se começa a sentir vindo do estrangeiro. Logicamente, estas influências inovadoras não se vão sentir tanto no monumento, que se pretendia, de algum, “formatado”.

São vários os artistas, e ainda mais a estatuária neste período, pelo que se fará um apanhado inevitavelmente parcelar mas necessário, dos monumentos do Estado Novo.

De Francisco Franco, já referido, podemos ainda nomear *D. Leonor* (1935), para as Caldas da Rainha, ou a *Estátua Equestre de D. João IV* (1938-40), pouco comum no monumento português, a ser colocada em Vila Viçosa. *D. Leonor*, de pé, apresenta-se calma e digna, segurando um rosário e com um manto pregado com detalhes decorativos a quebrar a sobriedade da postura. Já *D. João IV* expressa um naturalismo

⁷⁸ NUNES, Paulo Simões, “Francisco Franco”, in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, J. F. Pereira (dir.), Lisboa, 2005, p. 312.

⁷⁹ MATOS, Lúcia Almeida, *Escultura em Portugal no séc. XX (1910-1969)*, 2007, p. 160.

⁸⁰ Começou por se apresentar como um futurista, editando um número da revista *Orpheu*, com apenas 19 anos, mas acaba por se ligar ao Estado Novo, como director do SPN (mais tarde SNI). Como jornalista conseguiu entrevistas com Salazar onde podemos perceber o que o estadista pensava da Arte.

⁸¹ Denominação do próprio António Ferro.

clássico, com cuidada elaboração, “velasquenha por necessidade [...] e com escala suficiente”⁸².

Canto da Maia (1890-1981), cuja escultura demonstra harmoniosa modernidade, não se ligou à estatuária oficial exactamente por esta lhe impor demasiadas restrições na forma de representação, e muito pouca liberdade na expressão corporal e facial. Contudo, e apesar de tardia, não deixa de ter obra no espaço público, com o monumento *Gonçalo Vaz Botelho* (1953) (Figura 18), em Vila Franca do Campo, São Miguel. Apesar de encomenda privada, é o seu grande monumento público considerado por José-Augusto França “uma das raras obras maiores da estatuária oficial da época”⁸³. Estátua sóbria, por costume, e vestido a rigor segundo a época e localidade, o povoador da ilha não se limita a estar de pé como figura estática. Canto da Maia confere-lhe a sensação de movimento através da rotação da cintura, pernas ligeiramente desalinhadas e a capa que escorrega do ombro direito. A estátua ganha assim valores escultóricos “transpondo-a para o campo da pura escultura”⁸⁴.

Outro nome que merece ser referido é o de Martins Correia (1910-1999), pelas suas tentativas de inovação da estatuária oficial. Bolseiro do Estado em Espanha e Itália, este escultor do Estado Novo apresenta trabalhos tanto em escultura de pequeno formato, como em pintura, desenho e ilustração, expressões artísticas onde apresenta mais significativamente a sua originalidade. Na estatuária pública, são dois os monumentos que deixam passar alguma da sua identidade pessoal – *Amatus Lusitano* (1956) em Castelo Branco e *Garcia da Orta* (1958) em Lisboa – onde tenta fugir do cânon simplista, sem elementos iconográficos, e representa os cientistas portugueses do séc. XVI, segurando livros e plantas medicinais que os caracterizam, para além de lhes conferir uma expressão sonhadora⁸⁵.

Contudo, tome-se como exemplo máximo, e obra síntese, da nova estatuária monumental o *Padrão dos Descobrimentos* (Figura 19 e 20) em Belém, apesar da obra se ter arrastado até 1960, saindo do seu tempo. Não obstante, foi pensada originalmente em 1939 como um monumento aos descobrimentos, após uma visita de

⁸² FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XX*, 1922, p. 362.

⁸³ *Ibid.*, p. 265.

⁸⁴ MATOS, Lúcia Almeida, *Escultura em Portugal no séc. XX (1910-1969)*, 2007, p. 323.

⁸⁵ *Ibid.*, p.353.

Leitão de Barros e o Ministro Duarte Pacheco ao *atelier* do arquitecto Telmo Cottinelli (1897-1948). Realizada como obra efémera para a Exposição do Mundo Português de 1940, teve a colaboração do escultor Leopoldo de Almeida.

Apesar do papel crucial de Francisco Franco, que já vimos, Leopoldo de Almeida é quem mais vai marcar a estatuária neste período devido à produção artística que concretizou. Aluno de Simões de Almeida (Sobrinho) e com o curso de escultura em Lisboa, apresenta um gosto classicista, apesar do tempo que passou em Paris nos anos 20, que unido a uma “sobriedade formal modernizante”⁸⁶ o tornou o escultor mais requisitado do regime – “Mestre Leopoldo foi, um espírito ávido de «renovação artística», ausente de preocupações estéticas revolucionárias [...] nada falta ao cumprimento de uma vida votada à arte, ao trabalho e ao ensino, permanente dádiva.”⁸⁷

Destruído após a Exposição do Mundo Português, o enorme monumento vai ser recuperado, agora com carácter definitivo, a partir de 1958, a fim de ser inaugurado no âmbito das comemorações do V Centenário da morte do Infante D. Henrique, em 1960. Apesar de não ser possível admirar a estética do escultor neste monumento, em forma de nau, devido à idealização geral dos 33 heróis simbólicos da nação portuguesa representados, a passagem a pedra corresponde à fase áurea da sua carreira, recebendo, no ano da inauguração do monumento definitivo, a medalha de ouro da cidade de Lisboa.

Seja como for, a tipologia do monumento em que o herói, ainda em bronze⁸⁸, com carácter humilde e simples na representação, é colocado em cima de um plinto, vai-se manter ao longo de grande parte do séc. XX. É necessário esperar pelo 25 de Abril de 1974, para que a democratização da arte que se faça sentir, dando oportunidade ao monumento de passar de uma estatuária pública para uma escultura pública.

⁸⁶ MATOS, Lúcia Almeida, *Escultura em Portugal no séc. XX (1910-1969)*, 2007, p. 332.

⁸⁷ DUARTE, António, “Mestre Leopoldo de Almeida”, 1975, pp. 212-213.

⁸⁸ Prática iniciada no séc. XVIII como se viu no início do trabalho.

1.5.3. Casos particulares

Curioso será notar que dois momentos importantes na história da escultura portuguesa, por ambicionarem a modernidade num tempo carregado de tradicionalismo, correspondem a um projecto para um monumento e a uma escultura de rua comemorativa. Curioso porque o Modernismo desenvolve-se em oposição ao “tradicional” e “académico”, que é muitas vezes sinónimo de escultura enquanto monumento. Por outro lado, o Modernismo e respectivas vanguardas vão mudar os paradigmas da escultura e o artista, que agora encontra novas soluções escultóricas fora e dentro do espaço público⁸⁹, vai progressivamente introduzi-las no âmbito do monumento.

Por outro lado, também a escultura pública, sem conotações comemorativas, dá os primeiros passos ainda durante o Estado Novo, com alguns casos onde o abstraccionismo consegue “furar” as regras e restrições da estatutária nacional, e deixar a sua marca modernista no espaço público português.

O primeiro caso é, então, a proposta portuguesa apresentada ao concurso internacional promovido pelo *Institute for Contemporary Art*, intitulada *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido* (Figura 21), em 1952, pelo escultor Jorge Vieira (1922-1998). Este tema a concurso resulta da necessidade de homenagear os soldados e vítimas da Segunda Grande Guerra Mundial (1939-1945), substituindo algumas obras de carácter monumental, por estas representarem os poderes políticos derrubados com as invasões, tal como tinha acontecido na Primeira Grande Guerra Mundial.

Jorge Vieira faz parte de uma geração de escultores que nos anos 50, tardiamente em relação ao resto do mundo devido ao regime controlador vigente, produz esculturas para exposições com características vanguardistas. O abstraccionismo foi de resto o estilo com impacto maior, numa fuga clara à figuração sintetizada e estilizada que se fazia sentir no país. Alguns saíram de Portugal, onde tiveram a oportunidade de ver e até trabalhar com escultores de vanguardas, como aconteceu com Jorge Vieira, que estudou na Slade School de Londres, onde trabalhou

⁸⁹ Nos anos 60, a escultura exhibe ainda uma dimensão modernista, recorrendo a várias expressões de vanguardas, chegando ao espaço público graças ao valor que ganham nas exposições onde circulam, tendo também um papel fundamental a Fundação Calouste Gulbenkian.

com Henry Moore (1898-1986) e Reg Butler (1913-1981)⁹⁰. Apresenta uma obra mista de influências cubistas, surrealistas, abstraccionistas, construtivistas, entre outras, ao longo da sua vida.

A peça que propôs a concurso resulta de uma “pesquisa e apreensão da Forma”⁹¹ como estrutura e “esqueleto” da escultura. O monumento, com uma base em tripé que sustenta duas formas ovóides sobrepostas verticalmente, cada uma apenas definida por três linhas estruturantes, tem a sua forma definida tanto pelas linhas que o compõem como pelos espaços vazios que estas criam. O centro e o peso material são, assim, retirados à escultura reflectindo um ideário de grande modernidade. Simbolicamente, as duas figuras ovais podem ser vistas como cadeias entrelaçadas, que parecem querer libertar-se da estrutura que as agarra ao chão, especialmente a mais alta que, na sua leveza, talvez de espírito à procura de liberdade, quase se separa da outra, aproximando-se do céu. A maquete foi premiada com um dos quatro segundos lugar, e por isso escolhida para ser exposta no *Tate Gallery*.

Só anos mais tarde, e após a democratização da escultura pública, a maquete do concurso passa a monumento público, a 25 de Abril de 1994, em Beja, no âmbito do 20º Aniversário da Revolução de 1974.

Alguns anos depois surge a “primeira escultura pública abstracta portuguesa”⁹², pelas mãos do escultor Arlindo Rocha (1921- 1999), intitulada *Ritmo de Primavera* (Figura 22), em 1961. Com formação na Escola Superior de Belas Artes do Porto, o escultor apresenta uma obra de autor de influência abstracta, que vai ser referência na encomenda que recebe, para uma escultura a ser colocada no Posto Fronteiriço de Valença, ainda em 1958. Totalmente em bronze, a escultura expande-se em vários “braços” para um dos lados, e era para ter, inicialmente um elemento em cerâmica, material altamente improvável para escultura de rua, de onde a forma se expandia, mas que acabou por não fazer parte da peça final.

Apesar de ser uma referência na mudança de paradigma artístico, por ser totalmente abstracta, o facto de ter sido colocada nas traseiras do Posto, e também de

⁹⁰ Vencedor do Concurso Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido.

⁹¹ GUIMARÃES, Jorge, *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, 1994.

⁹² OLIVEIRA, Ana Luísa, *Esculturas de Arlindo Rocha. Quando a escultura procurou ser apenas escultura*, Dissertação de Mestrado em Escultura Pública, 2011, p. 78.

ter sido a única escultura do escultor, deste tipo, a conseguir ser concretizada, são um sinal claro de que a sua aceitação, na altura, não foi total.

Já no início da década de 70 surge outra escultura cuja geometrização estava longe de ser comum no espaço público português, da autoria do escultor Artur Rosa (1926-). Com formação em Arquitectura, mas posterior interesse pela pintura e escultura, a partir da década de 50, Artur Rosa apresenta uma obra de influências geométricas, abstractas e cubistas, onde o conceito de movimento parece ter um papel privilegiado.

A escultura, *Sem título* (Figura 23), foi concluída em 1971, mas só em 1999 é que é colocada no seu espaço actual, na Av. Conde de Valbom. Seguindo um pouco a estética de uma das obras mais importantes do artista, instalada uma parede interior da fundação Calouste Gulbenkian, *Evolução de um Cubo*, de 1999, Artur Rosa representa a transformação de um cubo para um rectângulo, sob a forma de uma espécie de arco. Construída em aço inox pintado de vermelho forte, num contexto nacional onde a cor na escultura não existia, esta parece movimentar-se no espaço e no tempo, concretizando a sua metamorfose geométrica. Muito perto da Gulbenkian, cria um contraste com o envolvente, maioritariamente verde, e uma ligação com a peça já criada do autor, no interior da Instituição.

Voltando, contudo, á temática do monumento, um segundo caso necessário referir é que o escultor João Cutileiro (1937-) concretizou em 1973, para a cidade de Lagos, em homenagem ao rei D. Sebastião (Figura 24).

João Cutileiro, da geração de Jorge Vieira, e aluno antes dele na Slade School, sob orientação de Reg Butler, desenvolve uma “proposta crítica original para uma nova monumentalidade figurativa”⁹³ no período final do Estado Novo⁹⁴. Com uma tendência para corpos humanos articulados por várias faces de diferentes mármore, o *D. Sebastião* que propõe para Lagos⁹⁵ está longe de corresponder à estatuária monumental oficial do regime. Símbolo de esperança, mas simultaneamente de fatalidade, é representado como um adolescente com ar frágil, tosco e desajeitado

⁹³ FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XX*, 1922, p. 434.

⁹⁴ Monumento possível graças à abertura política da “Primavera marcelista”, e à queda do regime do Estado Novo pouco tempo depois.

⁹⁵ Cidade que D. Sebastião elevou, e de onde partiu para Alcácer Quibir, de onde nunca mais voltou.

“dentro de uma grande armadura”⁹⁶. O rei é assim representado não como um herói, que parte para defender Portugal, mas como uma criança de rosto pequeno e cabelo enorme, assustada, perdida e obrigada a lutar com uma armadura que parece nem conseguir mexer com o seu corpo demasiadamente frágil.

Não foi só a representação do rei o marco de interesse na história do monumento mas também a técnica e materiais escolhidos. A figura totalmente em pedra, incluindo a base de altura mínima, que recusa a típica elevação, não foi resolvida num todo, mas por partes. Os fragmentos em mármore, de muitas cores, que constituem a figura na totalidade foram ligados por um sistema de encaixe de ferros interiores, e os cortes das máquinas eléctricas, usadas para esculpir a pedra, foram deixados à vista propositadamente, sem polimento, num gesto assumidamente modernista. É por estas razões representativas e construtivas, que o “rei «desejado», inquieto e falso herói” se torna uma “obra de estatuária contemporânea [...] e [...] a quebra duma triste tradição de academismo «modernizado»”⁹⁷.

Em Portugal, só com o 25 de Abril de 1974 é que a escultura se democratiza e ganha finalmente uma nova linguagem no espaço público, já muito presente num contexto internacional desde os meados do séc. XX, e cujas influências se faziam sentir apenas na produção de cariz pessoal dos artistas portugueses. É graças a essa democratização, marcada pelo fim da Segunda Guerra Mundial e pela necessidade de contrariar o cariz autoritário e absolutista que os monumentos apresentavam, que surgem novas intervenções no espaço público a par de uma nova interpretação da arte nos espaços públicos. O monumento tradicional, e respectivas características, é recusado, perdendo o lugar de destaque nas praças públicas, onde surgem esculturas que reflectem as variadas expressões artísticas desenvolvidas ao longo deste século. Da mesma forma, e conseqüentemente, intervenções efémeras, performances, happenings, entre outros, têm lugar nas ruas públicas, iniciando-se uma discussão à volta do conceito de arte no espaço público, diferentes expressões e respectivas intenções. Deixa de fazer sentido falar apenas de escultura pública, sendo necessário um novo termo que abarcasse todas as intervenções que existem, ou acontecem no

⁹⁶ FRANÇA, José-Augusto, *O D. Sebastião de João Cutileiro*, in *Colóquio Artes*, 2ª Série, A. 15, Nº14, Lisboa, Outubro 1973, p. 44.

⁹⁷ *Ibid.*

espaço público. Surge o termo de Arte Pública, e com ele diferentes definições e objectivos.

2. Arte Pública

2.1. O conceito de arte pública

A questão que se coloca é desde logo “o que é arte pública?” e a multiplicidade de respostas existentes actualmente torna notória a sua complexidade.

Apesar do termo arte pública só ter sido adoptado nos anos 60, essencialmente para diferenciar a produção artística exposta no espaço público da exposta nos museus e galerias, começou a ser debatido internacionalmente⁹⁸ já a partir do séc. XIX.

Estas primeiras discussões estavam intimamente ligadas a questões de desenvolvimento urbanístico, sendo a arte pública reconhecida como “civic art”⁹⁹ e como “arte da cidade”, que lhe dá a oportunidade de se interligar com os elementos do espaço urbano reconhecendo a sua responsabilidade social¹⁰⁰. Numa primeira análise, corresponde a intervenções artísticas que marcam o espaço público - a *polis*, dedicada ao desenvolvimento positivo da cidade – o que lhe atribui a responsabilidade de criar uma harmonia entre o espaço e as pessoas que o cruzam, ainda que de forma rotineira e inconsciente. Contribui para uma mudança social e política desse mesmo espaço e das pessoas que o habitam, por via de uma “regeneração” desse mesmo espaço, e pelo facto de desencadear um pensamento plástico (mesmo quando de oposição formal e estética). Esse poder visual de requalificação espacial é facilmente perceptível pelas movimentações das pessoas que escolhem caminhos no dia-a-dia visualmente mais agradáveis. Um programa de regeneração urbanística da cidade Cardiff Bay, Inglaterra, assumia, em 1990, arte pública como “um investimento cultural vital para a recuperação económica das cidades”, já que atraía investimentos culturais e turísticos para a zona, criava mais emprego, evitava o vandalismo, e tornava os “espaços mais seguros encorajando um sentimento de orgulho comunitário”¹⁰¹.

No século XX, o termo arte pública surge em oposição à arte exposta nos museus, residindo a grande diferença na acessibilidade e consciência artísticas. No caso do museu, os visitantes decidiram sozinhos visitar o espaço, manifestando assim, uma pré-disposição para conhecer a colecção e, provavelmente, dentro de uma contextualização à partida. No caso da arte pública, encontramos todo o tipo de

⁹⁸ Principalmente França/Bélgica, Inglaterra e Estados Unidos da América.

⁹⁹ Defendida pelo criador de Central Park, Olmsted.

¹⁰⁰ ANDRADE, Pedro de, Carlos Almeida e José Cunha Barros, *Arte Pública e Cidadania. Novas Leituras da cidade criativa*, 2010, p. 9.

¹⁰¹ SELWOOD, Sara, *Art in public – What, Why and How*, 1996, p. 11.

espaços urbanos (praças, metropolitano, parques, ruas, entre outros), sendo impossível a um transeunte não se cruzar ou ser confrontado com ela num simples trajecto de casa para o emprego. A contextualização museológica é bastante diferente da que acontece na instalação e integração de obras de arte pública, o que pode contribuir para a sua maior incompreensão por parte dos públicos.

Este conceito de arte pública, fora dos espaços convencionais de produção artística, e de livre acesso, é também defendida por Malcolm Miles, que assume, contudo, a constante mutação do termo, adicionando-lhe várias práticas como pinturas murais feitas pela população, ou trabalhos com a comunidade. Já o escultor Robert Morris (1931-) afirma que se preocupa com o enquadramento estético das suas esculturas, mas não dá importância a fazer algo especificamente para o lugar¹⁰², reforçando a individualização do artista nas suas produções. É exactamente contra esta definição generalista e individualista que surge um novo conceito de Arte Pública nos finais do séc. XX.

A grande diferença surge da tónica que se coloca na dimensão “pública”. De facto, uma produção de arte pública, em que o artista está mais preocupado com o seu desenvolvimento plástico ou até/apenas com o espaço onde se vai inserir, deixa muitas vezes de lado o próprio espaço e o próprio público. No fundo, aí pode residir uma das diferenças entre arte no espaço público e arte pública¹⁰³.

