



**CON  
VOC  
ARTE**

---

# Ficha Técnica

---

## Convocarte –

### Revista de Ciências da Arte

Revista Internacional Digital com  
Comissão Científica  
Editorial e Revisão de Pares

## Nº1, Dezembro 2015

### Tema do Dossier Temático

Arte Pública

### Ideia e Coordenação Geral

Fernando Rosa Dias

### Coordenação Científica do

#### Dossier Temático

#### nº1 – Arte Pública

José Pedro Regatão

### Periodicidade

Anual

### Edição

FBAUL-CIEBA

(Secção Francisco d’Holanda e  
Área de Ciências da Arte e do  
Património)

### ISSN

2183-6973

### e-ISSN (Em linha)

2183-6981

### Propriedade e Serviços

Faculdade de Belas Artes da  
Universidade de Lisboa (FBAUL)  
Centro de Investigação e Estudos  
em Belas Artes (CIEBA), secção  
Francisco d’Holanda (FH), Área de  
Ciências da Arte e do Património  
(gabinete 4.23)  
Largo da Academia Nacional de  
Belas Artes, 1249-058 Lisboa  
(+351) 213 252 100  
[www.belasartes.ulisboa.pt](http://www.belasartes.ulisboa.pt)

### Plataforma digital de edição e contactos

[www.convocarte.belasartes.ulisboa.pt](http://www.convocarte.belasartes.ulisboa.pt)  
edições da FBAUL: [www.  
belasartes.ulisboa.pt/revistas/](http://www.belasartes.ulisboa.pt/revistas/)  
e-mail: [convocarte@fba.ul.pt](mailto:convocarte@fba.ul.pt)

### PVP

versão digital gratuita em  
[www.convocarte.belasartes.ulisboa.pt](http://www.convocarte.belasartes.ulisboa.pt)  
Versão impressa: por encomenda  
Pedidos de volume em papel:  
Isabel Nunes

### Publicidade, Relações Públicas da FBAUL

Isabel Nunes  
(+351) 213 252 108  
[comunicacao@fba.ul.pt](mailto:comunicacao@fba.ul.pt)

### Conselho Científico Editorial e Pares Académicos – nº1

#### Interno à FBAUL

Fernando Rosa Dias - FBAUL  
Cristina Azevedo Tavares - FBAUL  
Eduardo Duarte - FBAUL

#### Externo à FBAUL

José Pedro Regatão - ESE-IPL  
Angela Ancora da Luz - UFRJ  
Isabel Nogueira - UC  
Javier Maderuelo - UA  
Juan Carlos Ramos Guadix - FBA-UG  
Raquel Henriques da Silva - FCSH-UNL

### Abreviaturas

FBAUL - Faculdade de Belas Artes  
da Universidade de Lisboa  
CIEBA - Centro de Investigação e  
Estudos em Belas Artes  
FH - secção Francisco d’Holanda  
do CIEBA

PD-FCTAS - Programa Doutoral  
em Filosofia da Ciência,  
Tecnologia, Arte e Sociedade  
FCUL - Faculdade de Ciências da  
Universidade de Lisboa  
FCSH-UNL - Faculdade de  
Ciências Sociais e Humanas da  
Universidade Nova de Lisboa  
ESE-IPL - Escola Superior de  
Educação do Instituto Politécnico  
de Lisboa  
UFRJ - Professora da Universidade  
Federal do Rio de Janeiro  
UA - Universidad de Alcalá  
FBA-UG - Facultad de Bellas  
Artes, Universidad de Granada  
UC - Universidade de Coimbra

### Design Gráfico

Caroline F. Torres  
Joana Bernardo  
João Capitolino

### Apoio à edição digital

Ricardo Vilhena, Paulo Santos e  
Tomás Gouveia (FBAUL)

### Capa

© CML | DPC | José Vicente 2013

### Capa do Dossier Temático

© CML | DPC | José Vicente 2015

### Contracapa

Arquivos Gulbenkian (PRS 04805)

**b** **cieba** **belas-artes**  
**a** **ulisboa**

**CON  
VOC  
ARTE**



# Índice

---

Pág–006

## **EDITORIAL**

Pág–011

## **DOSSIER TEMÁTICO – ARTE PÚBLICA**

Pág–012

### **Introdução**

– José Pedro Regatão

Pág–014

### **As Origens Históricas da Arte Pública**

– José Guilherme Abreu

Pág–028

### **Poéticas da Arte Pública Relacional: da Forma ao Agenciamento das Relações como motor da Obra**

– Herbert Rolim

Pág–043

### **Deambulações pela Arte (como coisa) Pública**

– Mário Caeiro

Pág–066

### **Do Monumento Público Tradicional à Arte Pública Contemporânea**

– José Pedro Regatão

Pág–077

### **O Vandalismo da Arte Pública**

– Vítor Correia

Pág–090

### **A Escultura Pública Portuguesa em 1940, fora da Exposição de Belém**

– Joaquim Saial

Pág–107

### **Monumento Multiculturalidade – uma experiência participada**

– José Francisco Alves

Pág–121

### **Significado de Arte Urbana, Lisboa 2008-2014**

– Pedro Soares Neves

Pág–135

### **Escultura e a re-simbolização do espaço público no pós-25 de Abril: A evocação de “Os Perseguidos” em Almada**

– Sérgio Vicente

Pág–154

### **Duas Narrativas para o meu País nos Painéis de Almada Negreiros**

– Cristina Azevedo Tavares

Pág–162

### **Olhar em Movimento: As Intervenções Cerâmicas de Catarina e Rita Almada Negreiros no Ascensor da Bica e na Estação Sul/Sueste do Terreiro do Paço**

– Daniela Simões

Pág–176

### **A arte de José Dadrino, o “profeta gentileza”, e suas 56 inscrições nas pilastras do viaduto da Avenida Brasil no Rio de Janeiro**

– Angela Ancora da Luz

Pág–188

### **A Olhar para as Paredes**

– Marta Traquino

Pág–200

### **Arte Pública e Política**

– Cristina Pratas Cruzeiro

Pág–215

### **Alguns Factores Determinantes para o Impacto da Arte Urbana em Lisboa**

– Sílvia Câmara

Pág–230

### **A Filha Bastarda da Arte**

– Mauro Trindade

Pág–241

## **ESTUDOS DE HISTORIOGRAFIA E CRÍTICA DE ARTE PORTUGUESA**

Pág–242

### **Historiografia da Arte Portuguesa - Pioneiros e Precursores**

– Margarida Calado

Pág–252

**Três Jornais de Belas-Artes do Século XIX em Portugal** – Eduardo Duarte

Pág–270

**Crítica de Arte na Década do Silêncio**  
– Fernando Rosa Dias

Pág–283

**Exposição “Artistas Portuguesas” e o Papel da Mulher na Arte da Pós-Revolução**  
– Claudia Simenta Rodrigues

Pág–303

**CRÍTICA DE EXPOSIÇÕES E EVENTOS CULTURAIS**

Pág–304

**Fátima Mendonça - Operando (Com) o Medo**  
– Claudia Simenta Rodrigues

Pág–307

**José de Guimarães no TMG**  
– Joana Correia Saraiva

Pág–308

**Viktor Ferrando**  
– Mariana Salgueiro

Pág–310

**Salette Tavares**  
– Margarida Eloy

Pág–313

**A Galeria Virtual do Post-Screen Festival 2014**  
– Diogo Freitas da Costa

Pág–315

**7 Mil Milhões de Outros**  
– Carina Fonseca

Pág–317

**Shadow of a Doubt**  
– Joana Ottone

Pág–320

**André Príncipe - Antena 2**  
– David Gonçalves

Pág–322

**Francisco Tropa**  
– Cláudia Ramos

Pág–325

**Carla Cabanas**  
– Rita Branco

Pág–326

**Imagerie – Casa de Imagens**  
– Catarina Pinto

Pág–328

**Finok**  
– Margarida Barros

Pág–330

**Modernidades: Fotografia Brasileira (1940-1964)**  
– Lara Neto

Pág–333

**Do Desenho e do Ordenar do Tempo: Catarina Patrício e Emília Nadal na Galeria São Mamede**  
– Claudia Simenta Rodrigues

Pág–336

**Guilherme Parente - Águas de Transcendência**  
– Raquel Farelo

Pág–339

**ATIVIDADES CONVOCARTE**

Pág–342

**PROCEDIMENTOS E ORIENTAÇÕES DE PUBLICAÇÃO EM CONVOCARTE**

Pág–348

**APRESENTAÇÃO E CALENDÁRIO DO PRÓXIMO NÚMERO**

---

# Editorial

---

**A** revista digital *Convocarte - Revista de Ciências da Arte* visa promover o debate e edição de questões artísticas no espaço universitário, tendo as seguintes coordenadas dominantes: convocar um número de especialistas em torno de um tema do mundo das artes, integrar trabalhos relevantes desenvolvidos nas fases curriculares e de projecto dos mestrados e de doutoramento da FBAUL e publicar trabalhos desenvolvidos em linhas de investigação do CIEBA.

O nome *Convocarte*, sobrevivente entre opções várias que o grupo de trabalho foi lançando, entre membros do Conselho Científico Editorial, professores da FBAUL e até alguns ensaístas, foi preferência assente na simpatia pelo modo como esta aglutinação linguística apela ao espírito de partilha e discussão implicada na compreensão da expressão: *Convocar o Outro (para as questões artísticas)*. Convoca-se um tema, como um primeiro plano ou palco que recebe um segundo, a dos ensaístas, especialistas que têm investido na problematização desse tema. O espírito da convocação transporta ainda uma dimensão social e inter-subjecti-

va privilegiada, útil aos mecanismos das artes e humanísticas, e que nos sugere a tradição, tão importante na cultura portuguesa dos últimos dois séculos, da *tertúlia* artística e literária. A convocação da alteridade na constituição de um grupo plural de discussão em torno de um tema é a nossa proposta capital de *Convocarte*.

Aproveitando os meios digitais, esta revista pretende ser um mecanismo científico ágil e dinâmico, com uma larga plataforma de modos de reflexão sobre as artes (sobretudo visuais), sendo expressão do modo sincrético de funcionamento afecto à área científica de *Ciências da Arte e do Património* (aberto a outras especialidades interessadas em contribuir para a reflexão sobre as artes em geral), incorporando ensaios de predomínio teórico enraizado nos mais predominantes modos de discurso sobre arte: História da arte, Crítica de Arte, Estética, Teorias da Arte e Curadoria. A revista pretende ser uma plataforma de recepção de trabalhos realizados no âmbito de linhas de investigação do CIEBA, sobretudo da secção Francisco d’Holanda. Nesta sequência procurará estar perto de trabalhos produzidos nos mestrados e doutoramento de especialidade das Ciências da Arte. Contudo, o enquadramento na FBAUL fornece a esta dominante teórico uma dimensão peculiar, uma proximidade com a produção artísticas e a convocação dos próprios artistas para essa reflexão - esta proximidade não só estabelece modos particulares aos modos das *Ciências da Arte* no contexto da FBAUL<sup>1</sup>, como abona o mais recente desenvolvimento de uma noção de *Investigação em Arte* que tem marcado os últimos anos dos

espaços artísticos de formação superior<sup>2</sup>.

A estrutura base da *Convocarte* assenta em três partes ou pastas que conjugam diferentes intenções:

1. O **Dossier Temático**, central neste projecto editorial, que caracteriza com um tema particular cada número na *convocação* de especialistas. Os ensaios do Dossier Temático tiveram, neste primeiro número dedicado à *Arte Pública*, o seguinte plano de sequência que define a ordem do seu índice (uma orientação base para futuros números, embora passível de ajustamentos particulares, consoante os temas):

- Textos teóricos ou doutrinários relativos ao tema, mais perto do âmbito da filosofia, da estética ou da teoria da arte.
- Textos históricos, com panoramas ou abordando tempos históricos.
- Estudos de Caso.
- Extensões ou confluências do tema - no caso, *Novos Géneros* ou *Fronteiras da Arte Pública*.

2. Um bloco de **Estudos de Historiografia e Crítica de Arte Portuguesa**, que inclui trabalhos desenvolvidos no âmbito das Ciências da Arte, nos ciclos de formação e em linhas de investigação do CIEBA/Francisco d’Holanda. São contributos para o estudo dos discursos sobre a arte, com relevância maior na cultura portuguesa, em torno da historiografia da arte, da crítica, da estética, etc.

3. A última parte incorpora um conjunto de **críticas de exposições e eventos artísticos** decorridos ao longo do ano anterior, procu-

rando desenvolver uma plataforma de relação com eventos artísticos concretos. Este espaço crítico e de reflexão, de ligação do espaço universitário à comunidade cultural e artística em geral, procura contribuir com um espaço dialogante de *produção de fortuna crítica* das mais diversas actividades artísticas correntes, sobretudo afins às artes visuais.

Entre estas partes que a revista compõe, tem centralidade o **dossier temático** que caracteriza cada número. Sendo mais alargado e aprofundado, procura abordar um tema especial no campo das artes. Para cada número há um especialista convidado para a sua coordenação desse *dossier* temático e que vai integrar o Conselho Científico Editorial. O sistema de solicitação de textos é por convite e com base na confiança científica de outros especialistas, funcionando o Conselho Científico Editorial não como modo de escrutínio (não há submissão de textos), mas de disposição de um espaço de discussão a todos os textos. É com estas coordenadas que convidámos a participar no nosso primeiro número, com coordenação especial do *dossier-tema* em torno da questão da arte pública (*Arte Pública: Novas Práticas e Fronteiras*), o Professor José Pedro Regatão, com recente doutoramento nesta área.

Se as *Ciências das Artes* têm afinidades óbvias com o campo universitário das *Artes e Humanidades*, elas devem considerar-se no modo como se desenvolvem numa Escola de Belas Artes, onde a sua tendência para o sincretismo e para a proximidade com a produção artística se tornam naturais. Essa aproximação a dilemas da produção e

a sua teorização está patente em vários colaboradores deste número, com formação artística e alguns com produção regular - aspecto a que se pretende dar seguimento em futuros números.

A constituição de um Conselho Científico Editorial procura salvaguardar a qualidade científica da revista, tendo esta as funções de sugestão de autores e de revisão de ensaios com apreciações qualitativas, com possíveis sugestões de melhoria. Uma das suas primeiras funções é essa proposta dos ensaístas. O sistema de convites procura orientar a harmonia e equilíbrio dos conteúdos, propondo pluralidade de perspectivas, mas evitando tanto redundâncias como ausências de questões relevantes do tema. Em futuros números, o Conselho Científico Editorial aceitará propostas exterior, não no modelo de *call for papers*, mas de vontade de adesão e participar na discussão de um tema no âmbito das artes. Fica assim anunciado, no final, o tema seguinte no final de cada *Convocarte*.

Relativamente à *revisão de pares*, não seguimos a generalização recente do modelo de origem anglo-saxónica e das Faculdades de tradição mais positivista, declinando que este modelo se apresente como único nas Ciências em geral. Consideramos que este modelo, que se vem insinuando com parca discussão nas artes e humanísticas (ou nas Ciências do Espírito)<sup>3</sup>, tem dimensões perniciosas nesta área, onde a tradição da discussão e da crítica têm sido, desde há muito, essenciais nos seus mecanismos de funcionamento. Assim, o que pretendemos foi criar um modelo de *discussão de pares*

(mais do que *revisão*) insistindo da apreciação *qualitativa* (e não quantitativa). A necessidade de certa protecção científica por parte das ciências do *fenómeno* ou dos *números*, ou se quisermos, das ciências naturais ou das exactas, perante interesses particulares, sobretudo de âmbito económico, lançando produtos que invadem o espaço público como *pseudociência*, criaram um necessário modelo de *call por papers* e *peer-review* que nas artes e humanidades tem menos pertinência - porque nestas as ameaças do mercado são menos; e porque estas não se desejam *exactas*, emergindo da *discussão* e da *crítica*, para funcionarem com outra densidade de planos históricos (que não coincide com o plano mais recente de um «estado da arte», outra expressão aqui desajustada) e de graus de subjectividade. Não procuram o rigor do *fenómeno* ou da *função*, mas *especulam nos conceitos*. O mundo da arte, sobretudo no plano teórico em que aqui mais se manifesta, está bem perto desta tradição - afinal, arte não é (apenas) um fenómeno físico, mas (sobretudo) *simbólico*.

Na mesma ordem de ideias, e contra a tendência de implementação de normas das mesmas origens universitárias, a invadirem as humanísticas, assumimos a opção editorial da liberdade de escolha, por parte de cada autor, de sistemas (autor/citação ou autor/data) e normas (ISO-690; EP-405; APA, MLA, Chicago, etc.) na indicação de bibliografia e documentação. Esta recusa de imposição de apenas uma norma, é também porque consideramos que certas orientações únicas têm servido para arrancar às humanísticas as suas tradições. E, pela nossa experiência universitária nas

humanísticas, consideramos que os sistemas, e até as normas, podem ser escolhidos com oportunidade específica consoante as características de cada texto. A defesa desta pluralidade produz em nós uma coerência bem mais importante que a uniformidade. Nos textos em português, também optámos por deixar à consideração de cada autor outras decisões de funcionamentos: como a aceitação ou não do acordo ortográfico (que nos recusamos a impor), e a tradução (ou não) de citações noutras línguas utilizadas nos trabalhos, etc.

Nesta mesma linha de questões, consideramos prejudicial às tradições e fundamentos das artes e humanísticas, o recente domínio do inglês como língua da Universidade Europeia. Defendemos a multiplicidade das línguas, onde o inglês é uma língua entre outras, na mesma linha com que Gadamer louvou o projecto Europeu: «Pode, decerto, prever-se uma língua única para o futuro das ciências naturais, mas a questão é diferente no caso das ciências do espírito»<sup>4</sup>. A revista está aberta a textos noutras línguas que circulam com facilidade no nosso âmbito universitário (espanhol, francês, inglês), mas com o princípio de que cada autor pense e escreva na sua *língua natural*.

Agradecemos a todos os colaboradores neste arranque de mais um projecto que procuramos que seja um contributo positivo para a área das artes e humanidades e a FBAUL: ao Conselho Científico Editorial, pelo modo exemplar como trabalhou este diálogo entre pares; aos ensaístas, por nos cederem o seu trabalho, por vezes de vários anos, dispondo-o a este espaço de diálogo

com ao Conselho Científico Editorial; aos designers pelo modo como entenderam em modo gráficos, na paginação e na estrutura, o espírito da revista; aos colegas, professores e investigadores, de Ciências da Arte e do Património e da secção Francisco d'Holanda do CIEBA, mesmo aos que não estão neste número, por apoiarem este trabalho; e aos diferentes serviços da Faculdade, com destaque às Relações Públicas, que nos ajudaram na melhor inserção editorial desta edição no site da FBAUL e na sua divulgação pelas plataformas institucionais.

## A Coordenação Geral

### - Notas

<sup>1</sup> Cf. Fernando Rosa Dias, Fernando António Baptista Pereira, «**Ciências da arte e criação artística**: solidariedades para uma investigação em arte», in *Investigação em Arte e Design: Fendas no Método e na Criação (Vol.II)* (coordenação de Fernando Rosa Dias, José Quaresma, Juan Carlos Guadix), Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2011, pp.215-228.

<sup>2</sup> Veja-se a linha editorial, nascida na FBAUL em 2010, de publicação universitária

de colaboração internacional sobre a Investigação em Artes, a destacar: *Investigação em Artes – Ironia, Crítica e Assimilação dos Métodos* (coordenação de Fernando Rosa Dias, José Quaresma, Alys Longley), Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema; The University of Auckland: Creative Arts and Industries Dance Studies, 2015; *Investigação em Artes – A Oscilação dos Métodos* (coordenação de José Quaresma, Fernando Rosa Dias), Lisboa: Centro de Filosofia da Faculdade de

Letras, 2015; *Investigação em Arte e Design: Fendas no Método e na Criação (Vol.II)* (coordenação de Fernando Rosa Dias, José Quaresma, Juan Carlos Guadix), Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2011; *Investigação em Arte – Uma Floresta, muitos caminhos* (coordenação de Fernando Rosa Dias, José Quaresma, Juan Carlos Guadix), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, CIEBA, 2010.

<sup>3</sup> A que Gadamer chama *Ciências do Espírito* (Alemanha), *Lettres* (França), *Moral Sciences* ou *Humanities* (cultura anglo-saxónica). Cf. Hans-Georg Gadamer, «O Futuro das Ciências do Espírito Europeias» (1983), in *Herança e Futuro da Europa*, Lisboa: Edições 70, 1998, p.29.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.29.



José Guilherme Abreu  
Herbert Rolim  
Mário Caeiro  
José Pedro Regatão  
Victor Correia  
Joaquim Saial  
José Francisco Alves  
Pedro Soares Neves  
Sérgio Vicente  
Cristina Azevedo Tavares  
Daniela Simões  
Angela Ancora da Luz  
Marta Traquino  
Cristina Pratas Cruzeiro  
Sílvia Câmara  
Mauro Trindade

Arte Pública

# Introdução

---

**A**o longo de mais de meio século de produção teórica dirigida ao estudo da arte pública, podemos hoje identificar várias linhas de pensamento que originaram diferentes perspetivas e abordagens ao tema. À luz dessa investigação produzida em diversas partes do mundo, foi possível constituir um quadro teórico específico para a compreensão e análise deste fenómeno. Isto permitiu obter algumas respostas para as questões que se colocavam sobre o assunto, nomeadamente a questão de fundo que se prende com a origem e significado da arte pública, mas também com a sua função na cidade contemporânea. Sabemos hoje que as cidades enfrentam diversos desafios não só em termos urbanísticos e arquitetónicos, com a necessidade de planificar e organizar o espaço, mas também no campo da sustentabilidade, da preservação do património e da sua estética urbana.

Depois de alcançado um relativo consenso sobre o significado do termo, bem como o reconhecimento da sua autonomia disciplinar, surgiram ao longo das últimas décadas

diversos desafios a esta disciplina. É importante referir o desenvolvimento de determinadas vertentes que vieram expandir este campo teórico, como é o caso da *street art* que nos tem oferecido uma produção artística diversa e estimulante. Para além do forte impacto que gerou no espaço público, as propostas daqui resultantes destacaram-se pela sua originalidade e poder subversivo. Neste sentido, não só revitalizaram o lado da contra-cultura da arte, como fizeram emergir novos campos de debate que se afiguram profícuos para o desenvolvimento desta disciplina.

É estimulante perceber que a arte pública é uma área de estudo dinâmica, inesgotável e universal, na medida em que é constantemente alimentada pela produção artística contemporânea e se concretiza no quotidiano das nossas cidades. Por outro lado, continua a reinventar-se revelando grandes possibilidades expressivas, através de propostas que promovem novas experiências estético-perceptivas. A popularidade que alcançou nos nossos dias, derivado de uma maior atenção por parte de particulares e instituições, aparece formalizada no discurso público da “sociedade hipermoderna”. Para esse efeito, também se observa a exposição mediática de algumas obras e artistas, contribuindo em boa parte para o alargamento do interesse por esta área artística.

Como nunca antes, a arte pública tornou-se exemplo de desenvolvimento urbano e modernidade, um fator de prestígio e notoriedade para as cidades, com capacidade de imprimir uma imagem forte e atrativa no contexto internacional. Os seus benefícios

são evidentes quer do ponto de vista estético, quer na sua dimensão social e económica, como testemunham diversos estudos que avaliaram o seu impacto. A importância da implementação destes programas, que em boa parte tiveram na base um sentido de valorização do espaço urbano, proporcionou a criação de obras artísticas que constituem hoje referências locais e internacionais. Seja, de natureza permanente ou efémera, proliferaram programas de arte pública um pouco por todo o mundo, tendo em vista melhorar esteticamente o ambiente urbano e proporcionar uma melhor qualidade de vida ao cidadão.

Esta primeira edição da Revista Convocarte dedicada ao estudo da Arte Pública, constitui-se enquanto espaço aberto para a discussão, partilha e reflexão sobre uma das problemáticas mais atuais e pertinentes dos estudos artísticos. Aqui se reúnem um conjunto de ensaios produzidos por alguns dos principais especialistas e investigadores do tema, que analisam e abordam o fenómeno em diferentes perspetivas. Esta publicação universitária não só representa uma oportunidade para incentivar o estudo e a reflexão sobre a arte pública, como também contribui para a consolidação e o avanço do conhecimento desta área.