A arte no espaço público está intimamente ligada a um carácter político – tanto da parte de quem a encomenda, com as respectivas expectativas, como de quem a recebe. É impossível dizer qual será a reacção do público a uma escultura pública, até que esta tenha sido instalada no espaço, e são muitos os exemplos de como uma reacção negativa pode levar à remoção da obra¹⁰⁴. Essas situações alertam para o poder que os públicos hoje tem em relação à arte pública, e para que esse poder não seja usado contra os artistas, não basta fazer intervenções a pensar apenas no espaço. É necessária uma arte “educacional” que pretende trabalhar com e para o público, eliminando a falha comunicacional entre artistas e comunidade.

¹⁰² KWON, Miwon, *One place after another. Site – specific art and locational Identity*, 2002, p. 63.

¹⁰³ CRUZ, Carla, “Arte Pública”, in *Margens e Confluências – Um olhar Contemporâneo sobre as artes*, Nº9, Junho 2005, p. 7.

¹⁰⁴ Por exemplo *Tilted Arc* de Richard Serra em 1981, *Traffic Triangle Sculpture Park* de John Ahearn em 1991 e *House* de Rachel Withread em 1993, entre outros.

Um dos primeiros autores a questionar a arte pública “tradicional” é Harriet F. Senie, com a simples pergunta: “Como é que algo pode ser público (democrático) e ao mesmo tempo arte (elitista)?”¹⁰⁵ Para esta autora, o grande problema da escultura pública é a falta de comunicação e compreensão da mesma por parte de quem a recebe, pelo que defende uma arte preocupada com o diálogo e educação do público que vai afectar.

Também Patricia Phillips defende o papel predominante do público no conceito de arte pública. No seu texto, *Temporalidade e Arte pública*, de 1992, critica uma visão da arte pública como uma fórmula, “um modesto antídoto ou uma grande solução”, em vez de uma oportunidade de auto – investigação e auto – exploração. Ela reconhece a potencialidade filosófica, política e civil desta forma artística, recusando o conceito redutor de arte pública, por estar ao ar livre e ser acessível a todos – “é pública porque é uma manifestação de actividades artísticas e estratégias que utilizam o público como a génese e o tema a analisar”¹⁰⁶.

A artista e teórica Suzanne Lacy (1945-) começa na década de 90 e desenvolver projectos na rua, envolvendo directamente a comunidade num momento de transição de um modelo de autoria individual para um de relação colectiva. Assim dá-se uma transformação de um sítio – espaço físico com história e contexto – para um lugar – o mesmo espaço vivido. Segundo esta autora, arte pública consiste em “chamar atenção para as características ou funções particulares do lugar onde intervém; trabalhos executados especificamente para um local, colectivos ou feitos em colaboração com a comunidade; murais; performances e rituais fora de locais tradicionais de arte; transformações ambientais do lugar; arte de intervenção política; arte que passe nos grandes meios de comunicação: postais, selos, jornais, rádio, Internet, etc.”¹⁰⁷.

Nesta democratização da arte pública foram introduzidos novos temas culturais, políticos e sociais para serem debatidos na esfera pública: questões de classe, género, sexualidade, identidade, entre outros, que permitem uma reflexão pessoal e colectiva. Lucy Lippard (1937-) atribui-lhe o nome de *new genre public art* –

¹⁰⁵ SENIE, Harriet F., *Contemporary Public Sculpture. Traditions, Transformation, and controversy*, 1992, p. 3.

¹⁰⁶ Phillips, Patricia C., *Temporality and public art*, 1992, pp. 297-298.

¹⁰⁷ CRUZ, Carla; “Arte Pública” in *Margens e Confluências – Um olhar Contemporâneo sobre as artes*, Nº9, Junho 2005, p. 11.

novo género de arte pública – cuja origem são os *happenings*, intervenções activistas dos anos 70 (feminismo), e intervenções artísticas focadas em questões políticas¹⁰⁸. Para além de defender uma arte contextualizada socialmente, esta autora introduz também o conceito minimalista de *site – specific*, para uma arte pública que deve ser contextualizada física e historicamente no espaço que vai ocupar, o que implica uma arte mais madura e exigente consigo mesma¹⁰⁹.

Outros autores falam de Arte Pública como oposição à escultura tradicional, sob forma de monumento, tão presente no espaço público.

Miwon Kwon, por exemplo, reflecte sobre a necessidade de criar uma ruptura total com a escultura ligada ao pedestal, desenvolvendo o termo *site oriented* que reforça a fluidez contextual dos espaços escolhidos pelos artistas. Esta nova concepção de escultura, pensada através do espaço, vai ser muito íntima no sentido que ela perde todo o seu valor e até carácter artístico se for retirada daquele espaço. Michael North fala de uma escultura em que o espaço público é o tema, em vez do local específico onde vai ser colocada, permitindo ao público novas experiências¹¹⁰.

Este conceito de “escultura espacial” é também muito explorado por Rosalind Krauss (1941-) nas suas reflexões sobre os novos campos de actuação da escultura moderna e pós-moderna. Opondo-se à escultura monumental tradicional, a escultura modernista recusa elementos formais como a verticalidade, figuração e pedestal, para além de acrescentar à pedra e bronze, usados tradicionalmente, materiais industriais – ferro, aço, vidro, etc – criando novas formas e soluções de intervir no espaço público. Da mesma forma, Antoni Remesar apoia o conceito de arte pública como ruptura directa do monumento focando-se especialmente na recusa da figuração como factor determinante na autonomia da escultura. É de resto um dos conceitos mais defendidos deste tema por reflectir as mudanças visíveis da escultura pública.

Finalmente, Rosalyn Deutsh questiona a arte pública tradicional como uma arte benéfica socialmente – “A ideia de que o espaço público deve ser harmonioso e que a arte pública deve contribuir para isso é uma ilusão e falsidade; se a arte pública quer

¹⁰⁸ PINHEIRO, Gabriela Vaz, “Ceci n’est pas un monument. Sobre a ideia de arte pública processual”, in *Margens e Confluências – Um olhar Contemporâneo sobre as artes*, Nº9, Junho 2005, p. 83.

¹⁰⁹ REGATÃO, José Pedro, *Arte pública e novos desafios das intervenções no espaço urbano*, 1998, pp. 62-63.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

realmente contribuir para uma democracia saudável o espaço público é exactamente o local para demonstrar e resolver conflitos”¹¹¹. O espaço público, reflexo das relações de poder, apresenta-se como o culminar de grupos sociais distintos, onde a obra de arte está inscrita politicamente. É, também, mais uma posição totalmente contrária à prática modernista individualista.

2.2. Três grandes áreas da arte pública

As várias aproximações dos autores apresentados tornam clara a complexidade que envolve este termo não sendo possível defini-lo com clareza. Contudo, outra aproximação ao conceito parece permitir encontrar três grandes áreas, ou expressões, que fazem parte da Arte Pública: o monumento, escultura pública e arte urbana.

No caso do monumento, esta é a primeira intervenção artística pública a ser excluída do conceito de arte pública, tanto pelo facto de estar intimamente ligada a interesses políticos, e não públicos, como pelo conceito ser muitas vezes usado para assinalar a ruptura do tradicional para o moderno. Contudo, ele não desaparece da praça pública. Durante o Modernismo, Pós-Modernismo e, mesmo actualmente, existem exemplos de intervenções artísticas com o intuito de preservar uma memória, e não é por isso que são excluídos do conceito de arte pública. Apesar de ser portador de novas soluções, e de um pensamento de oposição, o monumento modernista e contemporâneo tem o mesmo propósito do “tradicional” – preservar a memória, comemorar ou homenagear algo ou alguém.

Outra questão levantada, em oposição ao monumento, é o seu carácter político, já que este era encomendado pelos governantes do país, sem ter em consideração o público, criando um distanciamento físico, relacional e até temporal. Malcolm Miles questiona essa relação complexa com o tempo já que os monumentos “representam um passado ou a sua imitação, mas são erigidos para impressionarem públicos contemporâneos com a relação histórica daqueles que possuíam o poder e a durabilidade dessa relação expressa em pedra ou bronze”¹¹².

¹¹¹ CRUZ, Carla, “Arte Pública” in *Margens e Confluências – Um olhar Contemporâneo sobre as artes*, Nº9, Junho 2005, p. 17.

¹¹² MILES, Malcolm, *Art, space, and the city*, 1997, pp. 59-60. A tradução é de nossa responsabilidade.

Contudo, torna-se difícil, senão mesmo impossível, é colocar algo na praça pública sem que esta não tenha, ou ganhe, valor político. Enquanto Daniel Buren alerta para as encomendas artísticas financiadas por instituições políticas que muitas vezes têm certas expectativas privadas em relação a essa arte, Hilde Hein realça o papel do público na recepção destes elementos artísticos, que está intimamente ligada a questões políticas e sociais¹¹³. Habermas (1929-) defende um espaço público de discussão e participação política entre as pessoas que o habitam, sendo este um grande palco de partilha social¹¹⁴. Se uma obra de arte é colocada neste espaço automaticamente são criadas relações entre a obra em questão e o público que a cruza. Isto acontece com o monumento tradicional como acontece com qualquer outra intervenção moderna ou contemporânea. Alguns autores chegam a afirmar que qualquer escultura no espaço público é “uma representação comemorativa. Coloca-se num lugar específico e fala numa língua simbólica sobre o significado e o uso de tal lugar”¹¹⁵.

Assim, é seguro assumir o monumento como arte pública, pelo facto deste se encontrar num espaço público, reiterando, por isso, a sua dimensão política.

Finalmente, um último aspecto a reconsiderar no conceito de arte pública assenta na sua visão enquanto arte comunitária, feita com e para o público. Neste caso, a questão não está no que inclui ou não inclui o termo arte pública, mas sim o próprio termo. Se anteriormente se defendeu como arte pública todo o tipo de intervenções artísticas, que ocupam a esfera pública, então não podemos aceitar o termo apenas como a arte que se relaciona directamente com o público. A esta variante da arte pública chamaremos arte urbana já que o termo “urbano” se refere ao que é feito pela, e conseqüentemente, para a comunidade. Também o carácter efémero, muito presente neste tipo de intervenções artísticas, é característico desta forma de arte pública como se verá mais a frente.

Assim, arte pública surge como uma esfera abrangente de todo o tipo de actividades artísticas do espaço público, sendo possível dividi-las em três grandes vertentes: o monumento – escultura comemorativa; a escultura pública – escultura de

¹¹³ LACHAPELLE, Richard, *Aesthetics on the run: the public sphere, public art, and art education*, 2010, p. 145.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 144.

¹¹⁵ KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, 2002, p. 292.

carácter permanente mas não comemorativa; e finalmente a arte urbana – intervenções artísticas com/na comunidade, maioritariamente de carácter efémero.

2.3. Monumento Contemporâneo

Com o fim da guerra, a proliferação e aceitação do novo monumento moderno torna-se possível, sendo muitos dos monumentos concretizados, a partir desta altura, ligados à homenagem de soldados e vítimas de injustiças sociais: o *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido* em 1952 já mencionado; *The Lipstick Ascending on Caterpillar Tracks* (Figura 25), de 1969, por Claes Oldenburg (1929-), que usa o humor e ironia nas suas obras; *O Holocausto*, de George Segal (1924-2000) em 1982, numa reprodução da morte nos campos de concentração nazis; e *Monumento de Harburg contra o Fascismo*, de Jochen (1940-) e Esther Gerz (1948-), em 1986, em que uma coluna descia para baixo do solo à medida que o público escrevia nela. Com a democratização dos temas que agora se impõe, muitos outros surgem como a questão da homossexualidade representada na escultura comemorativa de George Segal, *Gay Liberation* (Figura 26), em 1980, em que as pessoas se podem sentar com as esculturas; ou de classes sociais, como mineiros homenageados na obra de Andrew Leicester (1948-), *TOTH*, em 1983, através de estruturas simbólicas. Ao contrário de representações mais pesadas e sérias, surgiram monumentos de carácter humorístico e irónico, dos quais o artista mais representativo é Claes Oldenburg, com o exemplo da escultura comemorativa da cidade de Chicago, *Coluna de Taco*, de 1977, em que faz uma reprodução gigante de um taco de basebol como elemento emblemático da cidade.

O carácter provocatório destas formas de monumento que não pretendem apenas comemorar algo, mas também/apenas questionar e provocar o público, são muitas vezes referidos como “anti-monumentos”. É o caso da obra de Rachel Whiteread (1963-), *Casa*, de 1993 que questiona a falta de casas na zona de Tower Hamlets, em Londres, e que é pensada desde o início para permanecer no espaço apenas temporariamente. Existem também outras intervenções em que o monumento se auto-anula, por não ter matéria escultória a marcar o seu espaço. Este conceito de invisibilidade é possível de se observar em obras como a *Biblioteca* (Figura 27), de

Micha Ullman (1939-), de 1996, que para lembrar a fogueira que os estudantes nazis fizeram para queimar livros judeus em 10 de Maio de 1933, construiu estantes de livros abaixo do nível do chão apenas visíveis através de um espelho. Outro exemplo ainda é a *Chama Eterna* de Chicago, acesa em 1972, em memória de todas as vítimas das guerras em que a América participou, e que consiste simplesmente numa chama constante no chão.

Estes exemplos mostram como o monumento ocupou novos espaços, novas formas e temáticas, a partir da segunda metade do séc. XX, que é, de resto, um reflexo dos caminhos que a escultura abriu e percorreu durante os últimos séculos, dando também lugar à escultura, não comemorativa e contemporânea, nos espaços públicos.

2.3.1. O 25 de Abril e o Monumento Contemporâneo

Em Portugal, só em Abril de 1974, com a Revolução que faz cair o regime do Estado Novo, é que a escultura, que já tinha mostrado sinais de oposição, ganha uma nova liberdade plástica e temática. A democratização da arte, e o municipalismo consagrado na Constituição de 1976, permitiram um corte com a tipologia monumental das décadas anteriores, que o poder local, para além do central, vai aproveitar.

O herói histórico patriota deixa de ser tema de comemoração para dar lugar a monumentos que exaltem valores democráticos de liberdade, união e paz, a própria Revolução de Abril, e aqueles que participaram nela, ou que se opuseram ao regime anterior, simples trabalhadores ou heróis populares/locais, e também a figura da mulher.

Com uma produção mais significativa nas duas décadas a seguir à Revolução, o monumento contemporâneo tem uma expressão plástica em alguns casos abstracta, mas, na sua essência, mantém-se figurativo pela necessidade de “falar” e ser compreendido por todos, intelectuais das artes ou não, de igual modo.

Exemplo de como a tradição figurativa, mais excessiva ou não, e respectiva preferência por parte do público, não permite ao monumento libertar-se dessa característica facilmente, é o *Monumento a Humberto Delgado* (Figura 28), caso raro

de um monumento totalmente abstracto, em Cela Velha, Alcobaça, pelo escultor formado na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, José Aurélio (1939-), erigido logo após o 25 de Abril em 1976, e, por sinal, bastante contestado.

A escultura teve de ser construída no lugar, no cimo de uma coluna perto da população, devido a vários condicionamentos orçamentais e com a ajuda da própria população. Recorrendo ao betão, levantou-se uma espécie de fatias verticais, que praticamente formam um círculo, deixando algum espaço entre si. No centro, eleva-se uma coluna vertical, muito mais alta que o resto dos elementos, e que tem, quase na sua base, uma forma anelar que é marcada nas paredes que a circundam, como se estas estivessem coladas a ela, e se tivessem soltado de forma violenta, o suficiente para se partirem. Esta libertação torna-se mais explícita graças a uma série de inscrições que marcam as paredes segmentadas do círculo do lado de fora: castração, humilhação, repressão e mordação.

Infelizmente, a população, habituada à figuração, esperava ver a representação fiel do general heroificado e exigiu explicações quando isso não aconteceu, reflectindo “um país que continua a preferir a identificação fácil do ícone”¹¹⁶.

Talvez por isso o monumento esteja condenado a ser poucas vezes escultura e quase sempre estatuária, perdendo um interesse estético nas suas soluções plásticas. Basta uma viagem pelas terras de Portugal, onde o monumento ao emigrante, agricultor ou bombeiro, entre outros, quase sempre a ocupar espaços de rotundas, são mais estatuária decorativa que escultura comemorativa.

Há, contudo, exemplos que merecem ser referidos, por contrariarem esta tendência da estatuária, e mostrarem que o monumento pode ser escultura e abstracta.

Avançando 28 anos depois do primeiro monumento totalmente abstracto de José Aurélio, encontramos o *Monumento aos Heróis de Ultramar*, do escultor João Antero (1949-) em Belém, junto ao Forte do Bom Sucesso. Com formação em Escultura na Escola Superior de Belas Artes do Porto, conta com a ajuda de uma equipa de arquitectos¹¹⁷, para concretizar o póstico monumental constituído por uma forma

¹¹⁶ PEREIRA, José Fernandes, “Escultura Contemporânea”, in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, J. F. Pereira (dir.), Lisboa, 2005, p. 263.

¹¹⁷ Guedes de Carvalho, Helena Albuquerque e Sidónio Costa Cabral.

triangular elevada. O monumento, totalmente abstracto, aos combatentes na guerra de Ultramar, tem linhas minimalistas bem definidas e com forte carácter arquitectónico, apenas contrariado por um tratamento escultórico na face frontal, criando um centro e humanizando a peça. A sobriedade da pedra e do metal está em concordância com o ambiente envolvente, para além de criar uma ligação com o rio Tejo, através de uma zona de água que funciona como base do monumento, espelhando a sua forma e dando-lhe uma continuidade que sugere uma ideia de infinitude.

Já o monumento a *Azeredo de Perdigão* (Figura 29), de 1997, é um exemplo de como a estética pessoal, do autor, pode ser transferida para um monumento sem trair as expectativas do encomendador. Da autoria de Pedro Cabrita Reis (1956-), diplomado em Pintura na Escola Superior de Belas Artes em Lisboa, apresenta uma vasta obra escultórica, onde o tema da casa/habitação é uma constante, funcionando como um arquétipo central no seu trabalho.

Assumindo, aqui, o betão, material de construção intermédio, como material definitivo, à semelhança do Edifício Sede da Fundação, o escultor cria uma “casa em construção”¹¹⁸, com três patamares, onde um jogo entre janelas, pilares, chão, paredes, escadas, cheio/vazio e luz/sombra, tem lugar. Ao mesmo tempo que convida o espectador a habitar a casa, anula essa possibilidade, já que não existem ligações directas entre patamares, apenas referências a elas (escadas que não levam a lado algum). A casa em construção é uma metáfora da própria Instituição, enquanto “obra em aberto”, e possível de continuar a desenvolver-se no tempo, neste caso com mais um patamar ou escada para o futuro, dando continuidade ao legado Azeredo Perdigão, primeiro presidente da Fundação Calouste Gulbenkian.

Em resposta ao pedido da Sociedade Histórica para a Independência, e que posteriormente é apresentado e aceite pela Expo’ 98, Manuel Rosa (1953-), formado em escultura na Escola Superior de Belas Artes da Universidade de Lisboa, apresenta *Escultura – Monumento a D. João II* (Figura 30). A encomenda de uma obra em homenagem ao *Príncipe Perfeito* justifica-se pelo papel do monarca na emancipação do Estado moderno, face ao sistema medieval, protagonizando a “primeira visão de

¹¹⁸ *Inauguração do Monumento em Memória do Doutor José de Azeredo Perdigão*, 1997.

carácter universalista”¹¹⁹ de Portugal, não gozando de uma liberdade artística que as outras intervenções artísticas tiveram no contexto da Expo’98. Começou por ser pensada para ser colocada em frente à estação do Oriente, mas acabou por ficar ao fundo da Avenida D. João II, na Rotunda do Príncipe Perfeito.

Apesar de ser uma encomenda, a escultura segue uma estética particular de autor, mantendo-se fiel a si mesma, e com base em outra peça criada pelo escultor anteriormente. O seu carácter abstracto e zoomórfico permite uma variedade de interpretações simbólicas.

Construída totalmente em bronze, material privilegiado na representação tradicional de monumentos a monarcas, a figura abstracta forma quase um círculo apoiado em três “pés”, dois arredondados e um paralelepípedo, a que Rosa Cunha se refere como representantes do “Clero, Nobreza e Povo”¹²⁰. Já Nuno Faria fala desta base como a “representação das armas de D. João II, em que um pelicano (símbolo do amor e sacrifício paternal) exprime a dedicação do monarca para com o seu povo”¹²¹. Lembrando uma espécie de animal sem cabeça, a escultura enrola-se em si mesma, quase que unindo-se num círculo perfeito, convidando a uma visão, por parte do espectador, de 360º, acentuada pelo facto de se encontrar numa rotunda, ganhando diferentes aspectos. Apenas de uma perspectiva, “a visão não percebe nem engloba o objecto na sua totalidade”¹²².

Finalmente, já no séc. XXI, em 2008, o *Memorial ao Massacre Judaico de 1506* tem a intenção de lembrar um acontecimento que, durante muito tempo, permaneceu em silêncio pelo carácter vergonhoso que tem na história portuguesa – o massacre judaico de 1506 por parte da Igreja Católica no Rossio. O monumento está dividido em duas partes que correspondem a dois momentos decisivos desta história: o da arquitecta Graça Bachmann, proposto pela Comunidade Israelita, apresenta uma semiesfera em pedra lioz com textos gravados, e refere-se ao massacre em si, sendo, portanto, em memória às suas vítimas; já a parte do escultor Carlos Ramos (1960-) e do arquitecto Segismundo Pinto, encomendada pelo Patriarca de Lisboa, corresponde

¹¹⁹ FARIA, Nuno, “Escultura – Monumento a D. João II”, in *Arte urbana/Urban Art*, 1998, p. 157.

¹²⁰ CUNHA, Rosa, “O maior parque escultório de sempre em Portugal”, in *Arte Ibérica*, A. 2, Nº14, Maio 1998, p. 13.

¹²¹ FARIA; Nuno, “Escultura- Monumento a D. João II”, in *Arte urbana/Urban Art*, 1998, p. 159.

¹²² *Ibid.*

as duas colunas de pedra, unidas por uma faixa em metal, e simboliza o perdão público que a Igreja Católica proferiu em 2000. Apesar de autorias e propósitos diferentes, os dois monumentos unem-se na matéria, na expressão abstracta e na história que contam, funcionando como um só.

2.4. Escultura pública

Quando nos anos 60 são feitas encomendas a artistas para ocupar e “embelezar” espaços públicos, isto apresenta-se como uma oportunidade de abandonarem os espaços convencionais dos museus. Contudo os projectos apresentados estavam mais ligados à concepção individual do artista do que ao espaço ou público onde seriam inseridos, correspondendo, muitas vezes, a ampliações de obras já feitas nos seus ateliers. Com a oposição ao monumento e influências de vários movimentos artísticos paralelos, as novas intervenções públicas são assim muitas vezes incompreendidas e recusadas pelo público, especialmente pela sua falta de educação artística.

Os primeiros nomes a surgirem na escultura pública moderna, também por serem os mais conhecidos na altura, são os de Picasso, Henry Moore e Alexander Calder (1898-1976). As encomendas que lhes são feitas são geralmente de particulares, como complemento decorativo em relação a edifícios arquitectónicos, explicando a preferência em nomes reconhecidos numa espécie de valorização da encomenda.

De Picasso, um exemplo possível, de escultura pública, é a chamada *Chicago Picasso* (Figura 31), de 1967, colocada em frente ao Centro Cívico de Chicago. A verdade é que Picasso nunca foi, nem teve intenções de ir a Chicago, sendo o seu nome escolhido para esta obra apenas pelo seu reconhecimento no mundo da arte. A peça de resto não foi entendida pelo público que a via tanto como um babuíno, uma freira, um cavalo-marinho, um pássaro, entre outros. No fim representava a união da imagem da sua mulher Jacqueline e do seu cão (um galgo afegão) não tendo qualquer ligação com o espaço onde foi colocada. No caso de, Henry Moore, este não estava particularmente interessado em fazer algo relacionado com o espaço em que a sua

obra seria colocada, escolhendo simplesmente uma das suas famosas figuras reclinadas do seu atelier para ampliação que ficasse esteticamente agradável no lugar.

Enquanto Picasso e Henry Moore mantinham referências ao corpo humano embora abstracto, Alexander Calder aderiu totalmente ao abstraccionismo deixando o público sem referências figurativas incapaz de muitas vezes reconhecer as suas peças como “arte”.

Quando finalmente foi criado um sistema de apoio governamental à arte pública novos nomes surgiram no espaço urbano – Dubuffet (1901-1985), William King (1925-), George Rickey (1907-2002), Marc Di Suvero (1941-), Barnett Newman (1905-1970), Ronald Bladen (1918-1936), entre outros.

Dubuffet e William King são dois escultores que de certa forma prolongaram a tradição figurativa da escultura. Um exemplo de Dubuffet é a sua escultura, *As quatro árvores* (Figura 32), de 1969, e instalada em 1972, de carácter lúdico e acessível. Foi escolhida por se enquadrar esteticamente com a praça e os edifícios quebrando com a monotonia da mesma. Já William King tem esculturas públicas ligadas aos espaços onde se inserem, como é o exemplo de *Socorro*, de 1979, instalada no Hospital de Detroit. O uso da figuração é claro com uma figura humana de maior escala a estender a mão a outra mais pequena em chapas de metal.

George Rickey e Marc Di Suvero são representantes do movimento construtivista na escultura pública. George Ricky, tal como Henry Moore, valoriza mais a arte que é feita do que o espaço onde é colocada e as suas obras funcionam como estruturas geométricas de carácter muito leve e até móvel como acontece na *Triple L Excentric Gyrotory Gyrotory II*, de 1986. A estrutura em material industrial apresenta 3 Ls que rodam independentemente dos outros criando um “coreografia de constante mutação”¹²³. Marc Di Suvero também faz escultura pública de influências construtivistas devido aos seus métodos mas também apresenta influências minimalistas por usar materiais industriais como acontece em *Bygones* (Figura 33), de 1976, e muitos outros, onde usa vigas em I.

Finalmente Barnett Newman e Ronald Bladen são dois representantes do minimalismo no espaço público. Na escultura *Broken Obelisk* de 1963-67, instalada

¹²³ SENIE, Harriet F., *Contemporary Public Sculpture. Traditions, Transformation, and controversy*, 1992, p. 123.

provisoriamente, Newman apropria-se dos elementos mais antigos da escultura – o obelisco e a pirâmide – colocando o primeiro invertido por cima da pirâmide. Já Ronald Bladen associa, desde logo, a escultura minimalista com a pública através de peças de escala considerável que ocupam e focam a atenção do espectador. Exemplo disso é *Raio Negro* de 1981.

Também fazendo parte do movimento minimalista mas neste caso como exemplo do site-specific, já abordado anteriormente, é Richard Serra (1939-) e a sua famosa obra *Tilted Arc* (Figura 34), de 1981.

De facto os minimalistas inovaram na concepção da arte pública, por estabelecerem uma relação, nem que seja espacial, com o sujeito recusando assim a total individualidade artística presente na arte pública modernista. O local ganha uma importância máxima, ao ponto da escultura perder o seu sentido se for retirada de lá, só existindo como escultura naquele espaço. No caso de *Tilted Arc*, Richard Serra baseia-se na forma da praça e dos edifícios envolventes para criar esta chapa arqueada e inclinada que contraria as linhas e os volumes à sua volta. Além disso, interfere directamente com a vida das pessoas que são obrigadas a dar a volta à escultura para chegar ao outro lado da praça, tendo sido, por isso, mal recebida inicialmente pelo público. É exactamente famosa por ter sido tão contestada, o que levou a ser retirada da praça perdendo assim o seu sentido embora tenha sido reposita mais tarde.

Mas não foi apenas a forma e a ocupação espacial que mudou na escultura pública, a partir dos anos 60. A própria definição tornou-se dúbia quando esta se apoderou de elementos paisagistas e arquitecturais não sendo escultura, nem arquitectura, nem paisagem. Rosalind Krauss chama a esta escultura a “escultura no campo expandido”¹²⁴, característica da pós-modernidade¹²⁵. Foram muitos os artistas que compreenderam e exploraram esta nova forma de pensar a escultura: Robert Smithson (1938-1973), Walter de Maria (1935-), Richard Serra, Michael Heizer (1944-), Richard Long (1945-), entre outros.

Na escultura pública, estas inovações também se sentiram mas mais marcadas na relação entre escultura e paisagem conhecidas como Land-art ou Earth-works. Noguchi (1904-1988), por exemplo, transportou elementos da Natureza, pedras de

¹²⁴ KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, 2002, p. 300.

¹²⁵ *Ibid.*

dimensões consideráveis, para o espaço público, em *Landscape of Time* (Figura 35), de 1975, remetendo para uma escultura pré-histórica. Também Carl André (1935-) e Michael Heizer operaram esta descontextualização de elementos naturais, sendo mais bem sucedidas que a proposta de Noguchi pelo seu impacto visual e pela sua escala.

Também a água é usada como elemento escultórico quando novas “fontes” são criadas com um carácter mais urbano. Nancy Holt (1938-) chega mesmo a criar uma estrutura de canos com vários níveis por onde a água passa, representando os “sistemas tecnológicos que mantêm a sociedade a funcionar”¹²⁶ na sua escultura pública, *Waterworks*, de 1983-84. Além disto, os canos podem ser usados como bancos conferindo-lhe simultaneamente um carácter utilitário.

Pode-se dizer que a união mais perfeita entre escultura pública e natureza são os parques e jardins por servirem exactamente para o público. A autora anterior explora esta ligação na sua obra, *Dark Star Park*, de 1979-84, onde se envolveu no projecto da construção do parque “marcando-o” com esferas. À medida que o espectador percorre este espaço, as esferas adquirem tamanhos diferentes, sobrepondo-se por vezes ou mesmo anulando-se quando o espectador espreita pelos vários túneis criados pela escultora. Também nesta tendência de construções escultóricas paisagistas surgem trabalhos em que a marcação/manipulação do território é o principal objectivo. Robert Morris foi dos primeiros escultores a passar este conceito de *earth-works* (trabalhar o território) no espaço público. Em 1979 escava um “anfiteatro”¹²⁷ num terreno periférico de Seattle e corta alguns troncos que coloca à volta da vala. O terreno em plataforma remete para a prática comum de terracimento e os troncos para a memória do espaço anteriormente degradado.

Quanto à arquitectura, esta também expandiu o campo da escultura, pela mão de Robert Irwin (1928-), Sol Lewitt (1928-2007), Bruce Nauman (1941-), Richard Serra, entre outros, que permitiram ao público “habitar” as esculturas através de características arquitectónicas ou simplesmente por delimitações dos espaços. Contudo nunca chegam a ser realmente arquitectura, por muitas vezes se anular a própria utilidade criada. Para a utilização deste conceito na escultura pública um

¹²⁶ SENIE, Harriet F., *Contemporary Public Sculpture. Traditions, Transformation, and controversy*, 1992, p. 150.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 165.

exemplo é *Stadium Piece*, de Bruce Nauman, em 1979-80, onde este se apropria de elementos arquitectónicos de um estádio (bancadas) que são possíveis de subir e descer. Contudo retira-lhes utilidade quando as inverte criando duas dimensões diferentes do trabalho – arquitectura por ter utilidade, escultura por não ter.

Esta utilidade acaba por ser mais explorada pela escultura pública quando esta adquire características de mobiliário urbano. Numa tentativa de aproximar o sujeito da obra, esta é pensada para ter benefícios para o público expandido a escultura para o campo da função. Harriet F. Senie chama-lhe uma escultura que cruza a barreira entre “artes menores e artes maiores”¹²⁸ e que procura um design urbano para além de uma qualidade estética. George Sugarman (1912-1999), por exemplo, criou esculturas com a funcionalidade mais básica de assentos mas com um carácter divertido e apelativo ao público através de cores como é o caso de *Baltimore Federal* (Figura 36), de 1975-77. Por outro lado, o escultor Noguchi foi dos primeiros a explorar o design de parques infantis. Em *Play Mountain*, de 1933, são criadas várias estruturas de cores alegres que podem ser entendidas como formas escultóricas individuais e como estruturas para as crianças brincarem.

2.4.1. Escultura Pública em Portugal – Expo 98

As inovações na escultura pós-modernista e contemporânea, que tiveram lugar, essencialmente, nos Estados Unidos também se reflectiram em Portugal, apesar do desfasamento temporal. Um grande momento de proliferação da escultura pública nacional ficou assinalado por um evento mundial, em Lisboa, onde estiveram envolvidos vários artistas.

Em Dezembro de 1989, Portugal apresenta a sua candidatura à Exposição Internacional de 1998, sob o tema “Os Oceanos, um Património para o Futuro”, tendo sido aceite pela Assembleia Geral do *Bureau International des Expositions*, a 23 de Junho de 1992. Com nove anos de tempo de preparação, a exposição foi pensada para ocupar a zona oriental de Lisboa, espaço industrial com visíveis sinais de abandono, tendo para isso sido feita uma grande recuperação física do espaço, assim como a

¹²⁸ SENIE, Harriet F., *Contemporary Public Sculpture. Traditions, Transformation, and controversy*, 1992, p. 172.

construção de várias infraestruturas e edifícios, para além dos acessos rodoviários e ferroviários. Este tipo de exposição internacional procura essencialmente a “divulgação cultural, tecnológica e artística”¹²⁹, para além de uma “necessária componente comercial”¹³⁰, durante um determinado espaço de tempo, do que o país em questão tem a oferecer, sendo portanto uma oportunidade de reconhecimento e valorização à escala mundial. As expectativas criadas em torno da exposição, o impacto que viria a ter na comunicação social, e a adesão maciça do público que teve a nível nacional e internacional, obviamente em menor escala, deixaram uma memória de êxito e orgulho devido a uma das exposições deste tipo mais bem-sucedidas.

A reabilitação espacial de 330 hectares permitia uma possibilidade quase ilimitada da criação de espaços urbanos apelativos e de intervenções artísticas “que influíssem nas práticas vivenciais”¹³¹ desse mesmo espaço. No contexto nacional em que a arte nos espaços públicos era pouco valorizada, e bastante limitada espacialmente e plasticamente, este pressuposto artístico, vinculado às exposições internacionais, abriu portas à encomenda imediata de um número de projectos que reflectissem a contemporaneidade artística portuguesa. Esta contemporaneidade estava, contudo, limitada a um determinado conjunto de nomes que, devido a experiências ou influências estrangeiras, marcavam de certa forma a ruptura com a arte do Estado Novo. São estes artistas, com um reconhecimento mais notório nacional e internacionalmente, que são convidados a intervir fisicamente, tanto com esculturas como com pavimentos e painéis, no que viria a ser uma espécie de “parque escultórico”¹³² do país, e um momento de manifestação e reconhecimento da escultura pública portuguesa. Os vinte e quatro artistas que são convidados, com alguns nomes estrangeiros envolvidos, concretizaram o mesmo número de obras, criando momentos de “descontinuidade dentro da malha urbana”, de uma forma

¹²⁹ “Expo 98: Todo o Mundo em Lisboa”, in *Oceanos*, Nº3, Março 1992, p. 31.

¹³⁰ MEGA, António Ferreiro, “Expo 98, 2000 dias para inventar o futuro”, in *Oceanos*, Nº3, Março 1992, p. 6.

¹³¹ PINTO, António Manuel, “Arte Urbana: Entre o Espaço Público e o Espaço Humano”, in *Arte Urbana/Urban Art*, 1998.

¹³² CUNHA, Rosa, “O maior parque escultórico de sempre em Portugal”, in *Arte Ibérica*, A. 2, Nº14, Maio 1998, p. 10.

positiva, e com o objectivo de “questionar o valor social da sua obra e o lugar que esta ocupa”¹³³ neste novo território.

A Expo’98 teve a duração de um pouco mais de 4 meses, entre 22 de Maio e 30 de Setembro, acolhendo mais de 10 milhões de visitantes¹³⁴. Actualmente, o espaço que ocupou é denominado de Parque das Nações, com algumas infraestruturas a funcionarem¹³⁵, e, ao contrário do que aconteceu noutras exposições mundiais, que não passaram do mediatismo momentâneo, com movimento populacional activo, por razões habitacionais, comerciais, de mobilidade ou simplesmente turísticas. As intervenções artísticas permanecem nos seus locais originais, sendo possíveis de visitar em qualquer altura, embora algumas careçam de manutenção e estejam dispersas ao longo da vasta extensão do parque.

2.4.1.1. Intervenções artísticas

Com uma prática artística sem grandes afinidades com a escultura no espaço público, o escultor Jorge Vieira, já mencionado anteriormente, cria uma das obras mais emblemáticas da Expo’ 98 – *Homem – Sol* (Figura 37).

A obra apresenta elementos já familiares ao escultor: a relação com o corpo e o antropomorfismo, o ferro na sua forma industrial, o abstraccionismo, o surrealismo, as formas primitivas e ritualistas. O que não lhe era familiar era a possibilidade de criação a uma escala monumental, muito pouco comum na arte pública portuguesa, que a encomenda, neste caso, permitia, num espaço livre e de céu aberto enorme, prontamente aproveitada por Jorge Vieira, numa escultura de cerca de vinte metros de altura, como se representasse um “afirmação de um trajecto”¹³⁶.

À semelhança do projecto do monumento *O Prisioneiro Político Desconhecido*, a escultura, toda ela em ferro, apoia-se em três pés crescendo verticalmente em formas geométricas, neste caso, angulares. Ao longo do corpo principal vão surgindo

¹³³ PINTO, António Manuel, “Arte Urbana: Entre o Espaço Público e o Espaço Humano”, in *Arte Urbana/ Urban Art*, 1998.

¹³⁴ Dos quais 82% foram portugueses.

¹³⁵ Oceanário, Pavilhão Atlântico, Teatro Camões, Casino de Lisboa, Fil, Centro Comercial Vasco da Gama, Estação do Oriente, entre outros.

¹³⁶ LAPA, Pedro, “O Corpo e o Imemorial”, in *Arte Urbana/ Urban Art*, 1998, p. 191.

“braços”, ao todo seis, que bifurcam numa espécie de meias-luas pontiagudas, sendo o topo da escultura uma “cabeça”, que lembra um sol marcado por vários raios luminosos também eles pontiagudos. A escultura parece, assim, defender o espaço que ocupa e simultaneamente expandir-se ainda mais “como se fosse impelida por um desejo incontrolado de voar”¹³⁷, separando-se do seu corpo físico. As formas, lunar e solar, remetem para uma ritualidade primitiva, de um homem que “nasce da terra [...] e culmina num Sol que a tudo dá sentido e vida”¹³⁸.

O lugar de destaque à entrada nobre da exposição que lhe é atribuído, oferece uma visibilidade que outras obras escultóricas não privilegiaram, chegando até o espaço a ser baptizado com o nome *As Portas do Sol*.