**José Pedro Regatão**

---

# As Origens Históricas da Arte Pública

por José Guilherme Abreu

*Doutor em História da Arte, professor, investigador e conferencista membro do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da UCP-Porto.*

*Our study states the role that applied arts, as they were meant by Arts and Crafts movement's socialistic ideario, have had in the expansion of the concept and use of art works, beyond the values of formal and symbolic representations which have supported the academic system of the fine arts since the Renaissance.*

*By Modern Public Art, we refer to the movement launched, under the designation of "Public Art", by a series of "Public Art Societies" which were created both in Europe and North-America in the last quarter of the 19th century, having as first major public appearance the cosmopolitan stages of the Great Universal Expositions.*

*This international movement came to an end after the first decade of the 20th century, due to the growth of international political, economic and bellicose antagonism, which first lead to the raise of nationalistic ideologies and soon to military confront, blocking the young international movement in favour of Public Art.*

## 1. Introdução

A história da Arte Pública é um lugar cego no âmbito do seu estudo, e se é verdade que desde as últimas décadas do século XX a investigação sobre este segmento de produção artística tem conhecido um desenvolvimento notável na bibliografia anglo-saxónica e mais recentemente, em castelhano e até em português, os trabalhos têm incidido essencialmente sobre casos de estudo, desde obras, projetos ou intervenções autorais, para se estender, nos contributos mais interessantes, a programas de regeneração urbana ou de participação comunitária, onde são analisadas sobretudo as linguagens plásticas, as estratégias de produção artística e, por vezes, as tensões causadas pela receção pública das obras, sendo assim residuais os trabalhos sobre os problemas e os conceitos de uma teoria da Arte Pública, que globalmente está por estabelecer.

Finalmente, importa esclarecer um ponto preliminar de fundo. É problemático localizar a origem da Arte Pública no passado remoto, como Roma, Atenas, Egipto, Índia, Camboja, etc., porque em última análise essa é uma atribuição nossa. Na época, a

produção monumental não se designava Arte Pública, porque não existiam coleções privadas que dela se diferenciavam, e que com ela estabelecessem uma coabitação ou tensão dialéticas.

Foi na Bélgica e nos Estados Unidos, em finais do séc. XIX, que pela primeira vez surgiram sociedades que explicitamente se designavam como promotoras da Arte Pública, devendo por isso situar-se aí as origens do ciclo da Arte Pública moderna: aquele em que a Arte Pública se opõe ao sistema de coleções mercantilizadas e/ou institucionalizadas de obras de arte.

## 2. Complexo conceptual da Arte Pública

Como refere José Bragança de Miranda, a noção de espaço público presentemente encontra-se em crise, pois se não é controverso o seu significado, mais problemático se torna proceder à sua delimitação, pois como o autor afirma *“o que está entrando em crise é a noção de um espaço público bem definido, um espaço entre outros, como seria o sector privado, o governo, ou o estado”*<sup>1</sup>.

Importa tirar desta circunstância as devidas ilações, pois não sendo o conceito de espaço público, pelo menos atualmente, um conceito bem delimitado, tornam-se destituídas de valor epistemológico todas as definições que se estabeleçam, tomando como ponto de partida esse critério, facto que serve para evidenciar desde logo o carácter equívoco da expressão “Arte no Espaço Público”.

O facto da noção de espaço público se ter tornado difusa e multidimensional, denota a revolução pelo que tem vindo a passar o âm-

bito da sua abrangência, âmbito esse que, como parece óbvio, se encontra em fase de problemático e inusitado alargamento.

Tentado encontrar uma correspondência histórica, uma revolução similar, ou pelo menos equivalente, ocorreu no século XIX com a delimitação das cidades, depois de terem sido suprimidas as suas muralhas. De espaços bem definidos e confinados, as cidades tornaram-se espaços difusos. Abriam-se ao território circundante, perderam o aspeto de estruturas fechadas, mas como é evidente não desapareceram. Pelo contrário, expandiram-se, tornando-se metrópoles e agregando-se em extensas conurbações.

Assim sendo, um primeiro problema surge: sem poder usar a regra da delimitação topológica, o que poderá em seu lugar servir de critério para delimitar o conceito de Arte Pública?

Para o fazer, a nossa proposta é utilizar um critério, por assim dizer, programático. Em vez de um critério único e exclusivo, preferimos reunir uma série de aspetos e de premissas (uma organização sistémica) que permitam estabelecer um *corpus* coerente e que resultem de um *modus operandi* comum.

Ou seja, em vez de definir um conceito, estabelecer um complexo conceptual.

E esse complexo conceptual formula-se como *corpus* e *modus operandi* de um ideário.

E qual seria o ideário da Arte Pública?

Fazendo jus ao sentido etimológico da noção de *coisa pública*, o ideário da Arte Pública traduz-se hoje, porventura, algo utopicamente, a partir de duas facetas opostas:

Por um lado, pelo programa inclusivo de englobar num mesmo *corpus*, ou seja, num mesmo conjunto de objetivos e de resultados, a totalidade dos artistas e a totalidade do público.

Por outro lado, pelo *modus operandi* restritivo, ou seja, pelo seu regime específico de produção, distinto do restante segmento das artes plásticas.

Para compreender adequadamente o regime de produção da Arte Pública, importa convocar a distinção que Nelson Goodman estabelece entre artes autográficas e artes alográficas<sup>2</sup>.

Como explica Antoni Remesar, a dimensão alográfica da Arte Pública, para além do sistema de notação que a mesma utiliza, é condicionada pelos seguintes fatores:

*“En el caso del Arte público la alogeneración proviene de forma sistemática del análisis del contexto y de las características del emplazamiento. Ambos factores pueden obligar a la introducción de modificaciones sustanciales en el modo de relación estética entre el escultor y la obra”<sup>3</sup>.*

O regime de produção inerente à Arte Pública impõe, como se sabe, uma limitação fortemente condicionadora da criação artística, e obriga a uma negociação que não é amável para a totalidade dos artistas, ao

mesmo tempo que provoca comportamentos públicos de rejeição, senão mesmo de mutilação ou destruição das obras, desde logo porque as mesmas não gozam de proteção e ficam expostas a agressões desencadeadas por diferentes motivos, como, por exemplo, por constituírem representações de poderes prepotentes ou corruptos, por expressarem memórias dolorosas ou traumáticas e/ou por manifestarem linguagens plásticas obsoletas ou herméticas.

Pelo acima exposto, a nossa tese é que aquilo que melhor caracteriza e diferencia a Arte Pública é a circunstância da mesma ser detentora de um ideário que a diferencia das restantes modalidades de produção artística, na medida em que visa aproximar a arte dos cidadãos, usando meios, linguagens e formas que sirvam para o seu uso, prazer e/ou instrução.

Ironicamente, porém, o público é atualmente muito heterogéneo e, por isso, a Arte Pública confronta-se com a dificuldade de constituir o seu próprio público, o qual em consonância com o seu ideário não poderá ser senão a totalidade do público.

### **3. A formação da Arte Pública Moderna**

Pareceu-nos útil começar pela ingrata questão da definição da noção de Arte Pública, pois sem definir o seu âmbito, dificilmente se pode avançar no sentido de saber donde a mesma procede historicamente, pois se o critério espacial se apresenta como inadequado para servir de fronteira delimitadora, também os critérios formal ou tipológico se afiguram não mais adequados do que aquele, já que no âmbito da Arte Pública contem-

porânea se encontram exercícios formais ou tipologias que não se distinguem dos restantes segmentos de produção.

De resto, retomando o raciocínio, o ideário particular que diferencia hoje a Arte Pública não é inédito, e inclusive para melhor o captar e analisar, convém mesmo remontar às suas origens, pois é ali que se descobrem os enunciados e os preceitos que a esse título são mais esclarecedores.

É que a Arte Pública, contrariamente ao que a literatura anglo-saxónica tem sustentado, não tem origem nos programas *Art in Architecture* do após-guerra, nem sequer nos programas do *New Deal*, como o *Federal Art Project* ou o *National Endowment for the Arts*, lançados pela Administração Roosevelt, nos Anos 30.

A sua origem é bastante anterior, já que remonta à segunda metade do século XIX, na medida em que o embrião mais antigo da Arte Pública se forma na Europa como prolongamento natural do movimento *Arts and Crafts*, de onde procede, justamente, o seu ideário, e onde vem beber os enunciados estéticos e programas artísticos que logo adota e proclama.

Ligeiramente mais recente do que este, um segundo núcleo com características diversas forma-se também nos Estados Unidos, em torno do movimento *City Beautiful*, denotando este características monumentais e ecléticas, ao passo que o movimento *Arts and Crafts* possuía características ornamentais e socializantes, na mira do tal ideário.

Vamos abordar aqui somente o primeiro dos dois núcleos, que de resto é o mais relevante para o conhecimento da origem da Arte Pública moderna.

Esse núcleo organizou-se na Bélgica, como legado e adaptação do movimento *Arts and Crafts*, que irrompeu, na segunda metade do século XIX, na Grã-Bretanha, à volta de John Ruskin e William Morris.

Como o manual de leitura do tradutor e professor holandês Taco de Beer o demonstra<sup>4</sup>, o livro "*News from Nowhere*" de William Morris é ali mencionado, comprovando-se assim a receção do movimento *Arts and Crafts* nos Países Baixos, logo em 1874.

De citado e conhecido nos Países Baixos em 1874, a partir da década seguinte o movimento britânico passa a ser adotado e difundido por Henry van de Velde, que o dissemina pela Bélgica e pela Alemanha, definindo uma estética de carácter ornamental e utilitário, sob a égide e o primado das *Artes Aplicadas*.

O segundo núcleo surgiu nos Estados Unidos, depois da Exposição Universal de Chicago (1893), influenciado pelo revivalismo neoclássico e pelo ecletismo arquitetónico da École des Beaux-Arts de Paris, e teve como principais mentores o arquiteto norte-americano Daniel Burnham e o escultor, também norte-americano, Augustus Saint-Gaudens, mediante uma conceção sobretudo monumental, sob a designação de *City Beautiful Movement*, como já vimos.

Sobre o movimento belga, num estudo recente, o professor Lieske Tibbe refere:

*“The first Dutch publication in which William Morris was mentioned dates from 1874. In that year a textbook on English literature for secondary education introduces Morris as a lesser known though gifted author. In 1890 ‘A king’s lesson’ (‘De les van eenen koning’) appears in the popular weekly De Amsterdammer. This first translation of Morris’s was followed by translation of News from Nowhere, to be published in installments in the socialist magazine in Recht voor Allen. This publication was not finished, but a complete translation was published as a book in 1897. By then Morris was already a rather well-known figure in socialist and artistic circles. The bibliography shows that also during the 20<sup>th</sup> century a small but constant stream of publications on his life and work has appeared in the Netherlands and Flanders”<sup>5</sup>.*

Outro testemunho coincidente, e mais antigo, encontra-se na obra, por assim dizer clássica, do historiador da arte de nacionalidade belga Henry Adriaan Hymans, que citando um artigo da revista francesa *L’Art Décoratif*, publicado em 1 de outubro de 1898, refere:

*“L’Angleterre, qui donne le signal du départ dans la voie des transformations, s’est arrêtée en chemin successeurs de Morris et de Crâne s’immobilisent dans l’œuvre de ces premiers apôtres de l’art nouveau. Leurs vrais continuateurs sont les Belges qui, reprenant le mouvement anglais à l’origine, surent en développer les conséquences, débarrasser la voie des attaches au passé, trouver les formes nouvelles, et surtout définir nettement dans*

*leurs œuvres les principes auxquels Morris n’avait fait que préluder”<sup>6</sup>.*

E o historiador, logo a seguir, introduz dois novos aspetos que são determinantes para a fundamentação da tese de que a *Arte Pública* moderna tem a sua origem nas *Artes Aplicadas*:

*“Un des artistes venus après Morris, dont le nom s’identifie le mieux avec le mouvement dont il s’agit, fut Henry Van de Velde. Dans le vaste domaine de l’art appliqué, aucune branche n’a échappé à son action. Le meuble, l’appareil d’éclairage, le bijou, le papier de tenture, voire la céramique et la reliure appartiennent à son domaine. Tous ont été de sa part l’objet de combinaisons non seulement ingénieuses, mais d’un goût délicat”<sup>7</sup>.*

O pintor e arquiteto belga Henry van de Velde foi um recetor atento da literatura (e do ideário) do movimento *Arts and Crafts* e, logo em 1894, publicava um artigo na revista *La Société Nouvelle* com o título “Déblaiement d’Art”<sup>8</sup> (*Depuração da Arte*), onde anunciava o fim da “pintura de cavalete”, pois esta havia-se tornado decadente e de mau gosto, por se colocar ao serviço da “corrompida e caduca” sociedade burguesa, como explica:

*“Ce qui ne profite qu’à un seul est bien près d’être inutile et dans la société prochaine, il ne sera considéré que ce qui est utile et profitable à tous. Et quand les artistes songeront à faire œuvre utile, ce qui ne les déconsidérera aucunement, ce sera la fin du tableau, de la statue qui sont des expressions épuisées et scrofuleuses”<sup>9</sup>.*

Henry van de Velde não estava sozinho neste ideário a favor de uma nova arte ornamental e aplicada e dedicou-se mesmo a projetar e construir obras públicas, incluindo memoriais arquitetônicos e monumentos escultóricos.