Longe da centralidade espacial do *Homem-Sol*, e da facilidade de acesso, está o projecto de Pedro Cabrita Reis para o viaduto da Marechal Gomes da Costa e Rotunda do Parque Expo 98, na entrada sul do parque. Este escultor/pintor faz parte da geração de artistas portugueses, que se revelaram e afirmaram após a revolução de 1974 num contexto nacional, sem terem de recorrer à emigração para isso e por isso surge neste parque escultórico, acabando por ter a obra mais fotografada, já que foi a primeira a ser concluída e apresentada.

Neste caso, Pedro Cabrita Reis concilia a arquitectura, a natureza e a paisagem, ao apropriar-se de um viaduto e de uma rotunda (Figura 38). A rotunda é ocupada por formas cilíndricas e paralelepípedicas cujas superfícies são marcadas tanto pela cor do material em bruto, o betão, como por jogos cromáticos de azulejos em preto e branco, símbolo da cidade de Lisboa. É nesta composição de carácter construtivista e industrial que surge uma oliveira centenária, tendencialmente no centro da rotunda. Esta contrasta com as formas industriais, altas, frias e perenes através da sua escala natural, cor e vida, estabelecendo uma ligação entre os projectos públicos que são esquecidos e abandonados, e a memória centenária de uma raiz mediterrânea¹³⁹. O viaduto, incluindo as colunas, é revestido com azulejos em xadrez preto e branco, estabelecendo, assim, a ligação visual com toda a intervenção da rotunda. A linha que

¹³⁷ PEREIRA, José Fernandes, “Jorge Vieira”, in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, J. F. Pereira (dir.), Lisboa, 2005, p. 610.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ PINTO, António Manuel, “Arte Urbana: Entre o Espaço Público e o Espaço Humano”, in *Arte Urbana/Urban Art*, 1998.

cria, intersecta e ultrapassa a forma circular da rotunda, numa espécie de “secante imperfeita”¹⁴⁰, articulando um jogo de formas geométricas num “conflito entre claridade e obscuridade”¹⁴¹, transmitido pelas cores e respectivas composições.

Toda a paisagem criada apresenta uma presença física muito significativa, característica de outros trabalhos do autor, através de uma “redução ao essencial” e de uma “vocação monumental”¹⁴², conseguida, aqui, por um enquadramento visual que ocupa todo o espaço permitido da paisagem construída e para onde todos os elementos propostos convergem, através daquele círculo inferior cortado pela linha superior, que, apesar de também convergir no enquadramento central e na centralidade do círculo, se estende para além dele. É um jogo de contradições físicas e cromáticas, mantendo sempre um “pensamento visual totalizador”¹⁴³, que constrói uma “memória de paisagem”¹⁴⁴.

Numa outra, no Rossio do Levante, o artista José Pedro Croft (1957-), faz a sua intervenção (Figura 39). Aí, cria um pequeno bosque de plátanos, com um caminho para peões a cruzá-lo, e sete *outdoors* de várias dimensões. Estes *outdoors* não são, contudo, utilizados para a sua função urbana original, a de publicidade e da promessa de algo melhor do que nós e que queremos ser ou ter, mas, sim, o próprio reflexo de quem se aproxima da sua face espelhada. É a nossa imagem que merece reflexão nestas obras, e, um pouco como a Alice no País das Maravilhas, abre-se um mundo interior para cada um explorar. Aquele espaço limitado pela rotunda, que condiciona igualmente o seu acesso, se experienciado no seu interior, torna-se “um lugar mágico”¹⁴⁵ e interminável, devido à sua potenciação criada pelos reflexos. Esta extensão do espaço, através de espelhos, é de resto uma característica dos dispositivos que José Pedro Croft utiliza no seu trabalho, assim como o uso da luz, sem a qual não existiria reflexo, como “se algo de sólido se tratasse”¹⁴⁶.

¹⁴⁰ JUSTO, José Miranda, “A Hipérbole do Imperfeito”, in *Arte Urbana/ Urban Art*, 1998, p. 29.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁴² MELO, Alexandre, “Pedro Cabrita Reis, anos 90”, in *Pedro Cabrita Reis: Contra a Claridade*, 1994.

¹⁴³ PEREIRA, José Carlos, “Pedro Cabrita Reis”, in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, J. F. Pereira (dir.), Lisboa, 2005, p. 486.

¹⁴⁴ PINTO, António Manuel, “Arte Urbana: Entre o Espaço Público e o Espaço Humano”, in *Arte Urbana/ Urban Art*, 1998.

¹⁴⁵ MAIO, Fernanda, “Ver de Novo, Ver Como”, in *Arte Urbana/ Urban Art*, 1998, p. 78.

¹⁴⁶ SARDO, Delfim, “Escultura, Modo de Usar: José Pedro Croft”, in *Arte Ibérica*, A. 3, Nº23, Abril 1999, p. 10.

Se antes nada existia naquele lugar, e se este continua indeterminado por processos de reconstrução e requalificação do território, ligados a todo o conceito da Expo' 98, surgem agora dois novos lugares: o bosque real e o mundo imaginário “com condições próprias”¹⁴⁷ que, ao estilo da realidade que o envolve, se reinventa de acordo com quem interage com ele.

Outra intervenção que “pede” a interação do público é a de Fernanda Fragateiro (1962-) enquadrada nos Jardins de Água, vertente da requalificação ambiental do projecto Expo'98, onde a artista cria vários momentos dos quais se destacam a construção do *Jardim das Ondas*, em parceria com o arquitecto João Gomes da Silva (1962-); e *Espelhos*, onde uma girafa é obrigada a debruçar-se sobre um espelho, bem mais baixo do que ela, a fim de se olhar (Figura 40).

Fernanda Fragateiro formou-se em Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, em 1987, mas rapidamente se interessa por questões ligadas à arquitectura e à ocupação e experienciação do corpo humano nesse espaço, com obras que encenam a “possibilidade da relacionalidade”¹⁴⁸ com o sujeito que as percebe. No *Jardim das Ondas*, a artista procura este carácter de “vivência espacial”, ao modelar o terreno de um jardim à beira do Tejo, com quase um hectare e posteriormente coberto por relva, num claro exemplo de um *earth-work*. A modelação é inspirada nas ondas que a água cria quando se movimenta, e no livro de Virginia Woolf, intitulado, justamente, *As Ondas*, e é conseguida pela deformação da própria terra. Visto de cima, o jardim apresenta uma clara composição de inspiração marítima, perdendo-se esta percepção quando experienciado à escala humana. As “vibrações, elevações ou mesmo grandes deformações”¹⁴⁹, que surgem ao longo do jardim, são um convite ao seu uso, tanto por razões lúdicas como pelo conforto da inclinação que oferecem.

Num outro local dos Jardins da Água, surge a obra *Espelhos*, com um tom mais irónico devido à clara dificuldade que a girafa tem de se inclinar para conseguir ver-se ao espelho, já que este se encontra num plano mais baixo. À escala natural e pintada de um tom branco, a girafa, animal de apenas nomeação feminina, demonstra uma fragilidade pela sua extensão corporal que “poderá evocar a própria estrutura da

¹⁴⁷ MAIO, Fernanda, “Ver de Novo, Ver Como”, in *Arte Urbana/ Urban Art*, 1998, p. 78.

¹⁴⁸ RUTH, Rosengarten, “A Arte de Relacionar: Fernanda Fragateiro em Contexto”, in *Dardo Magazine*, Nº11, Junho – Setembro 2009, p. 120.

¹⁴⁹ “João Gomes da Silva / Fernanda Fragateiro”, in *Colaborações: Arquitectos, Artistas*, 2000, p. 109.

intervenção da artista, concebida em extensão”¹⁵⁰. Já o espelho, que pode remeter para a dimensão reflexiva da água, convida os curiosos que olham a girafa, surpreendidos, a olhar-se também ao espelho e a interagir mais uma vez com a peça de Fernanda Fragateiro.

Representando uma vertente relacionada com o *site-specific*, surge a intervenção de Rui Sanches (1954-), intitulada *Montanha-Rio* (Figura 41), no Cais do Olival, numa zona praticamente habitacional. Este escultor optou por uma formação fora de Portugal, estudando, primeiro, no *Goldsmith College*, no Reino Unido, entre 1977-1980, e, depois, nos EUA, na *Yale University*, durante os dois anos seguintes. Aí, teve contacto com a *Arte Povera* e o minimalismo, “que não conhecia em Portugal”¹⁵¹.

A obra que apresenta pretende estabelecer uma relação simbólica directa com o espaço onde é colocada, onde existia uma pedreira. Para isso, constrói três círculos de pedra, sobrepostos, que vão diminuindo de diâmetro criando degraus. Do lado rio, constrói uma parede de betão que corta os círculos e tapa a visão ribeirinha na totalidade, à excepção de uma pequena janela rectângular que abre nessa parede. Ao nível da parede, em cima do patamar mais pequeno, é colocado um banco que permite ao espectador olhar pela abertura que o escultor definiu. Finalmente, entre o banco e a parede, em linha com a abertura, é colocado um bloco de pedra, sem nenhum tratamento, como uma memória física da pedreira de granito que ali existia.

Quem por ali passa é convidado a sentar-se no banco e a observar a paisagem delimitada pela janela, sem que antes o seu olhar passe pela pedra, estabelecendo assim a ligação entre a memória da paisagem que existia (a montanha), e a nova paisagem do rio que a substituiu. Um conceito de movimento parece ser criado pela possibilidade do espectador escolher o ponto do banco por onde quer olhar a paisagem, factor que o artista procura na sua obra em geral: “Interessa-me a ideia de horizonte, a forma como esse horizonte se relaciona com o movimento da pessoa, se constrói e se destrói à medida que o espectador se movimenta”¹⁵².

¹⁵⁰ FREITAS, Maria Helena de, “O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam”, in *Arte urbana/Urban Art*, 1998, p. 110.

¹⁵¹ Cit. por BLANCH, Teresa, “Amnésia”, in *José Pedro Croft, 1979-2002: Retrospectiva/Retrospective*, 2002, p. 25.

¹⁵² *Ibid.*, p. 31.

Assumido pelo próprio artista como “um lugar para meditar”¹⁵³, o espaço construído, como de resto foi tudo à sua volta, parece contrastar com a Natureza que a memória da montanha e a paisagem do rio oferecem, numa “fuga” à “geometria edificada”¹⁵⁴ que nos envolve. Com a abertura na parede do “tamanho de uma pintura pequena”¹⁵⁵, é quase como se Rui Sanches tivesse criado uma sala de museu onde podemos admirar uma pintura de paisagem, embora neste caso, real, com a possibilidade de espreitar, ou até passar, para além da parede e vivenciar essa paisagem.

Também com vista privilegiada para o Tejo, perto do Pavilhão de Portugal, é a escultura criada por Rui Chafes (1966-), com formação em escultura na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, e na Alemanha, onde terá desenvolvido um interesse profundo pelo Romantismo Alemão, que influenciou significativamente o seu modo de pensar a escultura. A obra em questão, tem como título *Horas de Chumbo* (Figura 42), e, ao contrário da maior parte das obras apresentadas, estende-se horizontalmente sobre o espaço. Na verdade, toda a obra do artista vai contra a monumentalidade, associada durante tanto tempo à escultura, assim como a sua presença física “clássica e «excessiva»”¹⁵⁶. A anulação contraditória do peso nas suas esculturas, que, por natureza, contêm matéria e, por isso, são físicas, está aqui presente tanto no título como na forma e material em que é feita.

Dois cones horizontais de oito metros e meio são elevados do chão por dois suportes, cada um, mantendo um linha recta horizontal e sem passar a estatura média humana. As “bocas” de maior diâmetro tocam-se do lado virado para terra, enquanto que as mais estreitas se afastam, uma apontando para o Norte de África e outra para o Oriente¹⁵⁷. O espectador é convidado a tirar partido da obra de várias formas: visualmente pela imagem delimitada pelas aberturas dos cones, tanto para o lado do mar como para o lado da terra, tendo em conta que assumindo esse propósito da forma, a vista mais eficaz é a que dá para terra, e pelos próprios reflexos e jogos de

¹⁵³ Cit. por OLIVEIRA, Luísa Soares de Oliveira, “Casa com vista”, in *Arte Urbana/ Urban Art*, 1998, p. 173.

¹⁵⁴ PINTO, António Manuel, “Arte Urbana: Entre o Espaço Público e o Espaço Humano”, in *Arte Urbana/ Urban Art*, 1998.

¹⁵⁵ OLIVEIRA, Luísa Soares de Oliveira, “Casa com vista”, in *Arte Urbana/ Urban Art*, 1998, p. 175.

¹⁵⁶ PEREIRA, José Carlos, “Rui Chafes”, in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, J. F. Pereira (dir.), Lisboa, 2005, p. 138.

¹⁵⁷ CUNHA, Rosa, “O maior parque escultório de sempre em Portugal”, in *Arte Ibérica*, A. 2, Nº14, Maio 1998, p. 13.

sombras criados pela luz ao bater na escultura; sonoramente, já que a forma permite a expansão da voz do seu interveniente ou simplesmente do vento; e, por último, fisicamente, na medida em que pode ser “habitada”, oferecendo um espaço interior de refúgio. Assim, a escultura é “vazia” de matéria, recusando o volume “cheio” da escultura monumental e, assim, o peso que isso lhe confere.

A escolha do material, ferro pintado de negro, de resto o escolhido pelo escultor para toda a sua obra a partir de um determinado momento, aumenta o contraste entre “cheio” e “vazio”, já que de longe, a escultura parece ser compacta, pesada e com uma presença física bastante forte. Contudo, com a aproximação, “entram a luz, o ar e a atmosfera que a tudo envolve”¹⁵⁸, ganhando assim uma leveza. Esta contradição é ainda passível de ser observada no título que Rui Chafes lhe dá – *Horas de Chumbo*. Na verdade as horas, ou melhor, o tempo, é completamente imaterial, mas o escultor confere-lhe peso e matéria através do chumbo.

A escultura pública, que surge neste contexto, é assim um reflexo dos novos conceitos que a arte adquire a partir da segunda metade do séc. XIX, adaptada ao espaço público, tal como tinha acontecido com o monumento. Algumas são mais bem conseguidas a nível artístico, escala e comunicação com o espaço que ocupam e com o público, do que outras, sendo que o espaço que separa as esculturas entre si dificulta o acesso e conhecimento das mesmas.

Apesar disso, a Expo’ 98 marca uma valorização da produção artística portuguesa no contexto de escultura pública, aproximando cada vez mais o público deste contexto.

2.5. Arte Urbana

Uma das soluções encontradas para resolver a falta de comunicação entre comunidade e artistas foi a criação de projectos artísticos que envolvessem desde o início a comunidade. O próprio artista acaba por perder a sua individualidade, como criador independente de arte, o que constitui uma das principais críticas a este tipo de arte, já que a obra perde a autoria individual. Muitas destas intervenções não

¹⁵⁸ GARCIA, Aurora, “Horas de Chumbo”, in *Arte Urbana/ Urban Art*, 1998, p. 61.

dispensam o carácter efémero por isso permitir uma maior experimentação e liberdade artística com a comunidade, sendo o objectivo dos resultados, em grande parte, provocar, questionar ou evidenciar problemas sociais, culturais, pessoais, entre outros, o que lhes atribui um forte carácter político e social. Não é o resultado estético final que interessa particularmente, mas, sim, todo o processo de realização e envolvência.

Um exemplo deste processo criativo, envolvendo a comunidade, foi o trabalho realizado por Mierle Laderman Ukeles (1939-), *Touch Sanitation*, de 1979-80. Neste caso, a artista envolveu-se no trabalho de recolha de lixo, com o objectivo de perceber a rotina dos empregados envolvidos nesse processo, para posteriormente transmitir a sua investigação em performances, instalações, etc. Para conseguir este objectivo, da forma mais verdadeira possível, trabalhou directamente com os empregados de forma intensiva. Foram várias as performances que aproximaram a artista daquele ambiente desconhecido; em *Handchake Ritual* (Figura 43), apertou a mão a todos os trabalhadores da empresa New York City's Department of Sanitation, num ritual repetitivo, onde agradecia um a um o facto de “manterem a cidade de Nova Iorque viva”¹⁵⁹; já em *Follow in your footsteps*, Mierle acompanhou as recolhas do lixo, criando uma base de dados das movimentações feitas ao longo do dia tornando-se ela mesmo uma trabalhadora; expôs igualmente todos os nomes ofensivos usados contra estes trabalhadores; entre outros. O objectivo é claramente evidenciar e questionar os modos como estes trabalhadores são vistos pela sociedade (ignorados essencialmente), num projecto de defesa do seu trabalho. Neste sentido, a artista usa, portanto, a arte para expor questões sociais de forma provocatória.

Noutra dimensão, arte urbana passa também por intervenções e instalações artísticas na cidade, bidimensionais ou tridimensionais, de carácter temporário, que, caso contrário, entrariam no campo da escultura pública.

Desde logo, uma das primeiras imagens de arte urbana que podemos referir são os *graffiti*. Associados imediatamente a uma “arte marginal”, estas intervenções nos espaços públicos surgiram no final dos anos 60, nas cidades de Nova Iorque e Filadélfia, mas alastraram-se rapidamente pelo resto do mundo. As primeiras

¹⁵⁹ Cit. por REGATÃO, José Pedro, *Arte pública e novos desafios das intervenções no espaço urbano*, 1998, p. 119.

intervenções surgiram nas paredes de edifícios degradados e nos transportes públicos, feitas clandestinamente, principalmente por minorias étnicas. Era claramente um grito de liberdade artística e de expressão em oposição às regras vigentes; contudo, a proliferação e a adesão a esta expressão artística elevaram o seu estatuto e valor estético ao ponto de ser visto como uma forma de reabilitar o espaço urbano para além de um simples acto de vandalismo. Exemplo disso em Portugal, é o projecto *Crono* que junta artistas nacionais e internacionais, a fim de intervirem em edifícios degradados, tornando-os visualmente interessantes e mais agradáveis (Figura 44). O *graffit* torna-se, assim, uma arte que preza o bem-estar da comunidade, dando oportunidade e visibilidade aos projectos destes artistas.

Outra forma de arte urbana de forte componente imagética, também muito ligada ao *graffit*, é o *stencil art*. Através da concepção de imagens ou frases feitas pela técnica do stencil, esta variante do *graffit* está mais ligada às críticas sociais e políticas, e pode encontrar-se nas paredes de vários edifícios. Ambas as expressões artísticas são anónimas, visto surgirem principalmente de um acto que configura uma prática ilegal.

Para além da dimensão imagética das expressões artísticas anteriores, também a escultura participa nestas intervenções, através de instalações efémeras realizadas na cidade. Prática comum actualmente visa, tal como no *graffit*, atenuar o impacto visual de edifícios, geralmente em construção ou restauro. É o caso da escultura de André Beja, de 2008, onde uma escada de pessoas encavalitadas tentam a todo o custo satisfazer a curiosidade de espreitar para dentro do edifício, e descobrir o que se passa. Também Joana Vasconcelos (1971-) “anima” outro edifício, em obras, com a colorida escultura *Vitrine* de 2008. Ambas as esculturas têm carácter temporário e são retiradas passado pouco tempo da sua instalação.

2.5.1. Arte Urbana em Portugal – Lisboa Capital do Nada

Também em Portugal este novo conceito de arte urbana teve o seu impacto, particularmente numa Associação regularmente representada pelo investigador, designer e docente na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha, Mário Caeiro (1966-). Denominada como Extra]muros[, a associação defende uma “arte

pública crítica”¹⁶⁰ resultante de uma prática artística na cidade e da procura de uma vertente mais experimental e intelectual no âmbito da intervenção no quotidiano, tanto individualmente como colectivamente. Para isto, criou-se o princípio activo denominado *extramuros*, uma “energia vital” que se expande para fora de um centro, baseado em três factores principais: o *compromisso moral* com o resultado público; o *corpo programático* relacionado com o design; e a *estética* como comunicação¹⁶¹.