Além de Van de Velde, e mesmo anterior a este e com consequências práticas notáveis, importa referir a figura do arquiteto belga Charles Buls (1837-1914), o notável burgomestre de Bruxelas, que foi juntamente com Ildefonso Cerda (1815-1876) e Camillo Sitte (1843-1903) um dos pioneiros do urbanismo moderno e um ativo promotor da Arte Urbana, com destaque para o restauro da *Grand Place* de Bruxelas, onde se encontra um memorial à sua pessoa e obra.

Vejamos alguns dados da sua vida e obra:

Em 1837, nasceu em Bruxelas, filho de um joalheiro.

Em 1862, ingressa na loja maçônica *Les Vrais Amis*.

Em 1864, ajuda a fundar a *Ligue de l'Enseignement*.

Em 1867, escreve o *Cours d'Histoire des Arts Décoratifs*.

Em 1874, projeta o *Musée des Arts Industriels*.

Em 1877, é eleito *conselheiro municipal* pelo Partido Liberal.

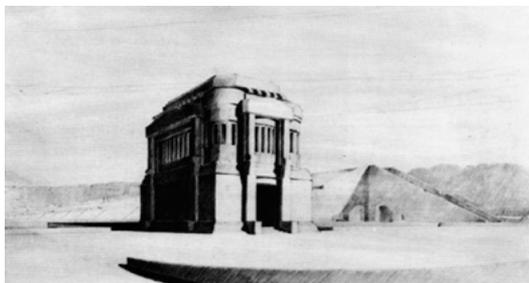
Em 1879, projeta a *École Modèle*.

Em 1881, é eleito *Burgomestre de Bruxelas*, sucedendo a Jules Anspach.

Em 1893, publica *L'Esthétique des Villes*.

Em 1894, preside à associação *L'Œuvre d'art appliqué à la rue*.

Em 1899, abandona o lugar de *Burgomestre de Bruxelas*.



Henry Van De Velde e Harry Graf Kessler, *Memorial a Friedrich Nietzsche*, 1910-14, Weimar (não construído).

Fonte: Hartmut Frank, *Architettura, guerra e ricordo*, In, *La Rivista di Engramma* (online), n° 113.



Victor Horta (arq.) e Victor Rousseau (esc.), *Memorial ao burgomestre Charles Buls*, 1899, Bruxelas.

Foto do autor.

Um minucioso estudo da sua vida e obra realizado pelo professor Marcel Smets caracteriza a sua ação à frente do governo do Município de Bruxelas, como se segue:

Política urbanística de inspiração pragmática e realista.

Gestão municipal como uma escola de aplicação.

Renúncia ao urbanismo de grandes gestos.

Revalorização de um passado glorioso.

Reabilitação dos sítios históricos.

Intervenções pontuais: *Grand Place, Petit Sablon, Joseph Stevens...*

Pioneiro da aglomeração urbana planificada.

Valorização do *décor urbano*: concursos de arte decorativa.

Promoção do turismo: *Société Bruxelles-Attractions*.

Criação de um cupão municipal de transporte social.

Criação de uma tarifa única em todos os *trams* (elétricos) para os turistas.

Sob a sua inspiração, em 1893 foi criada em Bruxelas uma sociedade de artes decorativas com a designação de "*L'Œuvre de l'art appliqué à la rue et aux objets d'utilité publique*", que teve como promotor inicial o pintor Eugène Broerman, e que logrou obter a colaboração dos arquitetos Victor Horta e Edmond de Vigne, do pintor Alfred Cuyssenaar, do escultor Jef Lambeaux, entre outros nomes bem conhecidos.

A partir de abril de 1894, essa sociedade seria presidida pelo próprio Charles Buls.

Segundo a investigadora Céline Cheron, teria sido esta a história da criação desta sociedade:

*"La naissance de l'Œuvre de l'art appliqué à la rue et aux objets d'utilité publique est le résultat d'une réflexion s'inscrivant en plein cœur du parcours artistique de l'artiste-peintre et esthète Eugène Broerman (1861-1932). Premier lauréat du prix Godecharle en 1881, il obtient une bourse qui lui permet de visiter les plus belles villes d'Italie: Rome, Naples, Florence, Ravenne, Venise, etc. Il est frappé par la beauté urbaine et l'harmonie qui règne de manière ambiante dans ces villes. De retour en Belgique, il débute son activité d'esthète en rédigeant un essai intitulé «L'Art régénérateur». Il y dépeint sa volonté d'un art nouveau basé sur une renaissance esthétique et sociale et le souhait de réformer l'art de la fin du XIXe siècle ainsi que les institutions qui lui sont consacrées. Il donne à cet art le nom d'«art public»"*<sup>10</sup>.

No artigo *L'Art Régénérateur* é utilizada, provavelmente pela primeira vez, a expressão Arte Pública para designar um segmento de produção artística destinada a todos os cidadãos, expressão essa que, segundo Marcel Smets, surgia como abreviatura do nome da referida Sociedade, demasiado longo para ser usado comodamente como designação. Por outro lado, a ideia apresentada no referido artigo de Broerman<sup>11</sup> não era inédita, tendo colhido a sua origem em Saint-Simon, como já foi observado por Marguerite Thibert<sup>12</sup>.

Os objetivos da mencionada Sociedade de Artes Decorativas bruxelense eram:

*“Créer une émulation entre les artistes, en traçant une voie pratique où leurs travaux s’inspirent de l’intérêt général ;*

*Revêtir d’une forme artistique tout ce qui se rattache à la vie publique contemporaine.*

*Transformer les rues en musées pittoresques constituant des éléments variés d’éducation pour le peuple;*

*Rendre à l’Art sa mission sociale d’autrefois, en l’appliquant à l’idée moderne dans tous les domaines régis par les pouvoirs publics”<sup>13</sup>.*

O conceito de Arte Pública proclamado por essa Sociedade enunciava-se como se segue:

*“L’Art public, c’est-à-dire, le sublime de l’utile dans la vie publique, était anciennement une règle de civilisation à laquelle on ne dérogeait que sous peine de déchéance morale, tandis qu’aujourd’hui, il est une exception, et la vulgarité de l’utile dans la vie publique est devenue générale!”<sup>14</sup>*

Esta sociedade de Artes Aplicadas tem relevância não tanto pelas suas consequências práticas, uma vez que centrou a sua ação mais na esfera da propaganda do seu ideário, do que na promoção de programas de intervenção.

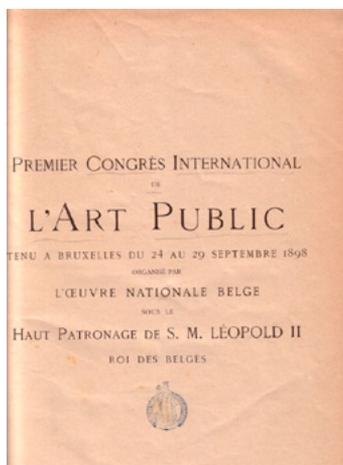
Ainda que, na sua origem, tivesse organizado alguns concursos para desenho de *“fachadas, reclames, candelabros, fontes, Quiosques e mesmo selos postais”*, o impac-



Association L'Art appliqué à la Rue et aux Objets d'Utilité Publique, 1895, Relatório de atividades



Société L'Œuvre de l'Art à la Rue et aux Objets d'Utilité Publique, Sala na Exposição Internacional de Bruxelas, 1897, Académie Royale des Beaux-Arts, Bruxelles, p. 172.



Catálogo do I Congresso Internacional de Arte Pública, 1898, Bruxelas.



Revista *L'Art Public*, nº II, 1908, Bruxelas.

te efetivo desta Sociedade de Arte Pública na produção artística não foi de grande alcance, tendo mesmo sido criticada pela deficiente qualidade estética dos seus modelos.

Não tendo grande impacto na produção efetiva, o mérito maior desta Sociedade foi lograr desencadear um movimento internacional a favor da Arte Pública, que teve a sua primeira apresentação pública na Exposição Universal de Bruxelas, em 1898, onde ocupou um espaço de exposição das suas iniciativas.

Esse movimento culminou na organização de quatro congressos internacionais, entre os anos de 1898 e 1910, que se realizaram em Bruxelas, em 1898, em Paris, em 1900, em Liège, em 1905, e de novo em Bruxelas, em 1910. Esses Congressos reuniram um grande número de representações oficiais, as quais compreenderam destacadas figuras dos governos de países da Europa, da América do Norte o do Sul, e Ásia, entre os quais se encontrava uma representação oficial do Município de Madrid<sup>15</sup>, assim como de dezenas de Câmaras Municipais, entre as quais as de Lisboa e de Coimbra.

Além disso, dois destes congressos produziram importantes catálogos<sup>16</sup>, a partir dos quais é possível traçar as linhas mestras daquele que foi o primeiro programa internacional de desenvolvimento de uma Arte para Todos, sendo uma das resoluções do Congresso de Liège de 1905 fundar um Órgão Internacional permanente a favor da Arte Pública, órgão esse que teve a designação de "*Institut Internacional d'Art Public*", o qual, a partir de 1907, teve como porta-

-voz a revista *L'Art Public*, que se editou até 1912, num total de doze números.

Não cabe aqui esmiuçar os êxitos e os maglors deste movimento pioneiro a favor da disseminação do ideário da Arte Pública.

Em vez disso, que requeria um outro desenvolvimento e fôlego, para a nossa indagação em torno da origem e da natureza da Arte Pública, importa apurar o horizonte de aplicação do conceito de Arte Pública enunciado e praticado por este movimento internacional.

Sobre este aspeto particular, Marcel Smets observa:

*"Ce qui frappe surtout c'est l'extrême diversité des sujets qu'on y aborde. L'Art Publique s'applique aussi bien à l'éducation qu'au théâtre, à la législation, la restauration, les qualités et la profession de l'artiste, la conservation, des sites, le tracé urbain et le l'aspect du domaine public. Au cours des douze années qui séparent le premier congrès du dernier, aucun de ces domaines ne s'imposent, même si le nombre de contributions se rapportant à l'aménagement urbain s'accroît graduellement"*<sup>17</sup>.

Refletindo sobre estas palavras, importa advertir para o caráter ao mesmo tempo progressista e conservador deste movimento. Por um lado, muito avançado no que se relaciona com a amplitude da noção de Arte Pública que defendia. Por outro, muito conservador pelos seus referenciais estéticos, sendo o mais relevante a escultura realista de Constantin Meunier (1831-1905).

#### **4. A condição contemporânea da Arte Pública**

Relativamente à situação atual da Arte Pública, consideramos que a presente condição é inversa, comparativamente à original. Hoje, o seu conceito é claramente mais limitado.

Se é certo que os conceitos, as formas, as linguagens e as problemáticas que emanam da estética contemporânea têm contaminado a Arte Pública e, correlativamente, se não é menos verdade que a Arte Pública tem por seu turno contribuído para introduzir novas possibilidades e novos meios de intervenção estética, o que acontece é que presentemente mau grado toda essa diversidade se concentra quase exclusivamente no território das artes plásticas, o que não sucedia com o referido movimento belga, onde o universo de incidência abrangia as áreas que passamos a discriminar:

- Educação
- Teatro
- Legislação
- Restauo
- Música popular
- Mobiliário urbano
- Profissão artística
- Conservação de sítios
- Traçado urbano
- Aspeto do domínio público

Pelas áreas listadas, percebemos que o movimento a favor da Arte Pública se concebia não apenas como uma dinâmica de produção artística, mas também, e de forma particularmente atenta, como um movimento de defesa patrimonial.



Siah Armajani, *Star Tribune*, 1994.  
Fonte: Kimberly Smith, Dml - Ajc Staff Star Tribune

Sem denotar um distanciamento crítico relativamente aos modos, métodos e resultados da produção artística de carácter historicista, o movimento a favor da Arte Pública de finais do século XIX foi refratário relativamente às teses, às práticas e aos objetivos da modernidade emergente, aspeto que contribuiu para a erosão da sua orientação estética.

Contrariamente, a condição atual da Arte Pública é inversa em relação às origens. Em termos estéticos, atualmente prevalece o experimentalismo e a diversidade dos temas, das linguagens plásticas e das tendências artísticas, mas esse experimentalismo e autonomia, por sua vez aparece confinado quase exclusivamente ao território das Artes Plásticas.

Se se excetuar esta discrepância de campo de aplicação, a Arte Pública bruxelense de finais do século XIX e a Arte Pública de finais do século XX apresentam uma continuidade estrutural que permite, na teoria e na prática, reconhecer a manutenção do conceito original, e pensamos que essa continuidade se descobre no Manifesto da Escultura Pública de Siah Armajani, que abriga um ideário muito similar, como se percebe pelas seguintes passagens:

7. A escultura pública tenta preencher o fosso que se forma entre a arte e o público, para fazer com que a arte seja pública e com que o artista seja um cidadão outra vez.

14. A maior parte da dimensão ética das artes perdeu-se e só poderá recuperar-se através da redefinição da sua relação com um público não especializado.<sup>18</sup>

Por isso, consideramos que o significado da Arte Pública contemporânea se esclarece com maior acuidade a partir da compreensão do nascimento e do ocaso do movimento belga a que nos vimos referindo.

Assim, se os fatores da formação da Arte Pública moderna na Bélgica, hoje, nos parecem claros, e se os mesmos se podem relacionar com a afirmação económica e política da Bélgica oitocentista, sob o substrato do seu desenvolvimento industrial e sua independência política, o impasse (e posterior ocaso) do movimento belga dos Congressos Internacionais de Arte Pública, segundo Marcel Smets, explica-se assim:

*“Les Congrès de l’Art Public ne donnent pas lieu à des tendances affirmées. Ils se distinguent par l’émulation qu’ils provoquent, et par la coexistence en leur sein de tendances contradictoires qui caractérisent l’avènement d’une discipline en formation. Leurs apports concernant l’urbanisme sont dus à des contributions personnelles et non au débat entre participants. À aucune de ces quatre assemblées, les communications ne font preuve d’innovation. Elles semblent tout au moins destinées à vulgariser le savoir professionnel de l’époque et il paraît logique que Buls ait réservé à d’autres réunions, plus spécialisés, les allocutions qui reflètent le plus étroitement ses conceptions concernant l’aménagement urbain. Il est plus que symptomatique que le dernier Congrès de l’Art Public se soit déroulé presque en même temps que la Fameuse Town Planning, Conférence de Londres, sans que ses initiateurs à Londres, se soient aperçus qu’ils étaient dépassés par les évènements”<sup>19</sup>.*

O movimento a favor da Arte Pública na Bélgica fracassou e, notoriamente, não resistiu ao embate da modernidade, que pela mesma época começava a apresentar resultados que Broerman não foi capaz de prever ou assimilar.

Tentando sintetizar, o tema da origem e do significado atual da Arte Pública, parece-nos legítimo retirar as seguintes ilações:

O âmbito da Arte Pública confina-se hoje à esfera das artes plásticas, sendo mais limitado do que nos finais do séc. XIX.

A Arte Pública emergiu da modernidade sob o primado das Artes Aplicadas, mas a modernidade rejeitou o ideário utópico da primeira, privilegiando o primado da inovação estética e da vanguarda.

A modernidade emergente hostilizou qualquer a ideia de continuidade, provocou a blocagem do ideário utópico da Arte Pública e levou à perda da sua identidade.

O surto atual de arte pública contemporânea resulta do desbloquear do movimento do final do séc. XIX, operado pela pós-modernidade, reabilitando a função cívica, utilitária e lúdica da obra de arte, ligando-se à vida.

**- Bibliografia**

**AA.VV.**, *Premier Congrès*

*International de l'Art Public tenu a Bruxelles du 24 au 29 septembre 1898*. Bruxelles: Académie Royale des Beaux-Arts, [s.d.].

**ABREU, José Guilherme** - *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998)*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2007, Lisboa. Acessível em URL: <http://dspace.universia.net/handle/2024/931>.

**ARENDRT, Hannah** - *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio de Água, 2001.

**ARMAJANI, Siah** - *Manifiesto La Escultura Pública en el Contexto de la Democracia Norteamericana*, in AA.VV, *Espacios de Lectura*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1995, pp. 35-37.

**BROERMAN, Eugène** - «L'Art Régénérateur», in *La Fédération artistique*, n.ºs 2-5, 6-20 novembre 1892.

**BROERMAN, Eugène (coord.)** - *L'Art Public. Revue de L'Institut International de L'Art Public*, n.º I a XII, Bruxelles, Institut International de l'Art Public, (1907-1912).

**CHERON, Céline** - *L'Œuvre de l'art appliqué à la rue et aux objets d'utilité publique (1894-c.1905): étude d'une société bruxelloise d'art décoratif*, in *VIIIème Congrès de l'Association des Cercles*

*francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique*, 28-31, Namur, Août 2008, pp. 699-713.

**DE BEER, Taco H.** - *The Literary Reader. A Reading-book for the higher classes in schools and for home teaching. Part II. In The nineteenth century*, Kuilenburg : Blom & Olivierse, 1887.

**HYMANS, Henry** - *L'Art au XVII et XIX Siècle dans les Pays Bas*. Bruxelles: Académie Royale de Belgique, vol. IV, 1921.

**MIRANDA, José Bragança de** - *Política e Modernidade. Linguagem e Violência na Cultura Contemporânea*. Lisboa: Edições Colibri, 1997.

**REMESAR, Antoni** - *Para una Teoría del Arte Público. Proyectos y Lenguajes escultóricos. Memoria para el concurso de cátedra*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1997.

**SMETS, Marcel** - *Charles Buls. Les Principes de l'Art Urbain*, Liège : Pierre Mardaga, 1995.

**THIBERT, Marguerite** - *Le Rôle Social de l'Art d'Après les Saint-Simonians*. Paris: Librairie des Sciences Economiques et Sociales, [1920].

**TIBBE, Lieske** - *Art and the Beauty of the Earth. The Reception of News from Nowhere in the Low Countries* - English version of: *Nieuws uit Nergensoord. Natuursymboliek en de receptie van William Morris in Nederland en België*, In, *De Negentiende Eeuw*, (The

*Nineteenth Century*), n.º 25, Leyden: Nederlandse Letterkunde, (The Society of Dutch Literature), 2001, pp. 233-251.

**VELDE, Henry van de** - *Déblaiement d'Art*. Bruxelles: Archives d'Architecture Moderne, 1979 (1895).

**- Notas**

<sup>1</sup> MIRANDA, José Bragança de - *Política e Modernidade. Linguagem e Violência na Cultura Contemporânea*. Lisboa: Edições Colibri, 1997, p. 156.

<sup>2</sup> Arte alográfica opõe-se a arte autográfica, tal como explica Roberto Grau: "Existem dois tipos de arte: as autográficas, que importam apenas em compreensão da obra, completada somente pelo autor, independente da reprodução do intérprete, como por exemplo, a arte da pintura; e as artes alográficas, que importam em compreensão e reprodução, sendo imprescindível para apreciação da obra a mediação do intérprete; como exemplo temos o teatro e a música".

<sup>3</sup> REMESAR, Antoni - *Para una Teoría del Arte Público. Proyectos y Lenguajes escultóricos. Memoria para el concurso de cátedra*, Universitat de Barcelona, 1997, Barcelona, p. 206.

<sup>4</sup> "William Morris", In, DE BEER, Taco H. - *The Literary Reader. A Reading-book for the higher classes in*

*schools and for home teaching. Part II. The nineteenth century Part II.* Kuilenburg: Blom & Olivierse, 1887, p. 294.

<sup>5</sup>TIBBE, Lieske, *Art and the Beauty of the Earth. The Reception of News from Nowhere in the Low Countries* - English version of: *Nieuws uit Nergensoord. Natuursymboliek en de receptie van William Morris in Nederland en België*, In, *De Negentiende Eeuw, (The Nineteenth Century)*, n° 25, Leyden: Nederlandse Letterkunde, (The Society of Dutch Literature), 2001, p. 233.

<sup>6</sup>HYMANS, Henry - *L'Art au XVII et XIX Siècle dans les Pays Bas*. Bruxelles : Académie Royale de Belgique, vol. IV, 1921, p. 345.

<sup>7</sup>Idem, ibidem.

<sup>8</sup>Título de una conferencia pronunciada, en 1894, por Henry van de Velde, durante la exposición anual del grupo artístico de Bruselas "La Libre Esthétique".

<sup>9</sup>VELDE, Henry van de - *Déblaiement d'art*. Bruxelles: Archives d'Architecture Moderne, 1979 (1895), p. 20.

<sup>10</sup>CHERON, Céline - *L'Œuvre de l'art appliqué à la rue et aux objets d'utilité publique (1894-c.1905): étude d'une société bruxelloise d'art décoratif*, in *Actes du LVe Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique*, 28-31 Août. Namur, Presses universitaires de Namur, Belgique, 2011, p. 701.

<sup>11</sup>BROERMAN E. - «L'Art Régénérateur», in *La Fédération artistique*, n.ºs 2-5, Bruxelles, 6-20 novembre 1892, pp. 15-16; 27-29; 39-41; 51-52.

<sup>12</sup>Vd. THIBERT, Marguerite - *Le Rôle Social de l'Art d'Après les Saint-Simoniens*. Paris: Librairie des Sciences Économiques et Sociales, [1920], p. 53.

<sup>13</sup>AA.VV., *Premier Congrès International de l'Art Public tenu a Bruxelles du 24 au 29 septembre 1898*. Bruxelles: Académie Royale des Beaux-Arts, [s.d.], p. 17.

<sup>14</sup>Ibidem, p. 18.

<sup>15</sup>Presidida por Enrique Fort, professor na *Escuela Superior de Arquitectura* de Madrid.

<sup>16</sup>AA.VV., *Premier Congrès International de l'Art Public tenu a Bruxelles du 24 au 29 septembre 1898*. [S.l., Académie Royale des Beaux-Arts., s.d.]; AA.VV., *IIIe Congrès International de l'Art Public tenu à Liège 12-21 Septembre 1905*. [S.l., Académie Royale des Beaux-Arts., s.d.]

<sup>17</sup>SMETS, Marcel - *Charles Buls. Les Principes de l'Art Urbain*, Liège : Pierre Mardaga, 1995, p. 146.

<sup>18</sup>ARMAJANI, Siah - Manifiesto: La Escultura Pública en el Contexto de la Democracia Norteamericana, in AA.VV., *Espacios de Lectura*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1995, pp. 35-37.

<sup>19</sup>SMETS, Marcel - *Charles Buls...*, p. 147.

# Poéticas da Arte Pública Relacional: Da Forma ao Agenciamento das Relações como Motor da Obra

por Herbert Rolim

*Artista-professor-pesquisador. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (2003), doutor em Belas Artes pela Universidade de Lisboa.*

*This text discusses the relational aspects of urban art from a conceptual and historical approach to public art with relational aesthetics, based in "paradigms" thought by José António Fernandes Dias (2007), "mediation" theorized by Nicolas Bourriaud (2009) and "variables" summarized by José Teixeira (2009). Thus it points at the presence of a relational phenomenon used by the post-industrial society to upgrade the modern thought, under the perspective of the artistic vanguards in the 1960s, and also since the 1990s, it is understood as the agent of living space-times, that is, social exchange manners, thanks to the participation and inter-subjective collaboration of a collective body, interested in experiences on inter-human relations.*

---

## **Observações preliminares:**

Podemos dizer que o aspecto relacional da arte é algo "aderente" ao tempo, aliás como sempre foi, na medida em que seu campo de conformação (artista/obra/espectador) opera enlaces, cuja recepção estética ressignifica e completa seu sentido enquanto tal. Sua "singularidade" atual, no entanto, frente ao passado, está no modo com que este enfoque se acentuou, além do grau relacional que lhe é próprio. Com efeito, o sinal indicativo mais evidente de sua contemporaneidade está na razão de que o mais importante são os aspectos relacionais (comunicacionais) acima dos formais, sem inquietações estéticas quanto à composição, equilíbrio, uso de materiais e suportes restritos ao plano artístico. É o que o crítico de arte e curador, Nicolas Bourriaud, chama "estética relacional". Para ele, compartilhar torna-se a palavra de ordem, pela qual as práticas e teorias intermedeiam as relações humanas: "Suas obras lidam com os modos de intercâmbio social, a interação com o espectador

dentro da experiência estética proposta, os processos de comunicação enquanto instrumentos concretos para interligar pessoas e grupos” (BOURRIAUD, 2009, p. 60).