As propostas realizadas até hoje por esta associação, todas em Lisboa, não se limitam portanto a “inovar” o espaço público com intervenções artísticas contemporâneas, mas pretendem também promover a sua reflexão política e social, na referida arte pública “crítica”. Estes princípios levam a um envolvimento profundo entre a comunidade e os artistas, recusando o mero “consumismo” artístico, e criando uma ligação entre arte e espaço público, ou seja, vidas, experiências urbanas e espaço geográfico onde se insere, reivindicando uma responsabilidade acrescida a todos os intervenientes.

Dentro dos projectos de interacção entre a comunidade e os artistas, está uma das intervenções desta associação, onde a arte urbana (efémera e comunitária) teve o seu foco principal. Com o nome de *Lisboa capital do nada – Marvila, 2001*, esta intervenção alargada teve como mote “criar, debater, intervir no espaço público”¹⁶², englobando as várias vertentes da arte pública crítica, e promovendo um encontro entre arte e comunidade na freguesia de Marvila, Lisboa.

A iniciativa teve lugar em Outubro de 2001, com eventos artísticos e debates diários ao longo de todo o mês. Contou com alguns apoios de instituições como o da Fundação Gulbenkian, Centro Português do Design, Programa Operacional de Cultura, Instituto Camões, entre outros, embora, desde o início, se tenha apresentado como um projecto de financiamento limitado e de pequena escala. Oscilando entre festival, workshop colectivo e arte urbana, o projecto foi ganhando estrutura graças a uma vasta equipa que trabalhou directamente com a população, pouco habituada a ser questionada sobre temas que diziam respeito à própria comunidade e, principalmente,

¹⁶⁰ CAEIRO, Mário, “Prática crítica da arte urbana: habitar o espaço público”, in *Arq./a*, Nº57, Maio 2008, p. 22.

¹⁶¹ CAEIRO, Mário, “Arte Pública Urbana. De Lisboa como *Capital do Nada à Luz Boa da Cidade... Experiências Extramuros*”, in *Arte pública e cidadania. Novas leituras da cidade criativa*, 2010, p. 162.

¹⁶² CAEIRO, Mário, “Prática crítica da arte urbana: habitar o espaço público”, in *Arq./a*, Nº57, Maio 2008, p. 22.

a que as suas repostas sejam valorizadas e contabilizadas a fim de funcionarem como ponto de partida de algo que os envolva social e culturalmente.

Projecto significativamente mais pequeno, mas com ambições de envolvimento comunitário, surge três anos depois, e geograficamente muito perto, da Exposição Internacional de 98. Esta, num espaço totalmente reconstruído de propósito, moveu multidões e dinheiro em grande escala, num evento internacional e de elite. Já o evento de Marvila pretendeu sobretudo entender o espaço pré – existente e as pessoas que o habitam numa relação muito pessoal e íntima com as mesmas. Privilegiando um projecto aberto a novas ideias e intervenções no e com o espaço comunitário, esta liberdade criativa é ainda mais evidenciada no nome, *Lisboa Capital do Nada*, em que o “nada” é o ponto de partida para tudo – conferências, exposições concertos, arte urbana, etc. Assim, o projecto resultou numa reinvenção e valorização de uma zona periférica de Lisboa, vista como problemática, de identidade ambígua, com fortes indícios de segregação social, para um espaço activo, rico e aberto às artes, assim como ao debate entre moradores, visitantes e artistas, através da relação artistas/comunidade desenvolvida durante os meses anteriores. Marvila foi, de resto, escolhida pelas suas características geográficas específicas, e pela imagem negativa que transmite para o exterior.

Muitos dos artistas que participaram neste projecto não o fizeram devido ao seu nome, até porque muitos não tinham, e não têm, o reconhecimento e visualização do seu trabalho no contexto nacional, também contrariamente ao que aconteceu na Expo’ 98. As intervenções que criaram funcionam, assim, tanto pelo carácter urbano que apresentam, como pela novidade, uma alternativa à arte oficial.

Com cerca de 40 000 pessoas num espaço de 6300m², Marvila teve um crescimento atribulado e heterogéneo. A sua arquitectura é uma miscelânea de épocas e realidades sociais: conventos, palácios e quintas misturam-se com fábricas, armazéns e caminhos-de-ferro, enquanto novos blocos de habitação social se elevam dispersamente pelo espaço. Todas estas construções separadas e sem qualquer coerência ou qualificação em termos de espaço público, juntamente com as vias rápidas que cortam a zona, criam espaços vazios e abandonados¹⁶³ que dividem ainda

¹⁶³ Chamados de *terrains-vagues*.

mais uma Marvila muito diferente em si mesma, com uma população muito marcada pelas ocupações frenéticas que se sentiram na zona após o 25 de Abril.

Foram estas características que elegeram Marvila como local indicado para a concretização de um projecto que procura trabalhar num local que se define pelos seus “vazios” ou “nadas” e, por isso, é marginalizado geografica e socialmente. São esses mesmos espaços vazios que tanto prejudicam a zona, que servirão de palco para intervenções artísticas e sociais e que promovem o conceito de comunidade e de um “espaço público como um bem colectivo de promoção da qualidade de vida”¹⁶⁴.

Assim, todos os elementos considerados negativos e problemáticos são a inspiração para o processo criativo e de requalificação: as disparidades físicas e simbólicas do espaço urbano pedem intervenções programáticas, as várias épocas e memórias do território contam histórias que merecem ser ouvidas, áreas consolidadas ou não são propícias ao desenvolvimento, para não falar dos vários equipamentos livres para partilha de diversas experiências.

A pergunta orientadora de todo o projecto foi a seguinte: “A que papel podem aspirar criadores, profissionais da área projectual e actores não-profissionais da vida urbana, na reivindicação de uma ocupação responsável do espaço público, enquanto lugar de cidadania?”¹⁶⁵.

2.5.1.1. Intervenções artísticas

Se neste contexto o processo criativo se baseia em “mecanismos de socialização por via da auscultação, colaboração, da participação e da negociação”¹⁶⁶, esse desiderato não foi tarefa fácil de se alcançar. Apesar da “carta-branca” dada aos artistas, as intervenções não puderam ser excessivamente críticas, política e socialmente, de forma a não aumentar ainda mais a exclusão nessa parte da cidade. Para isso, era preciso ganhar a confiança e colaboração dos habitantes para algo cujos limites os próprios poderiam não vislumbrar na plenitude. Muito do sentimento de

¹⁶⁴ Lisboa capital do nada - Marvila, 2001: criar, debater, intervir no espaço público, 2002, p. 12.

¹⁶⁵ CAEIRO, Mário, “Prática crítica da arte urbana: habitar o espaço público”, in *Arq./a*, Nº57, Maio 2008, p. 23.

¹⁶⁶ *Ibid.*

desconfiança inicial foi, contudo, ultrapassado ao longo do processo e, particularmente, aquando o surgimento dos projectos e intervenções artísticas no espaço público em Outubro.

Ainda antes da “inauguração” do evento, foram criados dois projectos de divulgação e marcação espacial do acontecimento: *Porque é que existe o ser em vez do Nada?* (Figura 45) de José Maçãs de Carvalho (1960-) e *Como Sinalizar o Nada* desenvolvido pelo Centro Português do Design.

*Porque existe o ser em vez do Nada*¹⁶⁷ funcionou como slogan da campanha publicitária, defendendo a vertente filosófica e intelectual de todo o evento. Os cartazes e postais com a frase suscitaram a curiosidade de transeuntes e levaram a que os mesmos procurassem saber mais sobre o projecto.

Os cartazes com a frase de Heidegger, acompanhada pela fotografia de um morador de Marvila, pouco ou nada explicava sobre o que ia acontecer, mas deixava um número de telefone para que as pessoas telefonassem e pedissem informações não só sobre o evento, mas sobre o morador representado. Este era na verdade um dos 12 heróis¹⁶⁸ de Marvila escolhidos por Maçãs de Carvalho para dar rosto aos bairros.

Estes heróis – padre, *grafitters*, catequista, músicos, entre outros – estabeleceram uma ligação entre a comunidade e possíveis visitantes que podiam combinar encontros para assistir às suas actividades diárias. O resultado foi uma valorização individual do trabalho comunitário (pessoal e profissional) de cada um deles, para além da requalificação da imagem das pessoas de Marvila.

Pessoas comuns foram assim elevadas a heróis anónimos que através da interacção directa de uma chamada telefónica e divulgação por esses meios, da sua imagem, se tornaram públicos. Os cartazes permaneceram visíveis ao público durante todo o tempo do projecto e um *outdoor* gigante publicitário da “heroína Débora”, foi colocado no prédio onde habitava – um espaço particular – aumentando a sua exposição em termos de espaço público. Com poucos meses para ganhar a confiança

¹⁶⁷ Ideia heideggeriana acerca do Nada, enquanto potência de questionamento em torno do ser.

¹⁶⁸ Cláudia Andreia (estudante e catequista em Chelas); Francisco Fernandes (campeão mundial de *kick-boxing* de juniores); Mário Moreira (*grafitter*); Vanessa Carvalho (dirige a Associação Africana de Marvila) Beto (músico); Sr. Casimiro Cardoso de Freitas (guarda da PSP reformado e campeão de malha); Maria Alexandra (assistente do Frei Franco no Centro Paroquial do Condado); Luís Lourenço; Lélío; Augusto Martins; Felisberto Tavares; Débora Soares.

dos habitantes de Marvila, Mações de Carvalho focou as suas atenções nos elementos positivos de Marvila, criando uma oportunidade de acabar com vários estereótipos negativos ligados à freguesia.

Este é de resto um dos trabalhos com mais interesse nesta iniciativa pelo seu carácter performativo, contacto directo e íntimo com a população, e pelo facto de ter conseguido alcançar o objectivo de todo o projecto, criando, com sucesso, uma plataforma de comunicação entre artistas e comunidade. Funcionou como uma ponte entre a comunidade e a organização do evento e, em segundo lugar, entre a organização/comunidade e público exterior.

Já *Como Sinalizar o Nada* teve de responder ao desafio de “sinalizar simultaneamente um nada-território e o nada-evento”¹⁶⁹ de forma a dar visibilidade a Marvila, não como evento ou marca, mas como esta se apresentou à equipa do Centro Português de Design e à associação Extra]muros[. Como já foi dito, Marvila apresenta sinais topográficos e de presença humana específicos que criam uma certa descontinuidade. Assim, e seguindo o espírito de toda a iniciativa, só seria possível criar sinais de orientação e marcação do território através da participação da comunidade.

Os sinais que são lidos de forma diferente por cada pessoa, deram uma legibilidade inexistente ao espaço urbano e tornaram visível o que antes não era. O vermelho do brasão da Junta de Freguesia, foi dominante em toda a sinalética; restaurantes, bares, pastelarias e quiosques, sítios banais e de convívio, foram transformados em pontos de informação, onde as pessoas podiam colocar questões sobre as actividades. Eventos e equipamentos foram devidamente assinalados por setas bidimensionais, cuja dimensão permitia uma leitura clara à distância, sendo algumas em alcatifa remetendo para um conforto de dimensão humana. Também outras setas, estas a três dimensões, feitas com uma estrutura metálica e cobertas por lona, foram colocadas em pontos estratégicos das vias rodoviárias acompanhadas por um “N” de “nada” vermelho, quase invisível, e como se estivesse em construção. Criados estes dispositivos, chegou a hora de inaugurar o projecto com um cordão humano, onde quatro mil pessoas “deram as mãos por nada”¹⁷⁰. O cordão que uniu crianças,

¹⁶⁹ BRASIL, Daniela, *Como sinalizar o nada?: sinalética efémera num território extramuros*, 2002, p. 4.

¹⁷⁰ Lisboa capital do nada - Marvila, 2001: criar, debater, intervir no espaço público, 2002, p. 118.

adultos, idosos, diferentes classes sociais e várias etnias, percorreu a extensão de Marvila, numa demonstração clara de um sentido de comunidade e união, dando o mote para o que seria o resto do mês.

Mário Caeiro vê este cordão como uma “iniciativa de envolvimento comunal”¹⁷¹, por ter ultrapassado as dificuldades que surgiram na fase processual, e por ter conseguido unir simbólica e fisicamente todo o tipo de comunidades, pessoas, idades e até transeuntes, ultrapassando barreiras impostas socialmente.

As intervenções artísticas que surgiram deste desafio, graças à total liberdade dada aos artistas, são de vária natureza como os *happenings*, as realizações *site-specific*, em colaboração com a comunidade, relacionadas com o espaço físico e social ou de crítica social. Pretendem uma consciencialização crítica da “plena experiência do político”¹⁷² através de “acontecimentos” que colocam em causa os conceitos de “arte contemporânea” ou “festiva”, ética e moral. Apesar de todas terem o seu interesse particular, apenas se fará referência àquelas que se demarcaram pelas soluções plásticas apresentadas e interação social do processo.

Em relação a projectos que envolvem eficazmente a comunidade já se fez referência ao trabalho de Maçãs de Carvalho, que, com ajuda da Junta de Freguesia de Marvila e de Frei Franco, estabeleceu contacto com comunidade, e após uma série de entrevistas encontrou os doze heróis de Marvila. Ao colocar os seus rostos nos espaços publicitários, o autor traz as suas vidas privadas para o espaço público reiterando essa dimensão pública através do telefone, que acaba por funcionar como “uma espécie de bilhete de identidade público”¹⁷³, já que a torna acessível a qualquer um.

Outra intervenção que conseguiu ultrapassar barreiras e estabelecer uma ligação entre artista e comunidade, intitula-se *Caminhos* (Figura 46), de Mariana Viegas (1969-), que seguiu os adolescentes do Liceu pelos caminhos que estes percorrem durante o dia-a-dia, agindo como uma espécie de “antropóloga neo-

¹⁷¹ CAEIRO, Mário, “Arte crítica urbana”, in *Arte pública e cidadania. Novas leituras da cidade criativa*, 2010, p. 170.

¹⁷² Hannah Arendt defende que o “exercício da democracia passa pela publicidade dos meus membros”, ANDRADE, Pedro de, Carlos Almeida e José Cunha Barros, *Arte pública e cidadania. Novas leituras da cidade criativa*, p. 171.

¹⁷³ *Lisboa capital do nada - Marvila, 2001: criar, debater, intervir no espaço público*, 2002, p. 168.

situacionista”¹⁷⁴. Para além de estabelecer uma relação de confiança com os jovens, ao se colocar-se no mesmo espaço e situação que eles, consegue levar e dar a conhecer ao espectador a realidade em que estes vivem, com as zonas desertas e “não caminhos” que percorrem, através de fotografias tiradas nos locais, com os seus “utilizadores”. Também a apresentação do projecto foi contextualizada com a realidade, ao apresentar as fotografias no próprio liceu, de forma simplista, nas zonas de convívio, talvez despertando os próprios alunos para a sua realidade e para a análise dos espaços públicos por onde passam e convivem.

Esta ligação entre realidades da comunidade e a de quem vê, através de referências visuais, também surge no trabalho de Paula Figueiredo, intitulada *Ádito*, em que a artista recolhe imagens de edifícios industriais, e respectivos trabalhadores, expondo-as no Clube Oriental de Lisboa (clube desportivo), sem qualquer legenda. Isto criou uma ligação entre o passado daquele lugar e os seus habitantes, com os de hoje, numa intervenção de carácter antropológico “enriquecida por uma dimensão histórica”¹⁷⁵ que a memória procura revindicar.

Já Francisco Tropa fez uma abordagem mais política, embora risível, pela “instauração de dificuldades críticas”¹⁷⁶ quando ofereceu ao Presidente da Junta de Freguesia de Marvila um cilindro de ouro correspondente à verba que lhe foi previamente paga. Arte pública surge aqui na figura máxima de poder político que é o Presidente, a quem é dada a escolha de fazer o que quiser com aquele objecto simbólico.

Também no âmbito da crítica, mas no campo da performance, surge o trabalho de Catarina Campino (1972-), intitulado *Belcanto* (Figura 47), com impacto positivo na comunidade. A performance consistiu numa série de 5 concertos de ópera para voz e piano montados em espaços improváveis, mas propositados, de Marvila¹⁷⁷. As músicas também eram escolhidas de acordo com o local onde iam ser interpretadas.

¹⁷⁴ CAEIRO, Mário, “Arte crítica urbana”, in *Arte pública e cidadania. Novas leituras da cidade criativa*, 201, p. 171.

¹⁷⁵ CAEIRO, Mário, “Arte Pública Urbana. De Lisboa como *Capital do Nada* à *Luz Boa da Cidade... Experiências Extramuros*”, in *Arte pública e cidadania. Novas leituras da cidade criativa*, 2010, p. 171.

¹⁷⁶ CAEIRO, Mário, “Prática crítica da arte urbana: habitar o espaço público”, in *Arq./a*, Nº57, Maio 2008, p. 24.

¹⁷⁷ Ponte sobre a linha do comboio; Estaleiro de construção Soares da Costa; Interior da Churrascaria Pi-Pi; Interior de um parque infantil; Parque da Bela-Vista.

Nenhuma das sessões teve hora ou espaço marcado, adicionando o elemento de surpresa e risco a todo o recital, já que eram uma incógnita o público existente e a respectiva reacção. Aliás, tanto o pianista como cantor foram aconselhados a não pararem a performance mesmo que ninguém os estivesse a ouvir ou que fossem alvo de críticas ou troça. Assim, uma carrinha chegava ao local onde era montado o piano de forma rápida e eficaz, pronto para a chegada dos artistas que se deslocam numa limusina, começando, de imediato, o recital como se estivessem num palco, ainda que dentro de uma churrasqueira, onde a televisão não fora desligada durante toda a sessão. No fim, dava-se o processo inverso, sem que fosse deixado para trás qualquer marca do que tinha acontecido, para além da memória das pessoas que acidentalmente o tinham presenciado.

A *performance* procurava um contraste entre um “espectáculo de beleza total [...] e a rudeza da realidade de Marvila”¹⁷⁸, para além de oferecer àquela zona esquecida pela programação da arte erudita, a oportunidade de presenciar um dos mais belos momentos de música clássica “ao domicílio”¹⁷⁹, e comprovando que não é preciso uma “alta cultura” para poder apreciar um momento de arte pura.

Ainda no âmbito da performance, André Guedes (1971-) criou *Paisagem Combinada* (Figura 48), onde os habitantes de Marvila assistiam a um espectáculo paisagístico oferecido pelos mesmos. Neste caso foram marcadas datas e horas em que uma bancada era montada numa encosta¹⁸⁰, com vista para uma estrada e um descampado onde jovens do Clube Recreativo e Cultural Marvila Jovem percorreram caminhos pré-definidos pelo artista enquanto que qualquer pessoa os podia observar da referida bancada. O artista transforma, assim, os jovens em actores e as pessoas em espectadores da sua vida banal a passear ou correr, como se de um espectáculo se tratasse.

Já Fernanda Fragateiro apostou numa intervenção artística com forte valor utilitário no seu projecto *O paraíso é um lugar onde nunca nada acontece* (Figura 49). O projecto é de intervenção urbana, realizada pela artista e pelos futuros utilizadores dos espaços propostos à requalificação, por se encontrarem num estado de abandono

¹⁷⁸ Lisboa capital do nada - Marvila, 2001: criar, debater, intervir no espaço público, 2002, p. 176.

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Entre a Av. Carlos Pinhão e a Av. Do Santo Condestável.

e deterioração. Consciente da necessidade de espaços públicos de qualidade para o bom funcionamento urbanístico e social de uma zona habitacional, Fernanda Fragateiro aceitou a proposta da Associação Tempo de Mudar, e trabalhou com a população a fim de responder às suas necessidades criando um espaço onde a memória do trabalho em equipa lhe dá um valor pessoal comunitário.

Foram várias as intervenções físicas num espaço específico, como é o caso da peça da Cláudia Taborda (1965-) e do Victor Diniz, *Je[Vazão* (Figura 50), realizado num espaço deserto apenas marcado por duas palmeiras. Com o objectivo de humanizar este espaço, criaram uma matriz de postes¹⁸¹ que ao longo do mês de Outubro eram substituídos por um carvalho, símbolo de uma “oportunidade de uma cidadania imediata”¹⁸². O espaço pré-existente foi assim transfigurado a partir das palmeiras que o assinalavam criando uma nova paisagem.

Outra instalação, *Porta para o Nada* (Figura 51), de Samuel Roda Fernandes¹⁸³ onde uma abertura em madeira é colocada num terreno baldio, e procurava funcionar com a “transição entre o espaço urbano e a periferia contemporânea”¹⁸⁴; a verdade é que a porta ou janela aberta para lado nenhum parece que caiu naquele sítio após ter sido arrancada de uma qualquer casa: não há “dentro” ou “fora”, numa relação entre obra/lugar e uma passagem de lado nenhum para lado nenhum.

Finalmente e para terminar este enunciado de intervenções artísticas, surge *Palanque* (Figura 52), de Vasco Araújo, que apesar de não ter tido a recepção esperada tem valor pelo conceito que promove – “um palco para todos”¹⁸⁵ e de partilha de experiências e conhecimentos.

Uma espécie de palco ou coreto com uma cortina à sua volta foi montado no Bairro de Prodac¹⁸⁶, à espera de quem quisesse usufruir do seu espaço, da maneira como entendesse. Iniciativas foram organizadas por escolas, que levaram as crianças ao local, onde cantaram músicas infantis e brincaram ou idosos do Centro de Apoio Social de Lisboa com músicas populares. A cortina permitia uma privacidade visual em

¹⁸¹ Cujas faces tinham uma cor diferente: a nascente a cor negra do silêncio; a poente o vermelho da revolução; a norte o branco da esperança; e finalmente a sul a madeira na cor natural que é a sua matéria.

¹⁸² *Lisboa capital do nada - Marvila, 2001: criar, debater, intervir no espaço público*, 2002, p. 144.

¹⁸³ Colaboração de Ana Guerreiro e João David.

¹⁸⁴ *Lisboa capital do nada - Marvila, 2001: criar, debater, intervir no espaço público*, p. 305.

¹⁸⁵ *Ibid*, p. 224.

¹⁸⁶ Por questões de escala e ambiente propício à sua preservação.

contraste com um som público para todos. A iniciativa não teve contudo o resultado desejado, já que não existiram tantas “performances” espontâneas como as esperadas, por muitos moradores “adoptarem respeitosamente” a peça, em vez de se “apropriarem” dela, realizando actos como varrer o estrado, ou cortar as ervas à sua volta¹⁸⁷.

Para além das intervenções artísticas, *Lisboa Capital do Nada* desenvolveu uma série de conferências em todo o tipo de espaços da zona de Marvila, debatendo questões da arte e do espaço público numa vertente mais teórica e reflexiva do projecto.

É possível afirmar que *Lisboa Capital do Nada* teve sucesso naquilo a que se propôs inicialmente. A freguesia de Marvila foi finalmente assinalada no mapa de Lisboa com iniciativas culturais, artísticas, sociais e políticas, que lhe deram uma atenção merecida por parte das pessoas de fora. As intervenções artísticas que resultaram do seu conceito de arte pública crítica mostraram claramente que é possível fazer uma arte com e para a comunidade apesar de existirem casos onde os projectos fracassaram, a certos níveis, ou não foram possíveis de ser realizados de todo.

De qualquer forma, o novo conceito de arte pública tem como referência exemplar em Portugal esta iniciativa de 2001, e a sua associação promotora *]Extra[muros*, onde a arte teve um papel crucial na aproximação, compreensão e representação da comunidade em questão, abrindo uma porta para a transformação espacial e principalmente social daquela zona, de algum modo, marginalizada.

¹⁸⁷ *Lisboa capital do nada - Marvila, 2001: criar, debater, intervir no espaço público*, 2002, p. 224.

Conclusão

Falar hoje de arte pública é falar de uma área que abrange extremos que se opõem mas que existem no mesmo espaço – o espaço público.

Desde a sedimentação da categoria de monumento que a escultura marca o seu lugar, embora de uma forma muito controlada pelos poderes políticos, que, como foi possível concluir, depressa se perceberam das suas potencialidades de persuasão em massa. Durante mais de um século, o monumento português ficou marcado pelas influências classicistas, independentemente das pequenas alterações que se apontaram ao longo deste trabalho, devido à forte recusa de mudança, assim como à imposição de um acadecismo na formação dos artistas nacionais, que permitiu que essa estética retórica e a figura estilizada se mantivessem, “atrasando” a arte pública portuguesa, em comparação à produção internacional. Em resumo, a escala do monumento vai diminuindo, com preferência por um pedestal mais arquitectónico e simples, e o tema vai-se alargando, permitindo a representação de personalidades para além do monarca. Também as grandes guerras que acontecem dão lugar à memória das suas vítimas.

Ao entrar no Estado Novo, as tendências anteriores intensificam-se: o pedestal não apresenta qualquer motivo escultórico, tem uma altura menor, também por questões económicas, e o tema acolhe agora navegadores e homens da ciência, para além dos heróis nacionais. A escultura ganha um carácter quase industrial, de produção em massa, semelhante e repetitivo, limitando ainda mais a identidade e expressão plástica dos artistas, numa época em que as formações internacionais abriam portas para a criatividade, que nacionalmente se restringia à produção particular. Funcionou muito mais como a propaganda da “Política de Espírito”, excessiva e mecânica, que como uma oportunidade de desenvolver uma expressão artística nacional. Os exemplos pós-modernistas apresentados que conseguiram deixar a sua marca neste contexto, deixam claro o desejo de uma mudança de paradigma escultórico, só possível num pós Revolução de 25 de Abril de 1974. Com a queda do Estado Novo, parece que se criam duas linhas orientadoras distintas no monumento.

Por um lado, dá-se uma nova produção em massa de monumentos, desta vez relacionados com a nova política e um desejo de marcar física e permanentemente a vitória conseguida e a sedimentação do novo regime. Por Portugal inteiro são construídos monumentos à Revolução, aos seus heróis, aos valores democráticos e ao povo, seja ele agricultor, pescador, imigrante, entre outros, com referência pelos espaços vazios nas rotundas. Muitas das esculturas acabam, infelizmente, por serem mais decorativas, e iguais entre si, do que artísticas, muito devido à escolha de quem as realiza. Há, contudo, exceções a esta tendência, como fizemos questão de exemplificar pelos monumentos contemporâneos analisados, onde escultores exploram novas soluções plásticas, recusando a “receita” tradicional da verticalidade e do figurativismo. É, de resto, esta recusa que dá origem à outra linha orientadora – a separação do monumento e da escultura, para além dessa identificação dos dois termos.

Com uma repentina liberdade artística, os artistas portugueses podem finalmente explorar o seu trabalho particular, já marcado pelas inovações modernistas e pós-modernistas, no contexto do espaço público, que era, na verdade, unicamente ocupado por monumentos oitocentistas, ou estatuária do Estado Novo, e “exigia” novos ideários programáticos, que marcassem uma ruptura de paradigma. Assim, a tendência foi para recusar todos os elementos que caracterizaram tradicional e plásticamente o monumento: perde o centro e a verticalidade, expandindo-se espacialmente, a figuração é substituída por elementos abstractos, descendo para o nível do espectador, relacionando-se muitas vezes com ele, e surge com novos materiais até então considerados menos nobres. Privilegia também novos programas, para além do universo de soluções plásticas, como o tempo, o espaço, a ironia, a performatividade, a sociedade, o género, as referências filosóficas, entre outros. Contudo, o arrastamento da restrição artística sentida em Portugal, e a mudança abrupta na forma de pensar a escultura, salientam a falta de amadurecimento dos pressupostos modernistas, com intervenções escultóricas sem grande aprofundamento. Com a vontade de fazer algo diferente do que era feito até então, e na ausência de uma maturação estética, muitas das intervenções acabam por não apresentar uma consistência artística que as credibilize.

Não podemos, contudo, negar que a Exposição Internacional de 1998 foi um momento marcante para a escultura portuguesa nacional, já que deu a oportunidade aos artistas de mostrarem uma expressão artística pessoal que a escultura pública não estava habituada a ver. Algumas das intervenções estabeleceram uma relação mais directa com o tema e o espaço, enquanto que outras privilegiaram uma expressão mais individual do que relacional.

Com a nova liberdade dada pela encomenda, não é só o monumento que, apesar de menosprezado, pode perfeitamente criar uma linguagem própria, articulada com a nova dimensão da escultura, como foi possível ver pelos exemplos do monumento contemporâneo apresentados no trabalho, como a própria escultura considerada conceptualmente num campo mais alargado.

A arte no espaço público passa a ser um misto de influências modernistas, pós-modernistas e contemporâneas – é abstracta, contruivista, de carácter *site-specific*, expressionista, humorista, “paisagista”, arquitectural, relacionada com o mobiliário urbano, mais ou menos performativa, efémera, provocadora, etc. Contudo, todas estas intervenções surgem apenas através do artista, e muito dificilmente através do público sendo muitos os casos em que a escultura acaba por ser recusada. Até agora os artistas estavam habituados a fazer esculturas, que eram aceites e instaladas ou simplesmente recusadas por quem as encomendava, mas, nos últimos anos, o poder da opinião pública ganhou força e os poderes governamentais começaram a valorizá-la. São vários os casos em que as esculturas, comemorativas ou não, que acabam por ser retiradas do local – e é neste contexto que surge o novo conceito de Arte Urbana – que procura uma arte envolvida directamente com a comunidade, opondo-se conceptualmente à arte pública em vigor.

Neste sentido, as formas de intervir são mais íntimas, com contactos directos com o público, para perceber as suas preocupações e interesses. No fim, o objectivo é oferecer algo à comunidade em troca do que ela dá – o reconhecimento. O carácter político e social está muito ligado a este tipo de expressão artística, já que é esse tipo de problemas que a comunidade levanta quando questionada. Outras formas de expressar preocupações do artista no espaço citadino, de forma efémera, e que permite experimentações com materiais e carácter diferentes, são os *graffitis* e instalações urbanas, que dão uma nova vida e interesse os espaços onde intervêm.

Respondendo às novas necessidades reflexivas da arte urbana, a iniciativa Lisboa Capital do Nada apresenta uma série de novas soluções onde parece não existir limitações na criação artística. Ao contrário do que tinha acontecido na Expo 98, os artistas que aqui participaram não tinham um nome conhecido, e que funcionasse como uma forma de publicidade para o evento, à excepção de Fernanda Fragateiro, sendo o principal objectivo o tempo que se dedicou àquela comunidade, e não um interesse económico futuro. Apesar de Lisboa Capital do Nada também ter tido os seus insucessos a nível de intervenções, de não ter tido um impacto posterior na zona, e de parecer que muito poucas pessoas guardam memória do que aconteceu durante aquele mês, para além das que o experienciaram, a iniciativa respondeu com sucesso ao desafio proposto, estabelecendo uma ligação que muitas esculturas e monumentos não conseguiram. Evidenciando por vezes um lado conceptual de grande subtilidade, existiu uma preocupação, à partida, de conhecer o espaço e responder às necessidades que este exigia, sendo, em geral, uma iniciativa com sucesso, deste ponto de vista.

Nos dias de hoje a arte pública abrange uma variedade enorme de intervenções artísticas condicionadas por outra grande variedade de questões, sendo quase impossível enumerá-las a todas. É um campo vasto de possibilidades, constantemente explorado pelos artistas e investigado por teóricos, levantando mais questões do que respostas. No fim, a verdadeira questão resume-se ao que se pretende de uma intervenção quando ela é exposta no espaço público – se é remeter para uma fase da história de orgulho nacional ou lembrar uma personalidade ou acontecimento importante; se é a expressão individual do artista, correndo o risco de ser ignorada ou até recusada pelo público; se é causar alguma reacção específica no espectador, seja curiosidade, humor, reflexão, provocação ou indignação; se é para que o espectador tenha a oportunidade de interagir com a obra, ou mesmo fazer parte do processo de conclusão ou transformação da mesma. No limite, parecem ser estas algumas das balizas a levar em linha de conta na conceptualização, teorização e execução da Arte no Espaço Público, em Portugal, e no séc. XX.

Bibliografia

Monografias:

A D. Pedro IV, os portugueses: memoria historica e artistica do monumento inaugurado em Lisboa a 29 de Abril de 1870 na Praça já denominada de D. Pedro IV, Lisboa: A. M. Pereira, 1870.

ANDRADE, Pedro de, Carlos Almeida e José Cunha Barros, *Arte pública e cidadania. Novas leituras da cidade criativa*, Casal de Cambra: Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas, 2010.

ARROIO, António, *O caso do monumento ao Marquez de Pombal*, Lisboa: Typ. A Editora, 1914.

BRASIL, Daniela, *Como sinalizar o nada?: sinalética efémera num território extramuros*, Lisboa: Centro Português do Design, 2002.

CASTRO, Joaquim Machado de, *Descrição analytica da execução da estatua equestre, erigida em Lisboa à gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I*, Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975.

COUTINHO, Bernardo Xavier, *Camões e as artes plásticas. Subsídios para a iconografia camoniana*, vol. I, Porto: Figueirinhas, 1946.

Estatuária e Escultura de Lisboa: Roteiro, Lisboa: Câmara Municipal, 2005.

FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XIX*, vol. I e II, Lisboa: Bertrand, 1966

FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XX*, Lisboa: Bertrand, 1922, p. 362.

FRANÇA, José-Augusto, *A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina*, Lisboa: Secretaria de Estado da Investigação Científica- Instituto de Cultura Portuguesa, 1978

FRANÇA, José-Augusto, *Lisboa pombalina e o iluminismo*, Venda Nova: Bertrand, 1987

HENRIQUES, J., *Monumento a Brotero*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1890.

HOUAISS, António, VILLAR, Mauro de Salles, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, tomo V, Lisboa: Círculo de Leitores, 2002.

KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y outros mitos modernos*, Madrid: Alianza Editorial, 2002.

LIMA, Henrique Ferreira, *Joaquim Machado de Castro, escultor conimbricense : notícia biográfica e compilação dos seus escritos dispersos*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925.

LOPES, Teixeira, *Ao correr da pena : memórias de uma vida ...*, Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal, 1968.

MATOS, Lúcia Almeida, *Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969)*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian- Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2007.

MATOS, Lúcia Almeida, Silva, Raquel Henriques da (co-aut.), *A figura humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, Porto: Faculdade de Belas Artes do Porto, 1998.

MILES, Malcolm, *Art, space, and the city*, London: Routledge, 1997.

MIQUELINO, Roberto Carlos Soares, *Do Monumento à Escultura Pública em Portugal no séc. XX. (Breves considerações e estudo do caso regional lacobrigense)*, Dissertação de Mestrado em Escultura Pública, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade e Lisboa, 2011.

MOREIRA, Isabel M. Martins, “Museus e Monumentos em Portugal. 1772 – 1974”, Lisboa: Universidade Aberta, 1989.

MOTA, Arlindo, *Formas de Liberdade: O 25 de Abril na Arte Pública Portuguesa*. Lisboa: Montepio Geral, 1999.

OLIVEIRA, Ana Luísa, *Esculturas de Arlindo Rocha. Quando a escultura procurou ser apenas escultura*, Dissertação de Mestrado em Escultura Pública, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2011.

OLIVEIRA, Sónia (coord.)- *Arte Urbana/ Urban Art*. Lisboa: Parque Expo’ 98, 1998.

ORTIGÃO, Ramalho, *Arte Portuguesa*, tomo II e III, Lisboa: Clássica, 1943-1947.

ORTIGÃO, Ramalho, *O culto da arte em Portugal*, Lisboa: António Maria Pereira, Livreiro-Editor, 1896.

PAMPLONA, Fernando de, *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, Lisboa: Livraria Civilização, 1987 – 1988.

PAMPLONA, Fernando de, *Um século de pintura e escultura em Portugal (1830-1930)*, Porto: Tavares Martins, 1943.

PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

PHILLIPS, Patricia C., *Temporality and public art*, Washington: Smithsonian Institution Press, 1992.

PINTO, Manuel de Sousa, *O Monumento a Eça de Queiroz*, Coimbra: Academia, 1904.

QUEIRÓS, Eça de, *Echos de Pariz*, Porto: Chardron, 1905.

REGATÃO, José Pedro, *Arte Pública e os novos desafios das intervenções no espaço público*, Lisboa: Bond, 1998.

RIBEIRO, Luciano, *Machado de Castro e a Estátua Equestre*, Lisboa: Câmara Municipal, 1939.

RODRIGUES, Francisco de Assis, *Diccionario tecnico e historico de pintura, escultura, architectura e gravura*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

SAIAL, Joaquim, *Estatuária portuguesa nos anos 30 (1926-1940)*, Lisboa: Bertrand, 1991.

SANTANA, Francisco, Eduardo Sucena, *Dicionário da história de Lisboa*, Sacavém: Carlos Quintas & Associados, 1994.

SANTOS, Maria de Loures Costa Lima dos (ed. lit.), *Impactos Culturais da Expo' 98: Uma Análise da Imagem Mediática*, Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999.

SENIE, Harriet, *Contemporary public sculpture. traditions, transformation, and controversy*, New York: Oxford University Press, 1992.

SILVA, Raquel Henriques da, *Lisboa Romântica: urbanismo e arquitectura, 1777-1874*, Tese de Doutoramento em História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1997.

Revistas e catálogos:

AURÉLIO, José, *Fogo e Areia: Escultura*, Óbidos: Câmara Municipal, Galeria Nova Ogiva, 2005.

CAEIRO, Mário, “Prática crítica da arte urbana: habitar o espaço público”, in *Arq./a*, nº57, Lisboa: Inforegiões, Maio 2008, pp. 22-27.

Colaborações: Arquitectos, Artistas, Lisboa: Parque Expo’98, 2000.

CRUZ, Carla, “Arte Pública”, in *Margens e Confluências – Um olhar Contemporâneo sobre as artes*, Nº9, Guimarães: Editora ESAP, Junho 2005, pp. 7-17.

CUNHA, Rosa, “O maior parque escultório de sempre em Portugal”, in *Arte Ibérica*, A. 2, Nº14, Lisboa, Maio 1998, pp. 10-14.

DUARTE, António, “Mestre Leopoldo de Almeida”, in *Belas – Artes*, 2ª série, Nº 28 – 29, Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975, pp. 211-216.

“Expo 98: Todo o Mundo em Lisboa”, in *Oceanos*, Nº3, Lisboa, Março 1989, pp. 31-34.

FRANÇA, José-Augusto, “O D. Sebastião de João Cutileiro”, in *Colóquio Artes*, 2ª Série, A. 15, Nº14, Lisboa, Outubro 1973, pp. 41-44.

GUIMARÃES, Jorge, *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, Beja, 1994.

Inauguração do Monumento em Memória do Doutor José de Azevedo Perdigão, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

José Pedro Croft, 1979-2002: Retrospectiva/Retrospective, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2002.

LACHAPELLE, Richard, "Aesthetics on the run: the public sphere, public art, and art education", in *Essays on Aesthetic education for the 21st Century*, Rotterdam, 2010, pp. 143-162.