Neste caso, conforme observa, mais do que os aspectos formais de um campo simbólico ou material, como território autônomo e particular da arte, “atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos, postulados pela arte moderna” (p. 20) no sentido de libertar-se da pureza da arte que não se mistura, o que altera a ideia de progresso histórico (o “novo” e a superação do “novo”) de que os manifestos modernistas do século XX foram reféns. É também o que ele chama “obra de arte como interstício social”, numa analogia às relações de escambo sem interesse de lucro, ante à economia capitalista, em que cambialmente se operam as trocas intelectuais, afetivas, críticas, culturais etc., como produtos de socialidade. Do seu ponto de vista, trata-se de perceber as práticas de arte contemporânea mais pelo ângulo das “formações” do que das “formas”, em que pesa, no lugar de suas especificidades internas, estilo e assinatura, o valor das forças externas com que dinamiza “relações entre indivíduos ou grupos, entre o artista e o mundo e, por transitividade, relações entre o espectador e o mundo” (p. 37) pelo que se potencializa sua capacidade de diálogo com outras formações, sejam estas do âmbito artístico ou não.

Dito isto, é o caso de trazer para a arte pública contemporânea considerações sobre a presença deste fenômeno, ou seja, as bases fundantes das bifurcações, intersecções, entrecruzamentos, conjunções e

complexidades que a expressão arte pública relacional abriga no seu itinerário histórico, com a ressalva de aqui limitar-se a uma síntese, longe de esgotar o assunto. Antes disto, precisamos fazer notar que cada vez mais o conceito de arte pública parece escapar a uma definição circunscrita, em razão do que achamos pertinente a longa transcrição abaixo:

Definir uma arte que seja pública obriga a considerar as dificuldades que rondam a noção deste conceito. Em sentido literal, seriam as obras que pertencem aos museus e acervos, ou os monumentos nas ruas e praças, que são de acesso livre.

(...) O sentido corrente do conceito refere-se à arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela, os museus e galerias. Fala-se de uma arte em espaços públicos, ainda que o termo possa designar também interferências artísticas em espaços privados, como hospitais e aeroportos. A ideia geral é que se trata de arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário.

(...) A arte pública deve ser pensada dentro da tendência da arte contemporânea de se voltar para o espaço, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou as áreas urbanas. Diante da expansão da obra no espaço, o espectador deixa de ser observador distanciado e torna-se parte integrante do trabalho (neste sentido, difícil parece, algumas vezes, localizar os limites entre arte pública e arte ambiental).<sup>1</sup>

Embora não haja um senso comum quanto à sua definição, esta ambivalência de conceitos não é excludente, pelo contrário, tem como base a mesma estrutura que se forma a partir de um entendimento de espaço público onde se operam as correlações entre “lugar”, como espaço compartilhado; “público”, que são seus agentes interlocutores; e “identidade”, pela qual se acionam as relações sociais e simbólicas. A crítica de arte Lisette Lagnado diante das mais de trinta respostas do que é arte pública, lançada pelo site “trópico” aos artistas, críticos, historiadores e curados, chega à conclusão que:

trata-se de uma vontade de deselitizar a produção artística, abrindo-a para a participação coletiva, em resposta aos intoleráveis processos de exclusão em curso na sociedade contemporânea. Cresce o tom de defesa da interdisciplinaridade entre as esferas estéticas e sociopolíticas, debate que envolve artistas e não-artistas.<sup>2</sup>

Em oposição à ideia de espaço privado, precisamos entender que há no espaço público um sentido de “«lugar comum» de absorção, presentificação, captação e restituição que comporta a ideia de «domínio público» para a qual, na opinião do investigador José Guilherme Abreu (2003, pp. 1-2), deve haver uma intencionalidade de entrecruzamento dos “níveis de percepção que visam à realidade, com os níveis de representação visados pela consciência (...)” com os quais as experiências e os hábitos culturais específicos são ativados e compartilhados. Por outro lado, no espaço privado o comportamento intencional se dá

no sentido inverso restringindo seu alcance para o âmbito do particular.

Com estas observações iniciais, introduzimos o relacional na arte pública, ponto de partida para uma compreensão da fecundidade desse fenômeno, de sua penetração vinculada às formas de significação estéticas com base nas relações conviviais.

### **Paradigmas, mediações e variáveis da arte pública**

No texto *Arte pública: alguns paradigmas*, o antropólogo e curador José António Fernandes Dias (2007, pp. 103-111) procura distinguir três paradigmas em torno da ideia de arte pública que, segundo ele, “têm vindo a acontecer” e que são:

1 - “arte em espaços públicos”: a preocupação do artista está em evidenciar as qualidades estéticas do objeto artístico, enquanto obra autônoma, em que a paisagem, na qual está inserida, funciona mais como uma moldura, “sem que as características particulares do sítio como entidade física, arquitetônica ou geográfica tenha outra importância que não os desafios formais de composição que põem ao escultor” (p. 105).

2 - “arte como espaço público”: a obra aqui leva em conta as relações entre o ambiente e o público, o que tem a ver com a especificidade do sítio (*site-specific*) e o deslocamento do espectador, recursos inicialmente explorados pelo minimalismo que podem tanto ser no sentido integrativo e assimilativo como interruptivo e intervencionista.

3 - “arte no interesse público”: as relações entre o ambiente e os agentes culturais são de outra ordem, para além das questões de fisicalidade e, normalmente, estão ligados a projetos temporários em que o público é componente de sua poética, “neste sentido, é parte de uma problemática espacio-política, é um discurso que combina ideias acerca da arte, da arquitectura e do design urbano, com teorias da cidade, do espaço social e do espaço público” (p. 109).

Estamos nos referindo a uma arte que migra do monumental para o conceito, da forma para a (form)ação, do lugar específico para a impermanência da arte desenraizada e efêmera, das relações espaço/tempo fechadas para as zonas de convivência sócioespaciais, abertas, próprias da arte pública relacional de nossos dias, em que conta as relações inter-humanas. Em face do modo como as relações são objetivadas, nas palavras de Bourriaud (2009, p. 38) “seria possível escrever uma história da arte como a história desta produção de relações com o mundo, levantando ingenuamente a questão da natureza das relações inventadas pelas obras”, alçando seu valor como propriedade singular e origem de sua razão de ser. Dessa forma é possível delinear um panorama histórico conforme o vetor para o qual se incline o foco da arte: como mediador entre humanidade e divindade, humanidade e mundo (objeto) e humanidade e relações-humanas.

No primeiro caso, a mediação da arte entre homem e desígnios divinos se dá nas relações do indivíduo com o que se expande para além dos limites ordinários, numa

ordem do relacional com o divino. Mesmo em se tratando de obras em que os acontecimentos, o engenho e as conquistas humanas sejam proclamados, há referências ao divino nessas crônicas visuais, como se o poder vigente a ele estivesse associado. Este fenômeno, de forma mais ou menos persistente, estendeu-se até o Renascimento (Séculos XIV-XVI) quando a arte no seu campo mediador de relações passa a voltar-se também para os espaços de interligação entre homem e mundo, que dizem respeito ao lugar do indivíduo diante da extensão do universo.

Estamos falando do segundo modo de produção de arte quanto ao caráter relacional, ou seja, do homem e dele mesmo como sujeito do mundo, na condição de observador e de sujeito/objeto observado, isto graças aos avanços das ciências e das artes com a perspectiva e o naturalismo anatômico de Leonardo da Vinci (1452-1519). A ideia de que a terra não era o centro do universo e se movia num espaço contínuo, defendida por Galileu, foi fundamental para que as concepções de espaço avançassem em direção ao século XVIII e alcançassem depois seu sentido moderno, notadamente no que diz respeito aos aspectos naturais e organizacionais da vida em sua abrangência. Não que a presença do divino se tivesse esvaziado, no entanto sua representação havia se humanizado.

Para o filósofo francês Michel Foucault (1998)<sup>3</sup> o grande valor desta descoberta está na passagem da noção de espaço como “localização”, em forma de fixação e hierarquização quanto às especificidades

de natureza moral dos lugares (sagrado/profano, divino/humano, permitido/proibido etc.) assim pensada na Idade Média (séculos V-XV) para o sentido de “extensão” face a amplitude e abertura do espaço descoberto pelo homem, até chegar à compreensão de espaço hoje e aí não mais como extensão, mas como um conjunto de pontos ou elementos especializados e individualizados que se conectam em rede, *site*, conforme sua ativação (privado/público, doméstico/social, lazer/trabalho, local/universal, etc.), pela qual a organização da vida se realimenta.

Se antes os modos de comunicação com a divindade eram cultivados em concomitância com as práticas das relações mantidas entre o Homem e as coisas do mundo, agora essa conveniência relacional passaria por questionamentos inadiáveis. Em acordo com o mundo físico que privilegiava o ser humano, as relações medianeiras da arte passa a indicar novos direcionamentos com o Cubismo (1907), nas formas de relações visuais do homem com os objetos de uso cotidiano (mesas, cadeiras, cachimbos, violões, jornais...) “a partir de um realismo mental que reconstituía os mecanismos móveis de nossa apreensão do objeto” (BOURRIAUD, 2009, p. 39), particularizando-os nas relações com a realidade do mundo físico, antes generalizadas, se não na sua totalidade, pelo menos no que se refere a maioria das obras.

Tudo o que foi visto anteriormente, desde as origens remotas da produção de arte com suas objetivações de mediação entre “homem e divindade” até à modernidade com

suas explorações entre “homem e objetos”, tudo isto tem, em comum, a natureza relacional da arte, como já dissemos. Lembrando que, no entanto, o que se altera agora é o grau de sentido de “relação”, sofrido pelos modos de pensamento e produção histórica da arte, que, sucessivamente, vão se alterando ao longo do tempo, num deslocamento contínuo, em que as relações, antes almejadas como fim, na atualidade, passam a ser percebidas também como meio formal, isto é, enquanto forma relacional. É o que se vê neste terceiro delineamento, a que chamamos “humanidade e relações inter-humanas” – a socialidade em forma de arte.

Sabemos que as linhas de mudanças conceituais e representativas não são assim tão demarcatórias que começam e terminam em datas assentadas. No caso do século XX, por exemplo, José Teixeira (2009) sintetiza “a diversidade de registos”, acontecidos neste espaço de tempo. Voltando-se para o caso da escultura, ele enumera um conjunto de três variáveis de acordo com os “sistemas de pensamento” (Clássico, Moderno, Contemporâneo) e “modos de representação” (“representação”, “apresentação”, “apresentação”) respectivamente. Isto quer dizer que, no decurso deste século, presenciamos a ascensão, o declínio e permanência embaralhada de algumas destas tendências artísticas. Em algum momento, deu-se a passagem do modelo de “representação” do Clássico (1ª. variável) orientado pelo sentido “mimético” da estatuária, para o modelo de “apresentação” do Moderno (2ª. variável) voltado para o conceito de “autonomia” do objeto, e deste para o modelo de “representação” do Contemporâneo (3ª.

variável) que tem a ver com “interpretação/exibição” correspondente ao *mixed media* dos dias atuais, em que estamos mergulhados, cujo emersão deve-se às atualizações do pensamento moderno pela sociedade pós-industrial.

### **As vanguardas dos anos sessenta**

A entrada na década de 1960 é marcada por uma agitação que se aproxima da variável de “apresentação”, mencionada há pouco. Começamos apontando seus antecedentes, os *happenings* (acontecimentos) de 1952, tidos como os primeiros, assim reconhecidos, realizados na Carolina do Norte, Estados Unidos, pelo compositor, escritor e artista, John Cage (1912-1992) cuja teoria musical influenciou fortemente o cenário artístico de então, sobretudo no que se refere à participação do público e à conjunção poética da música, teatro e artes plásticas em suas apresentações. Seu método de composição, que consistia na integração do acaso e na posição do espectador em situação de atenção e atitude participativa, isto para que a obra atingisse plenamente sua poética, orientou toda uma geração. O artista Allan Kaprow (1927-2006) como seu aluno, soube explorar bem as lições do mestre: seus *happenings* tornaram-se referência para os processos de assentamento das categorias instalação e performance, enquanto campos agregadores, desde que a Bienal de Veneza de 1976, com o tema *Environmental art*, trouxe o assunto para o centro das discussões, hoje largamente praticadas e fundamentais para o entendimento das intervenções urbanas no âmbito da estética relacional.

Em 1955, simultâneo aos happenings, surgiu uma corrente interessada pelas questões do “movimento” na arte, como pôde ser vista na exposição de Arte Cinética *Le Mouvement*, na Galeria Denise René, em Paris. Em reexame às teses estéticas do construtivismo russo, os artistas cinéticos pensaram em como suas obras poderiam avançar no sentido ambiental, na forma como a problemática do tempo e movimento, antes levantada por Pevsner (1902-1983) e Gabo (1890-1977) no Manifesto Realista de 1920 em sua forma mais literal, se resolveria pela experiência sensorial, recorrendo a efeitos físicos reais e virtuais, que dependiam de uma articulação pró-ativa entre espectador, obra e ambiente.

Por sua vez, a ligação da expressão Arte Pop, na década de 1950, com o repertório da cultura de massa, acabou por se constituir em uma corrente que substituiu a inflexão e o subjetivismo do Expressionismo Abstrato por assuntos ligados ao meio urbano, no qual procurava imiscuir-se. A princípio, surgiu em Londres e, imediatamente foi assimilada pela sociedade consumista americana, bem à vontade com os produtos do capitalismo urbano: periódicos, publicidade, embalagens de produtos alimentícios e de higiene, eletrodomésticos, indústria da cultura e do entretenimento, imagens de ídolos, enfim, tudo aquilo que escapara às vanguardas modernistas em relação à tradição figurativa e realista da arte. O que vemos a seguir é a colocação da obra de arte no patamar de identificação com os produtos de consumo, sem o objetivo de buscar sua institucionalização oficial, mas de sair dela e comunicar-se com a sociedade em geral.

Simultânea à *pop art*, lembremos que, numa direção oposta a esta, havia também uma plena ativação do movimento político, social, artístico e cultural, movida pela Internacional Situacionista, que, desde 1957, na Itália, vinha se pronunciando sob a influência do marxismo, cujo agitador mais conhecido foi o teórico libertário, cineasta e escritor Guy Debord (1931-1994) autor de *A sociedade do espetáculo*, sua obra mais conhecida, escrita em 1967. No âmbito da arte, ele fala em “superação da arte” para falar de arte como consciência crítica da vida ordinária, pela qual não caberia “traduzi-la”, mas “ampliá-la” (JAPPE, 2008). Os situacionistas estavam interessados numa arte ativista, cujas linhas, entre arte e vida, deveriam entrecruzar-se, neste sentido não haveria artistas, mas cidadãos que, entre outras atividades, fariam arte.

O elenco de acontecimentos que caracterizou o início dessa segunda metade do século passado levou o artista plástico, músico, teórico e historiador de arte, George Maciunas (1931-1978), a entendê-lo como um estado de “mudança social”, a que chamou Fluxus, em torno do qual formulou algumas ideias e aproximou vários artistas. Conhecido como um laboratório internacional de experimentações artísticas, Fluxus não seria um movimento ou um grupo fechado, mas, no entender do poeta e compositor, Dick Higgins (1938-1998), um de seus participantes e teóricos: “uma maneira de fazer as coisas, uma tradição e um modo de vida e morte”, como assinalou Ken Friedman (1949) no famoso ensaio *Forty years of Fluxus*<sup>4</sup> Modo de vida Fluxus este que o artista alemão, Joseph Beuys (1921-

1986), levou às últimas consequências, cuja prática tinha por princípio pensar “relações” como forma de arte, educação e política, intercambiáveis no sua forma de efetivação, dialógicas enquanto prática ativista da arte, em função de que pautou sua vida/performance de artista/professor/pesquisador ao fundar a Universidade Livre Internacional (F.I.U.) e estruturar um pensamento a que chamou “escultura social”.

A maneira Fluxus de agir esteve presente também em Portugal, no dinamismo experimental e polémico do artista português José Ernesto de Sousa (1921- 1988) “operador estético” como ele se autodenominava, dada à liberdade com que transitou pela música, cultura popular, fotografia, cinema, vídeo, jornalismo, rádio, educação e crítica de arte, influenciando toda uma geração, motivada pelas suas ações, cursos, publicações e palestras, entre as décadas de 60 e 80, pelos quais videoarte, happening e performance foram introduzidos na cena artística portuguesa.

Em direção às questões do âmbito relacional, o Brasil dá sua contribuição com o movimento chamado Neoconcreto, cujo manifesto, publicado no Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, de 21 de março de 1959, assinado pelo poeta, artista e crítico, Ferreira Gullar, trazia a seguinte afirmativa: “É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço- mas o transcende ao fundar nele uma significação nova - que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor etc., não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua “realidade” (AMARAL, 1998, p. 273) numa

clara alusão de esgotamento dos princípios formais de beleza ou de como estes escapariam aos limites da retina.

A obra de Lygia Clark (1920-1988) é exemplar desse entendimento desde as pinturas de 1954 quando a artista extrapola o campo pictórico e avança o espaço da moldura, rompendo os limites que separam a ficção da realidade, e que Ferreira Gullar chamou de não-objeto por não ser nem pintura, nem escultura, nem objeto utilitário. Segue-se daí um percurso que vai da pintura à escultura, da parede à participação do espectador e desta à extrapolação das fronteiras entre arte e vida com que chegou à *Estruturação do Self* (1976-1988) sua última pesquisa de um “possível”, em que os sentidos de alteridade e corporeidade foram trabalhados a título de resultados terapêuticos, quer dizer, os objetos tornam-se dispositivos relacionais, pelos quais propositora, coisas e corpos (espectadores) se harmonizam em uma totalidade.

De igual importância para o avanço do fator de mediação relacional da arte, temos a pesquisa de Hélio Oiticica (1937-1980) que se amplia da natureza complexa da estrutura-cor, em seu estado puro como ação, ao “projeto ambiental” de uma nova sensibilidade. O aspecto relevante deste projeto de trabalho é, sem dúvida, o conceito de “manifestação ambiental” que é sua própria manifestação criadora, transformada em programa (“programa ambiental”) e que está enraizada nos “Núcleos, Penetráveis, Bóides e Parangolés, cada qual com sua característica ambiental definida, mas de tal maneira relacionados como que formando um

todo orgânico por escala” (OITICICA, 1986, p.78). Trata-se de uma concepção que altera todas as anteriores categorias de arte (pintura, escultura, etc.) baseada na liberdade de meios e na proposição participativa do espectador.

Em paralelo, entre 1965 e 1968, nos Estados Unidos, despontava o Minimalismo, no campo da escultura, particularizado pela fisicalidade, tamanho geralmente de grandes dimensões, construção simplificada dos sistemas visuais, utilização de materiais produzidos industrialmente (chapas de aço, lâmpadas tubulares, tijolos...) repetições de unidades independentes e, abstração principalmente, distanciamento de qualquer personalismo lírico ou ideológico. Deste pendur da arte minimalista, interessa abordarmos o que dele se pode observar em proveito do sentido de construção de lugar e sua dimensão relacional. Na série *Mirrored Boxes*, de 1965, por exemplo, em que o artista Robert Morris (1931) se utiliza de um conjunto de cubos revestidos de espelhos e os leva para a galeria, o “Caminhar em torno e por entre as partes separadas desta escultura permite ao indivíduo vivenciar o espaço da galeria, o próprio corpo e dos outros como uma realidade fraturada e disjuntiva” (ARCHER, 2012, p. 57).

Surgidas daí, no final dos anos 1960, estas questões se afinam com o conceito de *site-specificity* (especificidade do sítio) algo como fisicamente preso às determinações do lugar, inicialmente ligado à ideia de *site-specific* (sítio específico) no sentido do jargão da arte contemporânea de implicar o objeto/escultura às *características do espaço*

físico e à experiência visual do espectador em tempo real (*aqui-agora*), em que o conteúdo e significado se completa na prática relacional do sujeito com o objeto e o lugar. Para a teórica *Miwon Kwon* (2008, p. 168):

A (nova-vanguardista) aspiração de exceder as limitações das linguagens tradicionais, como pintura e escultura, tal como seu cenário institucional; o desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto; a reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada; e o desejo autoconsciente de resistir às forças da economia capitalista de mercado, que faz circular os trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e negociáveis – todos estes imperativos juntaram-se no novo apego da arte à realidade do site.<sup>5</sup>

“Realidade do *site*” esta que tanto pode estar vinculada à arquitetura tangível do cubo branco de uma galeria ou museu como associada às áreas urbanas ou ainda à natureza, no que assume características de arte ambiente, ou até mesmo nos meios eletrônicos. Vejamos a obra *Quebra-mar espiral* (1969-1970), de Robert Smithson (1938-1973), um trabalho que dificilmente poderia ser vendido, colecionável e acessado com facilidade por um público maior, levando em conta sua constituição de 6.500 toneladas de basalto, cristais de sal e areia, construída no Grande Lago Salgado em Utah, Estados Unidos, sujeita às condições climáticas de toda ordem (vento, tempestade, inundações, etc.). Aqui, deparamos com

fatores importantes que iriam caracterizar as alterações estéticas da década de 1970. Um deles é a conjunção de arte, natureza e realidade. Disto resulta a penetrabilidade da obra, com implicações diretas na experiência/reação ao praticá-la.

Considerando o caráter efêmero desta obra e sua localização invulgar, havia interesse, do artista, “em desenvolver uma teoria da relação entre um local particular no meio ambiente (que ele chamava ‘sítio’) e os espaços anônimos, essencialmente intercambiáveis, nas galerias em que ele poderia expor (os quais chamava ‘não-sítios’)” como nos informa Michael Archer (2012, p. 96). Desta forma, Smithson estruturava o conceito de *site* (sítio) lugar de localização da obra, em uma situação fora da galeria, e a ideia de *non-site* (não-sítio) configurada a partir da exposição de materiais (neste caso: pedras, terra, madeira etc.) projetos, esboços, anotações, mapas, fotografias etc., em espaços convencionais da arte (museus e galerias) com que o artista perenizava e transformava em mercadorias suas intervenções ambientais, expondo-as nestes espaços na condição também de arte. Note-se que, com esta injunção da arte aos museus, galerias e colecionadores, dava-se um passo na compreensão do “processo de criação” como natureza estética da obra, importante para as mudanças conceituais que iriam ocorrer na década de 1970, alcançando o sentido de arte como ideia.

Nestes termos, a arte conceitual colocou em xeque os valores mais caros à autonomia do modernismo: a representação direta das coisas, materializada em obra-objeto

como imagem estética e feita pelo artista, e sua recepção pela simples contemplação, as quais, a começar por Duchamp (1887-1968), vinham sendo questionadas em razão de uma arte-conceito que não estivesse pautada apenas nos sentidos. Com o tempo, a resistência da “arte como questão”, caracterizada pela crítica, tomada de consciência e protesto, investiu cada vez mais, tanto em relação ao sistema institucional, artístico, quanto ao contexto social e político, operando com as ideias, o corpo, o meio ambiente, as minorias e causas sociais.

Um rápido apanhado do que foi a década de 70 em Portugal, sob a influência de um início de abertura política e social, à luz do movimento revolucionário de 25 de abril, nos faz lembrar o que ela representou em termos de reformulação estética, sobretudo no que diz respeito à experimentação. A investigadora Isabel Nogueira, cuja tese de doutorado versa sobre o pensamento crítico da década de 1970 em Portugal, esboça um perfil deste período:

Foi a época de FESTA, de militância e dos eventos artísticos colectivos “ao serviço do Povo”, desde as pinturas murais “da revolução”, até ao incremento de um modo de operar mais ligado à exaltação do artista/criador, na procura de uma identidade artística, estética e mesmo poética. Foi igualmente a altura da expressão longamente contida e dos *slogans*: “A arte fascista faz mal à vista” (Marcelino Vespeira), “Contra a agressividade, criatividade”, ou “A qualidade estética é progressista; a mediocridade é reaccionária” (Salette Tavares).<sup>6</sup>

Data desta época um processo de construção de novos modos de intervenções artísticas e crítica de arte, como a reconstituição da secção portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) em 1969, e o despontar da arte relacional em Portugal, a partir, por exemplo, de experiências como a do Grupo Acre (1974-1977) e do Grupo Puzzle (1975-1981) sobre as quais Isabel Nogueira ressalta:

A seu modo, ambos os agrupamentos se assumiram como portadores de uma linguagem *plástico-performativa*, inovadora no contexto português, de vertente conceptualista, social e artisticamente interventiva. Aliás, é justamente pela reconstituição da intervenção do Grupo Acre na Rua do Carmo (Agosto de 1974) com a pintura de círculos amarelos e rosa no pavimento da rua, que se acede à entrada principal do Centro de Arte Moderna.<sup>7</sup>

*É digna de nota também, no tocante aos aspectos relacionais da arte em Portugal, a grande festa popular de 10 de junho de 1974, animada pelo Movimento Democrático de Artistas Plásticos na Galeria Nacional de Arte Moderna, que ativou num só ambiente uma variedade de linguagens, interligando apresentações musicais, teatrais e um painel de 4,5m x 24m, produzido por quarenta e oito artistas. Acionado pela liberdade de criação, o clima de coletividade se agudizou e acionou o público em geral. No mesmo local onde fora pintado este painel, em 1977, deu-se a exposição, Alternativa zero, tida como um marco de transição do modernismo para o pós-moderno, sob a liderança de Ernesto de Sousa e a participação*

de vários artistas e colaboradores. O termo “zero” que encabeça o título da exposição original expressa o zero inicial, como ponto demarcatório da ruptura com o moderno e a abertura para uma nova postura crítica, que passa pelo processo de conceituação, desmaterialização do objeto artístico, quebra dos suportes, desconstrução do sentido de originalidade e autonomia, reformulação da experiência estética, abrangendo artista, obra e espectador, num estreitamento da relação “arte-vida”.