Lisboa capital do nada - Marvila, 2001: criar, debater, intervir no espaço público, Marvila: Extramuros, 2002.

MEGA, António Ferreiro, "Expo 98, 2000 dias para inventar o futuro", in *Oceanos*, Nº11, Lisboa, Julho de 1992, pp. 5-7.

MEGA, Rita, "Francisco dos Santos; para além do monumento ao Marquês de Pombal", in *Arte e Teoria*, Revista de Mestrado em Teorias de Arte, Nº8, Lisboa: Faculdade de Belas Artes de Lisboa, 2006, pp. 130-131.

PINHEIRO, Gabriela Vaz, "Ceci n'est pas un monument. Sobre a ideia de arte pública processual", in *Margens e Confluências – Um olhar Contemporâneo sobre as artes*, nº9, Guimarães: Editora ESAP, Junho 2005, pp. 75-89.

REIS, Pedro Cabrita, *Pedro Cabrita Reis: Contra a Claridade*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

RUTH, Rosengarten, "A Arte de Relacionar: Fernanda Fragateiro em Contexto", in *Dardo Magazine*, Nº 11, Santiago de Compostela, Junho – Setembro 2009, pp. 106-131.

SARDO, Delfim, "Escultura, Modo de Usar: José Pedro Croft", in *Arte Ibérica*, A. 3, Nº23, Lisboa, Abril 1999, pp. 8-12.

SELWOOD, Sara, "Art in public", in *Art in public – what, why and how*, Sunderland, 1996, pp. 11-27.

VALLET, Odon, “Les mots du monument”, in *Cahiers de Médiologie*, Nº7, Paris: Gallimard, 1999, pp. 21-26.

Netgrafia

ABREU, José Guilherme, “A problemática do monumento moderno”, in *Boletim interativo da APHA*, Nº1, Dezembro 2003.

Disponível na internet: <<http://www.apha.pt/boletim/boletim1/editorial.htm>>. ISSN 1646-4680.

<http://cargocollective.com/crono>

<http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica>

Índice Onomástico

Almeida (Sobrinho), Simões de	30, 34
Almeida (tio), Simões de	21, 22, 30, 31
Almeida, Leopoldo de	30, 34
Alves, Maximiano	30, 31
André, Carl.....	54
Antero, João	49
Araújo, Vasco.....	74
Aurélio, José	48, 49
Bachmann, Graça	51
Bastos, Vítor	7, 18, 20, 21
Beja, André	65
Bladen, Ronald	52, 53
Brancusi, Constantin	2, 25
Butler, Reg.....	35, 37
Cabrita, Pedro Reis.....	49, 59
Caeiro, Mário.....	4, 66, 71
Calder, Alexander	51, 52
Campino, Catarina.....	72
Carvalho, José Maças de	69, 70, 71
Castro, Machado de	2, 8, 12, 13, 14, 15, 17, 29
Chafes, Rui.....	62, 63
Ciniselli	22
Correia, Martins	33
Costa, Tomás	22
Cottinelli, Telmo	34
Croft, José Pedro	59, 60, 61
Cutileiro, João.....	37
Davioud	21
Diniz, Victor	74
Dubuffet	52
Fernandes, Samuel Roda.....	74
Figueiredo, Paula.....	72
Fonseca, António Thomaz da	22
Fragateiro, Fernanda.....	60, 61, 74, 79
Franco, Francisco.....	3, 31, 32, 34
Gerz, Esther	46
Guedes, André.....	73
Heizer, Michael.....	54
Irwin, Robert	55
Jochen	46
King, William.....	52
Leicester, Andrew.....	46
Lewitt, Sol.....	55
Lopes, Teixeira.....	26, 27, 28
Maia, Canto da	33
Maria, Walter de	54

Moore, Henry	35, 51, 52
Morris, Robert	41, 54
Mota (tio), Costa	28
Nauman, Bruce.....	55
Newman, Barnett	52, 53
Noguchi	54, 55
Nunes, Alberto	22
Oldenburg, Claes	46
Picasso, Pablo.....	26, 51, 52
Pinto, Segismundo.....	51
Ramos, Carlos.....	51
Reis, Soares do	23
Reis, Soares dos.....	23, 24, 26, 27
Rickey, George.....	52
Robert, Élie	21
Rocha, Arlindo	36, 82
Rodin, Auguste	2, 24, 25
Rosa, Artur.....	37
Rosa, Manuel.....	50
Sanches, Rui	61, 62
Santos, Francisco dos	29, 30, 85
Segal, George	46
Serra, Richard	42, 53, 54, 55
Smithson, Robert.....	54
Soller, Tomás	23
Sugarman, George.....	55
Suvero, Marc Di	52, 53
Taborda, Cláudia	74
Tropa, Francisco	72
Ukeles, Mierle Laderman	64
Ullman, Micha	47
Viegas, Mariana.....	72
Vieira, Jorge.....	35, 37, 57, 58
Whiteread, Rachel.....	47

Anexos



Figura 1

Estátua Equestre de D. José I, ?
Estudo
Eugénio dos Santos (1711-1760)



Figura 2

Estátua Equestre de D. José I, ?
Estudo
José Machado de Castro (1731-1822)



Figura 3

Estátua Equestre de D. José I, 1775

Bronze e Pedra

14m

José Machado de Castro (1731-1822)

Praça do Comércio, Lisboa, Portugal



Figura 4

Estátua Equestre de D. José I, 1775

Bronze e Pedra

14m

José Machado de Castro (1731-1822)

Pormenor lateral

Praça do Comércio, Lisboa, Portugal



Figura 5

Camões, 1867
Bronze e Pedra
7,5m
Vítor Bastos (1829-1894)

Praça Luís de Camões, Lisboa, Portugal



Figura 6

Camões, 1867

Bronze e Pedra

7,5m

Vítor Bastos (1829-1894)

Pormenor do pedestal

Praça Luís de Camões, Lisboa, Portugal



Figura 7

Duque da Terceira, 1877

Bronze e pedra

Simões de Almeida (tio) (1844-1926)

Lisboa, Portugal



Figura 8

Duque de Saldanha, 1909
Bronze e pedra
Tomás Costa (1861-1932)

Praça Duque de Saldanha, Lisboa, Portugal



Figura 9

Aos Restauradores de 1640, 1886

Bronze e pedra

Simões de Almeida (tio) (1844-1926)

Alberto Nunes (1838-1912)

António Thomaz da Fonseca (1822-1894)

Praça dos Restauradores, Lisboa, Portugal



Figura 10

Os Burgueses de Calais, 1884-1895

Bronze

2,33x2,45x2,03m

Auguste Rodin (1840-1917)

Réplica de 1985

The Metropolitan Museum, Nova York, EUA



Figura 11

A Mesa do Silêncio, 1937-1938

Calcário

Elemento central- 2,15m de diâmetro

Constantin Brancusi (1876-1957)

Târgu Jiu, Roménia



Figura 12

Porta do Beijo, 1937-1938

Calcário

5,13x6,54x1,69m

Constantin Brancusi (1876-1957)

Târgu Jiu, Roménia

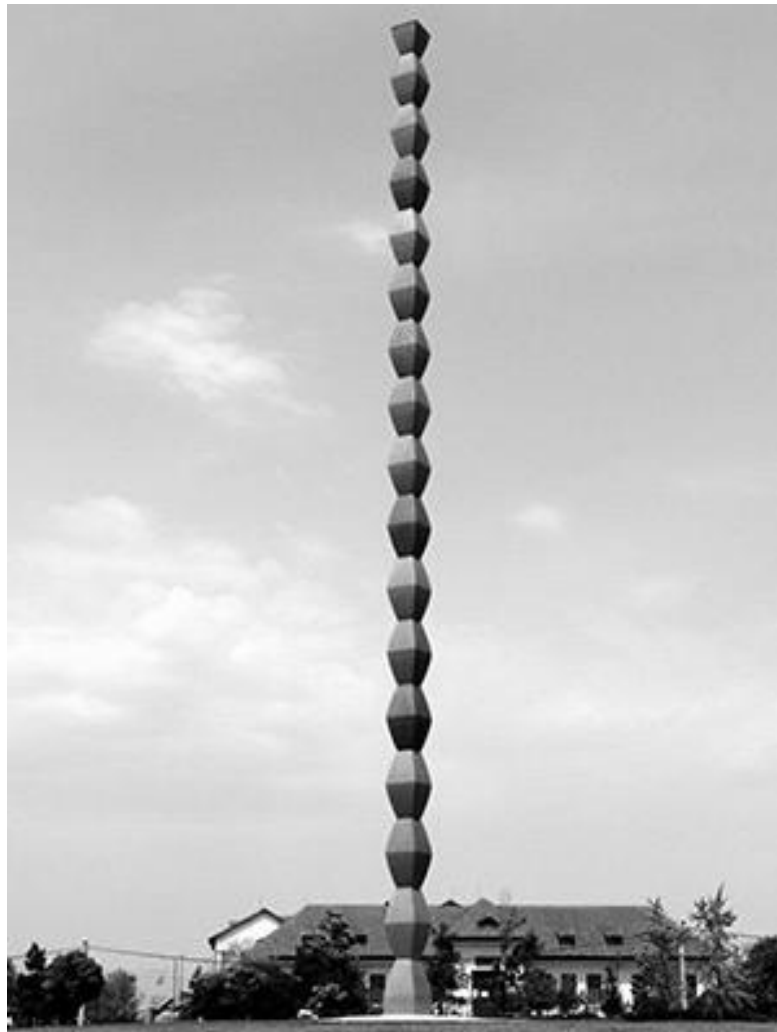


Figura 13

Coluna sem Fim, 1937-1938

Ferro Fundido

29,35m

Constantin Brancusi (1876-1957)

Târgu Jiu, Roménia



Figura 14

Verdade, 1903

Lioz

Teixeira Lopes (1866-1942)

Réplica em bronze

Largo Barão de Quintela, Lisboa, Portugal



Figura 15

Monumento ao Marquês de Pombal, 1934

Bronze e pedra

Francisco dos Santos (1878-1930)

Simões de Almeida (1880 – 1950)

Leopoldo de Almeida (1898 – 1975)

Adães Bermudes

António Couto

Rotunda do Marquês, Lisboa, Portugal



Figura 16

Monumento aos Mortos da Grande Guerra, 1931

Bronze e Calcário

Maximiano Alves (1888-1954)

Avenida da Liberdade, Lisboa, Portugal



Figura 17

Monumento a Gonçaves Zarco, 1928

Bronze

3,20m

Francisco Franco (1885-1955)

Actualmente no Funchal, Portugal

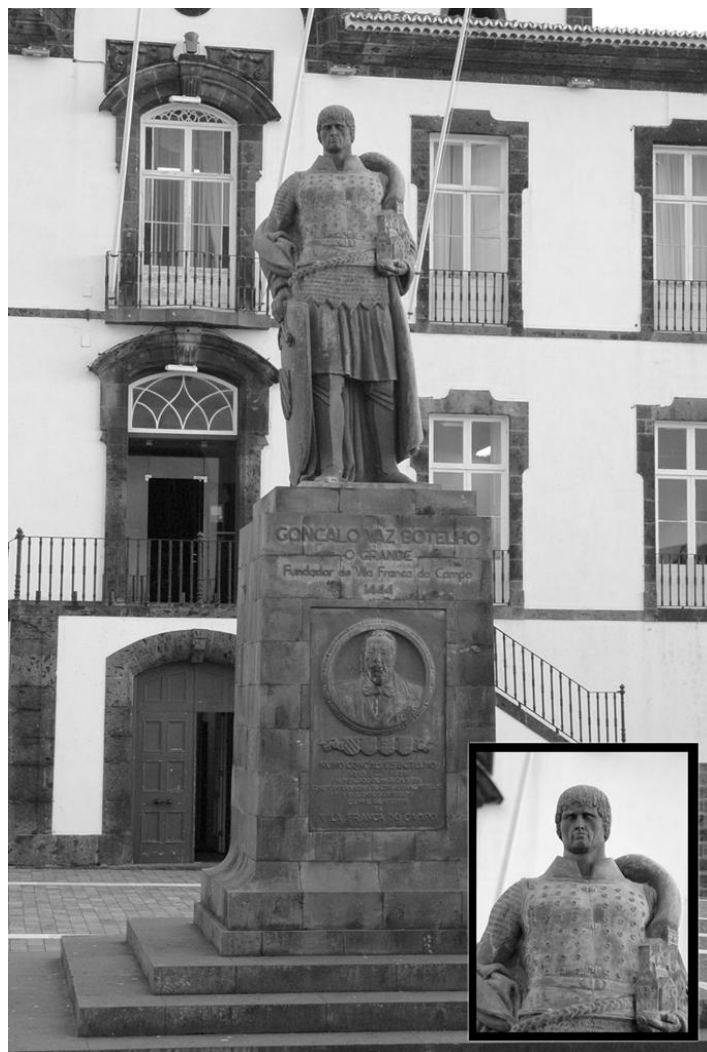


Figura 18

Gonçalo Vaz Botelho, 1953

Pedra

Canto da Maia (1890-1981)

Vila Franca do Campo, São Miguel, Portugal



Figura 19

Padrão dos Descobrimentos, 1960

Pedra

50m de altura por 20m de largura

Leopoldo de Almeida (1898 – 1975)

Telmo Cottinelli (1897-1948)

Belém, Lisboa, Portugal



Figura 20

Padrão dos Descobrimentos, 1960

Pedra

50m de altura por 20m de largura

Leopoldo de Almeida (1898 – 1975)

Telmo Cottinelli (1897-1948)

Pormenor do Infante D. Henrique

Belém, Lisboa, Portugal

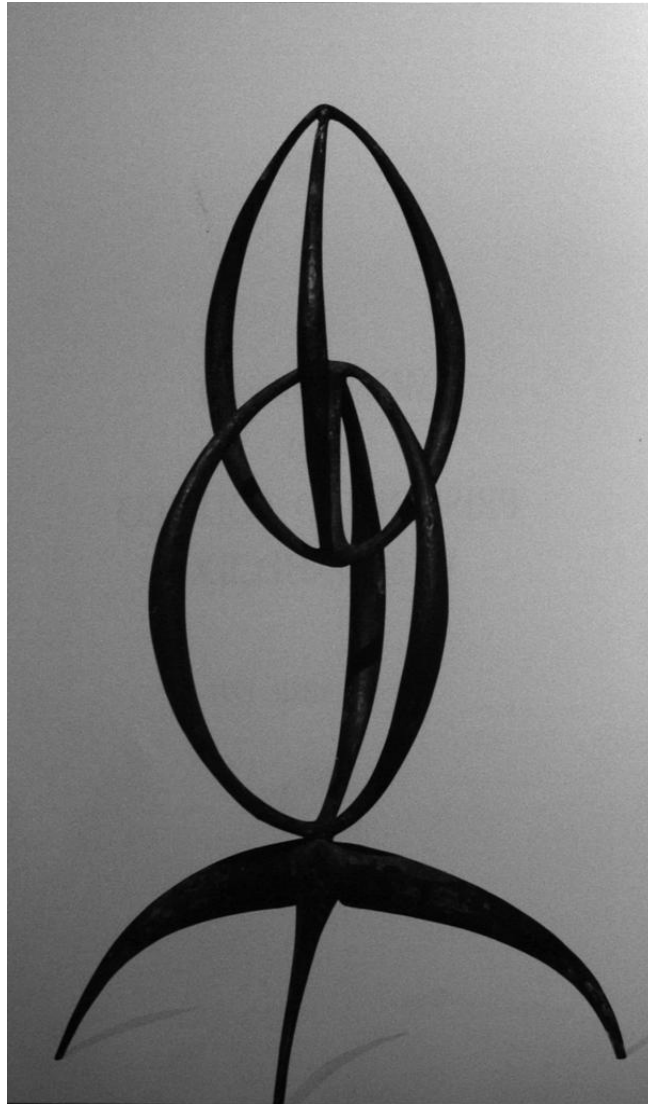


Figura 21

Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido, 1952
Jorge Vieira (1922-1998)

Maquete

Actualmente em Beja, Portugal



Figura 22

Ritmo da Primavera, 1961

Bronze

200x200x170 cm

Arlindo Rocha (1921- 1999)

Posto Fronteiriço de Valença, Portugal



Figura 23

Sem título, 1971

Aço inox pintado de vermelho

Artur Rosa (1926-)

Instalada em 1999 na Av. Conde de Valbom, Lisboa, Portugal

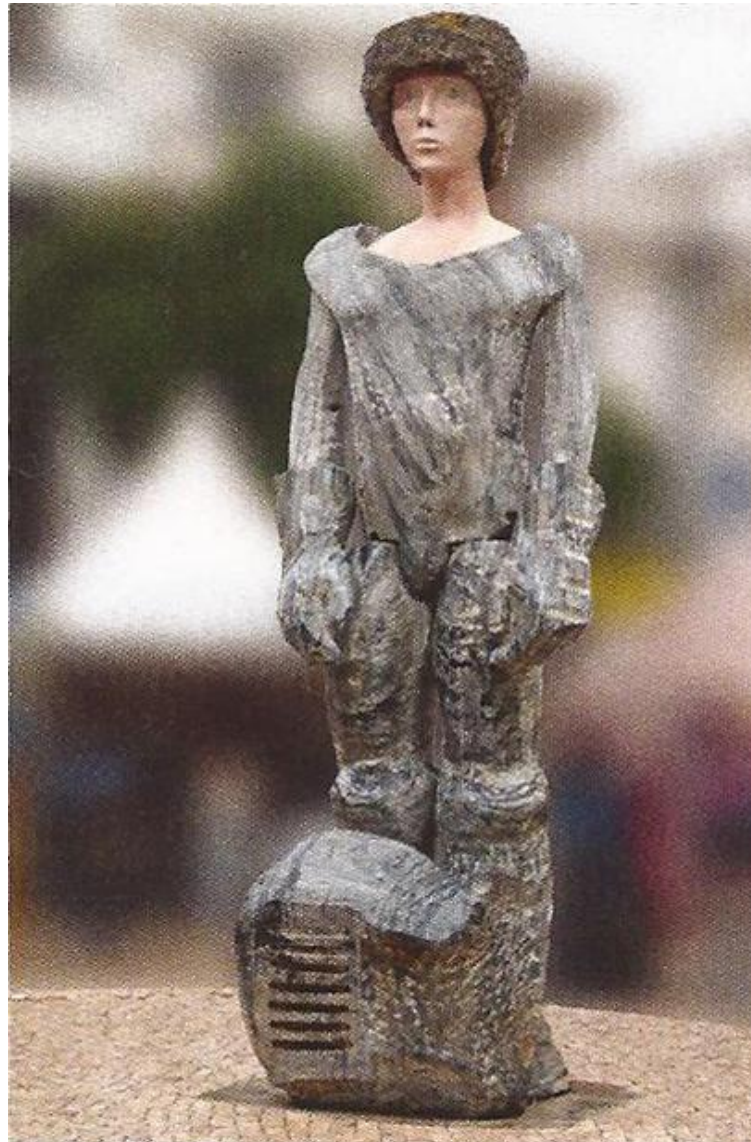


Figura 24

D. Sebastião, 1973
Mármore Policromado
200x90x80 cm
João Cutileiro (1937-)

Lagos, Portugal



Figura 25

The Lipstick Ascending on Caterpillar Tracks, 1969

Aço- corten

Claes Oldenburg (1929-)

Yale University, EUA



Figura 26

Gay Liberation, 1980
Bronze pintado de branco
George Segal (1924-2000)

Manhattan, EUA



Figura 27

Biblioteca, 1996
Micha Ullman (1939-)

Berlim, Alemanha



Figura 28

Monumento a Humberto Delgado, 1976

Betão

1600x10000x800 cm

José Aurélio (1938-)

Cela Velha, Alcobça, Portugal



Figura 29

Monumento a Azeredo de Perdigão, de 1997

Betão

750x300x300 cm

Pedro Cabrita Reis (1956-)

Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal



Figura 30

Homenagem a D. João II, 1998

Bronze dourado

7m de diâmetro por 24m de altura

Manuel Rosa (1934-)

Parque das Nações, Lisboa, Portugal

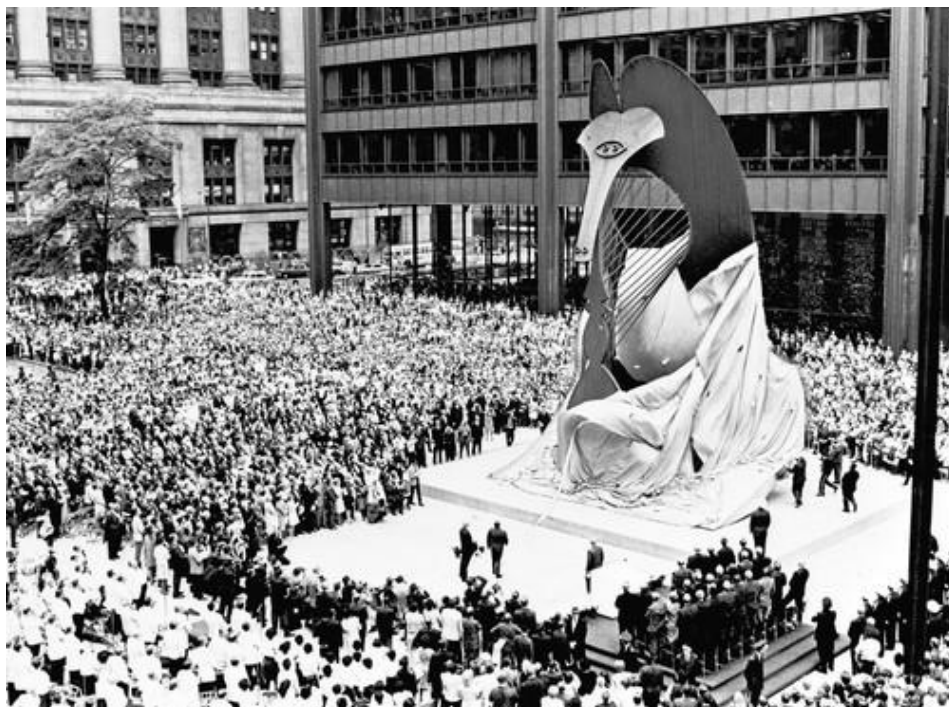


Figura 31

Chicago Picasso, 1967

Aço Cor-Ten e Varões de Aço

15m

Pablo Picasso (1881-1973)

Daley Plaza, Chicago, EUA



Figura 32

As quatro árvores, 1969

Estrutura de alumínio e ferro revestida em plástico sintético

Dubuffet (1901-1985)

The Chase Manhattan Bank Plaza, EUA



Figura 33

Bygones, 1976

Ferro

Marc Di Suvero (1941-)

Texas, EUA



Figura 34

Tilted Arc, 1981

Aço Cor-ten

3m de altura por 30m de largura

Richard Serra (1939-)

Federal Plaza, Nova York, EUA

Removida em 1989



Figura 35

Landscape of Time, 1975

Pedras

Noguchi (1904-1988)

Washington, EUA



Figura 36

Baltimore Federal, 1975-1977
George Sugarman (1912-1999)

Baltimore, EUA



Figura 37

Homem – Sol, 1998

Ferro

20m de altura

Jorge Vieira (1922-1998)

Parque das Nações, Lisboa, Portugal



Figura 38

Sem Título, 1998

Betão e Azulejo

Pedro Cabrita Reis (1956-)

Parque das Nações, Lisboa, Portugal



Figura 39

Sem título, 1998

Espelhos, metal e betão

José Pedro Croft (1957-)

Parque das Nações, Lisboa, Portugal

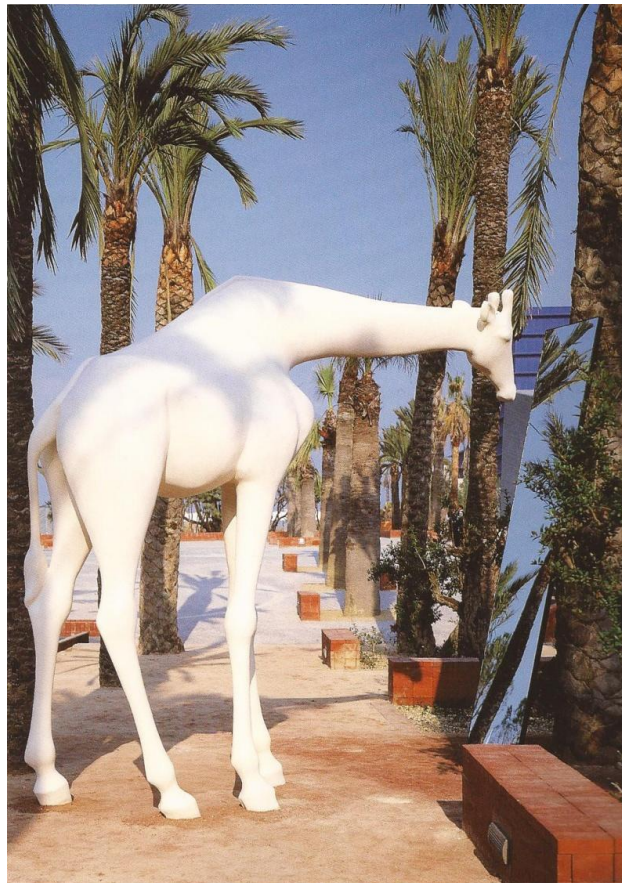


Figura 40

Jardins de Água, 1998
Fernanda Fragateiro (1962-)

Parque das Nações, Lisboa, Portugal



Figura 41

Montanha-Rio, 1998

Betão e calcário

Rui Sanches (1954-)

Parque das Nações, Lisboa, Portugal

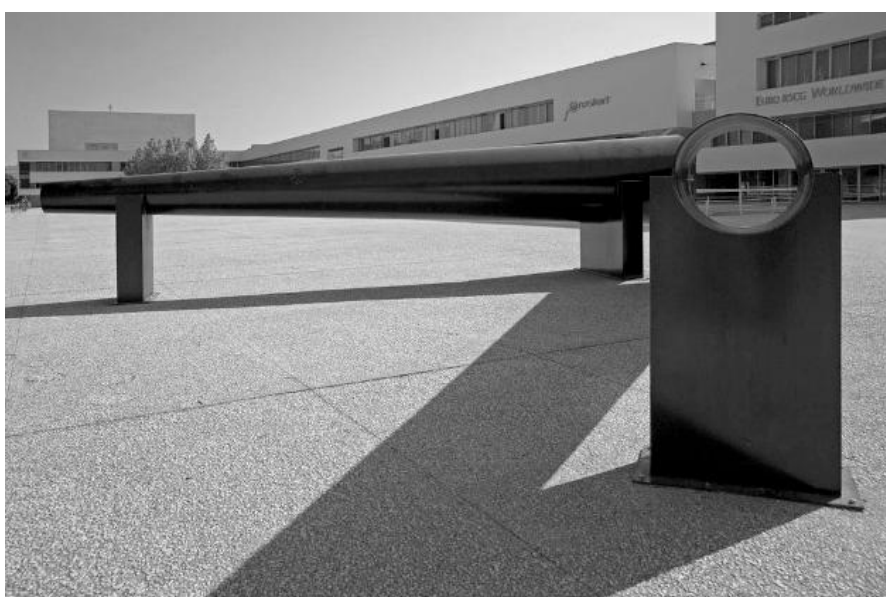
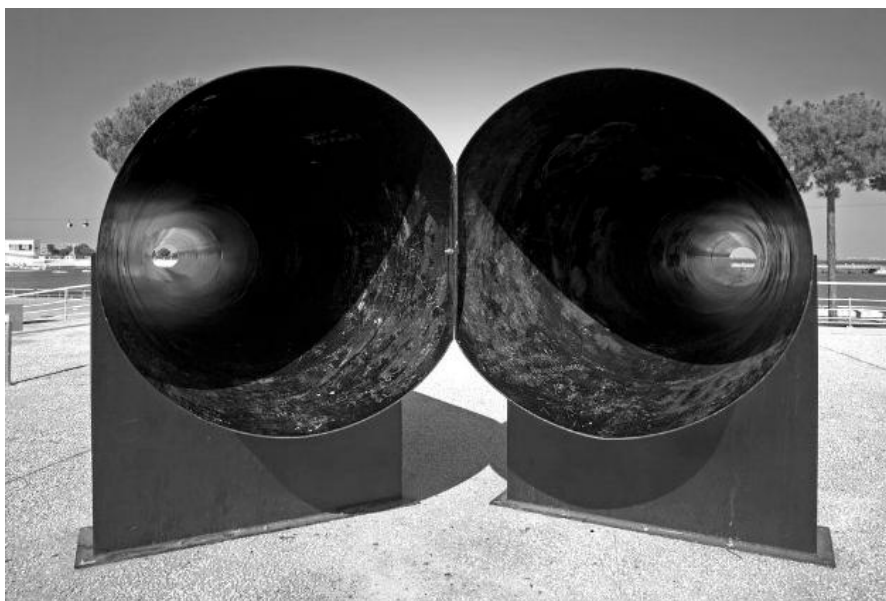


Figura 42

Horas de Chumbo, 1998

Ferro

8,50m de comprimento e 2,10 de altura

Rui Chafes (1966-)

Parque das Nações, Lisboa, Portugal



Figura 43

Handshake Ritual, 1979-1980

Fotografia

Mierle Laderman Ukeles (1939-)

New York, EUA



Figura 44

Sem Título, ?

Lucy Mclauchlan (1978-)

Rua Martens Ferrão, Lisboa, Portugal



Figura 45

Porque é que existe o ser em vez do Nada?, 2001

Cartaz publicitário

José Maçãs de Carvalho (1960-)

Marvila, Lisboa, Portugal



Figura 46

Caminhos, 2001

Fotografia

Mariana Viegas (1969-)

Marvila, Lisboa, Portugal



Figura 47

Belcanto, 2001

Catarina Campino (1972-)

Marvila, Lisboa, Portugal



Figura 48

Paisagem Combinada, 2001
André Guedes (1971-)

Marvila, Lisboa, Portugal



Figura 49

O paraíso é um lugar onde nunca nada acontece, 2001
Fernanda Fragateiro (1962-)

Marvila, Lisboa, Portugal



Figura 50

Je[Vazão, 2001

Madeira

Cláudia Taborda (1965-)

Victor Diniz

Marvila, Lisboa, Portugal

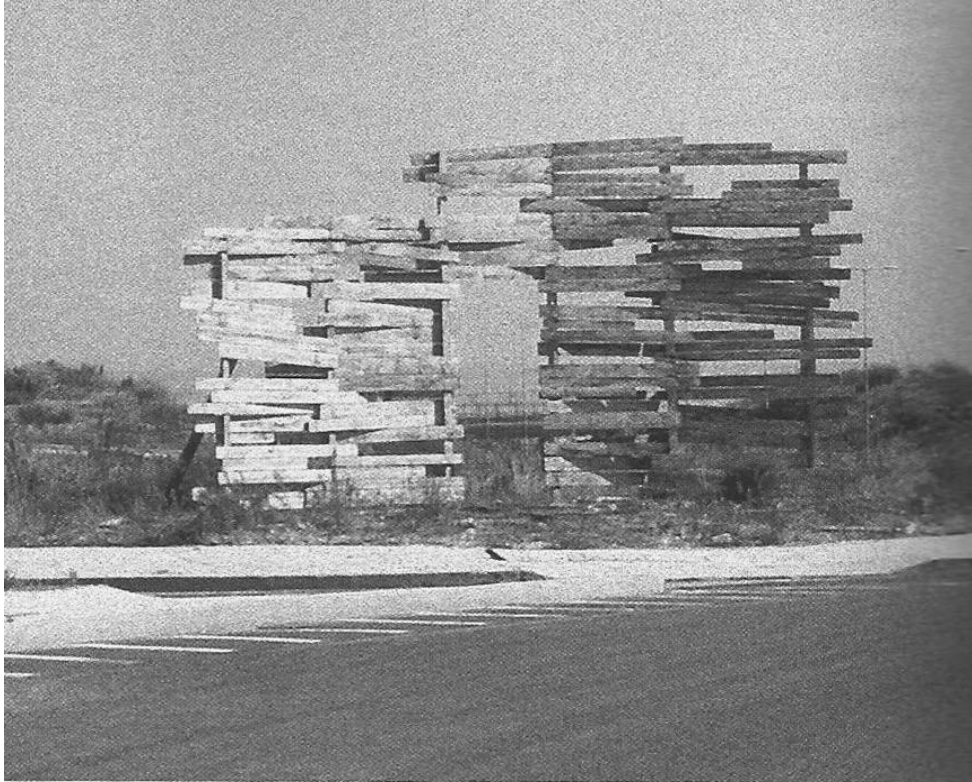


Figura 51

Porta para o Nada, 2001

Madeira

Samuel Roda Fernandes

Marvila, Lisboa, Portugal



Figura 52

Palanque, 2001

Vasco Araújo

Marvila, Lisboa, Portugal

Créditos Fotográficos

Figura 1 e 2

[CASTRO, Joaquim Machado de, *Descrição analytica da execução da estatua equestre, erigida em Lisboa à gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I*, Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975.]

Figura 3 – 6

[Fotografias de Catarina Santiago.]

Figura 7

[<http://www.guiadacidade.pt/pt/poi-praca-duque-da-terceira-cais-do-sodre-21250>

Figura 8

[*Estatuária e Escultura de Lisboa: Roteiro*, Lisboa: Câmara Municipal, 2005, p. 107.]

Figura 9

[<http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/eescultura/pecas/Paginas/Aos-Restauradores-de-1640.aspx>]

Figura 10

[<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1989.407>]

Figura 11

[<http://www.romanianmonasteries.org/romania/brancusi>]

Figura 12

[<http://www.romanianmonasteries.org/romania/brancusi>]

Figura 13

[<http://www.romanianmonasteries.org/romania/brancusi>]

Figura 14

[*Estatuária e Escultura de Lisboa: Roteiro*, Lisboa: Câmara Municipal, 2005, p. 65.]

Figura 15

[<http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/eescultura/pecas/Paginas/Marqu-ues-de-Pombal.aspx>]

Figura 16

[<http://www.cm-lisboa.pt/en/equipamentos/equipamento/info/monumento-aos-mortos-da-grande-guerra>]

Figura 17

[MATOS, Lúcia Almeida, *Escultura em Portugal no séc. XX (1910-1969)*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2007, p. 157.]

Figura 18

[<http://estatuaria-micaelense.blogspot.pt/2009/07/goncalo-vaz-botelho-filho-de-pedro.html>]

Figura 19

[http://padraodosdescobrimientos.egeac.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=75&Itemid=95]

Figura 20

[<http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/eescultura/pecas/Paginas/Padrao-dos-Descobrimientos.aspx>]

Figura 21

[GUIMARÃES, Jorge, *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, 1994.]

Figura 22

[OLIVEIRA, Ana Luísa, *Esculturas de Arlindo Rocha. Quando a escultura procurou ser apenas escultura*, Dissertação de Mestrado em Escultura Pública, Lisboa: FBAUL, 2011, Anexo 31.]

Figura 23

[<http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/eescultura/pecas/Paginas/Sem-Titulo-1971.aspx>]

Figura 24

[REGATÃO, José Pedro, *Arte Pública e os novos desafios das intervenções no espaço público*, Lisboa: Bond, 1998, p. 134.]

Figura 25

[<http://www.yale.edu/publicart/lipstick.html>]

Figura 26

[<http://www.nycgovparks.org/parks/christopherpark/monuments/575>]

Figura 27

[<http://forward.com/articles/105034/art-that-hints-at-big-questions/>]

Figura 28

[<http://porcaminhosdecister.blogspot.pt/2010/04/cela-velha-monumentos-e-locais-visitar.html>]

Figura 29

[<http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/eescultura/pecas/Paginas/Monumento-a-Azeredo-perdigao.aspx>]

Figura 30

[<http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/eescultura/pecas/Paginas/Home-nagem-a-D-Jo%C3%A3o-II.aspx>]

Figura 31

[<http://www.chicagotribune.com/news/politics/chi-chicagodays-picasso-story,0,1344585.story>]

Figura 32

[<http://www.blueofthesky.com/publicart/works/fourtrees.htm>]

Figura 33

[<http://www.owlnet.rice.edu/~engl377/Bygones.html>]

Figura 34

[<http://historyofourworld.wordpress.com/2010/03/17/the-matter-of-time-richard-serra/>]

Figura 35

[http://www.waymarking.com/waymarks/WM4AJD_Landscape_of_Time_Seattle_Washington]

Figura 36

[<http://experientialsurprise.wordpress.com/2012/06/10/baltimore-federal-1978-by-george-sugarman/>]

Figura 37

[OLIVEIRA, Sónia (coord.), *Arte Urbana/ Urban Art*, Lisboa: Parque Expo'98, 1998, p. 193.]

Figura 38

[OLIVEIRA, Sónia (coord.), *Arte Urbana/ Urban Art*, Lisboa: Parque Expo'98, 1998, p. 238.]

Figura 39

[<http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/eescultura/pecas/Paginas/Sem-Titulo.aspx>]

Figura 40

[OLIVEIRA, Sónia (coord.), *Arte Urbana/ Urban Art*, Lisboa: Parque Expo'98, 1998, pp. 110 e 112.]

Figura 41

[OLIVEIRA, Sónia (coord.), *Arte Urbana/ Urban Art*, Lisboa: Parque Expo'98, 1998, p. 174.]

Figura 42

[<http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/eescultura/pecas/Paginas/Horas-de-Chumbo.aspx>]

Figura 43

[<http://www.brokencitylab.org/notes/touch-sanitation-maintenance-art-the-work-of-mierle-laderman-ukeles/>]

Figura 44

[<http://cargocollective.com/Crono/R-Martens-Ferrao-Lucy-Mclauchlan>]

Figura 45

[*Lisboa capital do nada - Marvila, 2001: criar, debater, intervir no espaço público*, Marvila: Extramuros, 2002, p. 159.]

Figura 46

[*Lisboa capital do nada - Marvila, 2001: criar, debater, intervir no espaço público*, Marvila: Extramuros, 2002, p. 260.]

Figura 47

[*Lisboa capital do nada - Marvila, 2001: criar, debater, intervir no espaço público*, Marvila: Extramuros, 2002, p. 185.]

Figura 48

[*Lisboa capital do nada - Marvila, 2001: criar, debater, intervir no espaço público*, Marvila: Extramuros, 2002, pp. 174-175.]

Figura 49

[*Lisboa capital do nada - Marvila, 2001: criar, debater, intervir no espaço público*, Marvila: Extramuros, 2002, p. 194.]

Figura 50

[*Lisboa capital do nada - Marvila, 2001: criar, debater, intervir no espaço público*, Marvila: Extramuros, 2002, pp. 150-151.]

Figura 51

[*Lisboa capital do nada - Marvila, 2001: criar, debater, intervir no espaço público*, Marvila: Extramuros, 2002, p. 304.]

Figura 52

[*Lisboa capital do nada - Marvila, 2001: criar, debater, intervir no espaço público*, Marvila: Extramuros, 2002, p. 218.]