O pensamento do sensível, com o qual Ernesto Sousa pontuou *Alternativa zero*, trouxe a intervenção artística portuguesa para o centro do debate, aproximando-a do cenário internacional e dando motivos para novos modelos de exposição como iria acontecer com *Depois do Modernismo*, em 1983, sob organização de Luís Serpa, na Sociedade Nacional de Belas Artes (Lisboa) em que agregou, mesmo sem o experimentalismo crítico dos anos 1970, artes plásticas, dança, música, moda e arquitetura, algo que não deixava de sugerir o aspecto convival das formas.

Na década de 1980, no plano internacional, um caso que se tornou emblemático em direção a este novo rumo relacional e contribuiu para pôr em questão as orientações estéticas de implicações físicas da obra em relação ao *síte*, levadas a miúdo na década de 1990 em diante, foi a escultura *Tilted arc* (*Arco inclinado*) de Richard Serra. Esta obra minimalista de grande dimensão, instalada na Federal Plaza de Nova York, em 1981, gerou certo desconforto, principalmente, por erguer uma cortina de aço que dificultava

o trânsito livre dos pedestres, obrigando-os a circundá-la. Diante da recusa do artista à *sugestão de sua remoção para outro lugar* uma vez que, enquanto *site-specific*, sua escala, tamanho e localização só tinham sentido naquele contexto, como ele mesmo disse: “removê-lo é destruí-lo”, o fato é que, depois de uma luta judicial de quatro anos, o trabalho foi considerado pela *General Services Administration (GSA)*, sua financiadora, como “opressor do espaço”, razão pela qual foi removido e desmontado em 1989.

A escultura de Serra ocasionou um estado de crise quanto ao foco da práxis escultórica em relação ao *site-specific*, centrado necessariamente na inseparabilidade física do objeto em função do lugar. Vista numa perspectiva de vinte anos à frente dos primeiros passos minimalistas, somada às experiências dos situacionistas, do grupo Fluxus e dos conceitualistas, leva a crer que o sentido *site-specific*, pelo menos como Serra havia idealizado, não dava mais conta em razão das instâncias contemporâneas.

Deste ponto de vista, a ideia de *site-specific* passou a operar numa dimensão maior do que a de aproximação física do espectador com o objeto inseparável de sua localidade específica, indo de encontro a uma concepção menos materialista (até mesmo desmaterializada) e não estetizante (nos termos tradicionais) da arte, em que pesam mais os aspectos políticos, sociais, econômicos e culturais, ligados ao cotidiano e aos espaços públicos onde se dão as relações inter-humanas como fator de experiência e conteúdo da (não)arte, do que as aparências especializadas da arte:

Indo contra o menor sentido dos hábitos e desejos institucionais, e continuando a resistir a mercantilização da arte no/para o mercado de arte, a arte *site-specific* adota estratégias que são ou agressivamente antivisuais - informativas, textuais, expositivas, didáticas - ou imateriais como um todo - gestos, eventos, *performances* limitadas pelo tempo. O "trabalho" não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas desta experiência. Neste contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu "site" não está baseada na permanência física desta relação (conforme exigia Serra, por exemplo), mas antes no reconhecimento da sua impermanência móvel, para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente. (KWON, 2008, p. 170)

Os *sites-specific*, deste modo, devem ser compreendidos como *site-oriented*, potencializados pela experiência urbana de natureza social, baseada na referência do lugar, pela relação das pessoas entre si, no compartilhamento das questões de violência, saúde, moradia, educação, gênero, religião, cidadania etc., numa dimensão crítica e conceitual da arte que não cabe num objeto único nem no enraizamento deste com o lugar físico, podendo tanto acontecer em logradouros, escolas, hospitais, aeroportos, prisões, igrejas, *shoppings*..., quanto penetrar nas redes sociais da *internet*, ondas do rádio, sinais de tv, mídia impressa..., como interagir com diferentes áreas do conhecimento:

Deste modo, diferentes debates culturais, um conceito teórico, uma questão social, um problema político, uma estrutura institucional (não necessariamente uma instituição de arte), uma comunidade ou evento sazonal, uma condição histórica, mesmo formações particulares do desejo, são agora considerados *sites*. (KWON, 2008, p. 172).

Pelo que vemos, o modelo intervencionista de *site* assume contornos de caráter discursivo de efeito receptivo conceitual, de sensibilização cultural, relacional, portanto de orientação coletiva e de vivência urbana, enquanto exercício de cidadania, tal como as vanguardas da década de 1960 e 1970 almejavam, e a que a década de 1990 imprimiu novas questões:

(...) no fato de que esta geração de artistas não considera a intersubjetividade e a interação como artifícios teóricos em voga, nem como coadjuvantes (pretextos) para uma prática tradicional da arte: ela as considera como ponto de partida e de chegada, em suma, como os principais elementos a *dar forma* à sua atividade. (BOURRIAUD, 2009, p. 62)

A década de 1990 acabou por colocar em curso a prática artística de modelos de socialidade, um sistema de arte pública, cujo agenciamento supera o consumo estético. Mesmo que este fenômeno não tenha acontecido em alto grau de intensidade e escala globalizante, nesta década, é possível assinalar sua inserção em vários países, pelo menos identificar os caminhos que lhe abriram espaço. No caso de Portugal, podemos começar citando as "festas da cidade",

por três anos consecutivos, no começo da década, como exemplo de intervenção artística de caráter relacional. Para o pesquisador Telmo Garção Lopes (2005/2006, p. 19), no entanto foi com o evento *Lisboa 94, Capital Européia da Cultura* que Portugal iniciou um processo “de dotar de importância significativa os impactos da Arte Pública no Design Urbano e nas tensões da estrutura da cidade a uma escala territorial”, acontecimento que iria refletir, de forma mais proeminente, com a Exposição Mundial de 1998 (Expo98) quando a arte pública “monumentaliza a periferia urbana a oriente da cidade” e traz novos contributos para suas transformações no cenário local.

Por fim, no contexto português, chegamos ao caso da “arte pública como intervenção comunitária”, propriamente dita, cuja marca principal é o caráter colaborativo, participativo, com que as formas relacionais tratam de temas sociais e questões urbanas. Encaixa-se nesta vertente, por exemplo, o projeto *Lisboa Capital do Nada - Marvila 2001*, entre 1 e 30 de outubro de 2001, com coordenação de Mário Caeiro, Luiz Seixas e Daniela Brasil, contando com a colaboração de vários artistas, profissionais e a participação comunitária. Chamamos atenção para o valor relacional desta *práxis* e para sua dimensão tanto transformacional como discursiva, pelas quais artistas, arquitetos e urbanistas, educadores, *designers*, ambientalistas, moradores etc. refletiram e intervieram: “Não é de lugares físicos que falamos, mas desta instância da criação em que os limites entre intervenção artística, conhecimento técnico, sentido ético e envolvimento afectivo se desvanecem

em favor da ideia de uma cidadania ativa e participativa” (CAEIRO, 2001, p. 10).

Chegamos, assim, ao cerne da estética relacional, vista na perspectiva da dimensão humana, graças a participação e colaboração intersubjetiva de um corpo coletivo, interessado em produzir espaços-tempos conviviais.

### **Considerações em *continuum***

É preciso dizer que, mesmo dando-se a passagem, ascensão e declínio dos modelos de produção de relações, na história da arte, presenciamos a permanência embaralhada destes fatores, na atualidade, o que não invalida o grau significativo dos aspectos relacionais, assumidos na contemporaneidade, com mais ênfase, da década de 1990 para cá, cujos conceitos estéticos continuam sendo acrescidos e pouco a pouco assentados, mudanças estas que vem chamando mais atenção nestas duas últimas décadas.

Cabe aqui reiterar a participação do público nos desígnios da arte relacional, como parte ativa da obra, o que denota envolvimento da comunidade nas questões levantadas, percursos traçados, mediação e difusão, já que não depende, necessariamente, da presença física de objetos artísticos no território acionado, mas das relações que se movem por fatores sociais, políticos, econômicos etc., de interesse comum.

De sorte que estes breves apontamentos nos ajudam a pensar a arte pública hoje, deslocando o significado da arte do objeto para os processos de sociabilidade, da forma puramente estética para a realidade social, da autoria para o coletivo, da mera

contemplação para a consciência crítica. Precisamos ter em mente que ações artísticas desta natureza, efetivamente, não objetivam resolver problemas sociais, mas sim problematizar mecanismos de intervenção e criar meios relacionais de como lidar com a realidade e transformá-la.

---

#### – Bibliografia

**ABREU, José Guilherme.** Um modelo fenomenológico para a escultura pública. *Revista Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património*, Porto, vol. 2, pp. 385-418, 2003. (I Série).

**AMARAL, Aracy (org.).** *Arte Construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998.

**ARCHER, Michael.** *Arte Contemporânea*. Tradução Alexandre Krug. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. (Coleção mundo da arte).

**BOURRIAUD, Nicolas.** *Estética relacional*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

**CAEIRO, Mário J.** *Arte crítica urbana. De Lisboa como capital do nada à luz boa da cidade...* Experiências extramuros. In: ANDRADE, Pedro de, et al. (coord.). *Arte pública e cidadania: novas leituras da cidade criativa*. Casal de Cambra, Portugal: Caleidoscópio, 2010.

**DIAS, José A. Fernandes.** *Arte pública: alguns paradigmas*. In: *Projecto Rio* (coodenação Virgínia Fróis). Montemor-o-Novo: Edição Oficinas do Convento, 2007.

**ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS.** *Arte pública*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>

termo356/arte-publica>. Acesso em: ago 2015.

**FRIEDMAN, Ken.** *Forty years of Fluxus*. Disponível em: <<http://www.mostowa2.net/angelpastor/kfriedman40yearsoffluxus.html>>. Acesso em: ago 2015.

**JAPPE, Anselm. GUY DEBORD.** Lisboa: Antígona. 2008.

**KWON, Miwon.** *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/64252965/miow-kwon>>. Acesso em: ago de 2015.

**LAGNADO, Lisette.** *O que é arte pública?* Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/956,1.shl>>. Acesso em: ago 2015.

**LOPES, Telmo Garção.** *Lisboa 94: A arte pública pelos registos de imprensa*. Programa de doutoramento. Espaço público e regeneração urbana: arte e sociedade. Universidade de Barcelona, 2005/2006. Disponível em: <[http://www.academia.edu/1261628/T\\_Garcao\\_Lopes\\_-Lisboa94\\_A\\_arte\\_publica\\_pelos\\_registos\\_de\\_imprensa](http://www.academia.edu/1261628/T_Garcao_Lopes_-Lisboa94_A_arte_publica_pelos_registos_de_imprensa)>. Acesso em: jul 2013.

**NOGUEIRA, Isabel.** *Anos 70 - atravessar fronteiras*. Disponível em <<http://artecapital.net/opinicoes.php?ref=90>>. Acesso em: ago de 2015.

**TAVARES, Ana Maria.** *Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte*. Tese

(doutorado em Artes)- Escola de Comunicações e Artes- Uniniversidade de São Paulo, São Paulo, 2000. 127 f.

**TEXEIRA, José.** *Escultura pública em Portugal: monumentos, heróis e mitos (séc. XX)*. Tese (Doutorado em Escultura) - Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009. 477 f.

**TRAQUINO, Marta.** *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Ribeirão: Edições Húmus, 2010.

#### - Notas

<sup>1</sup> Esta citação faz parte da definição (síntese) de arte pública expressa pelo site do Itaú Cultural a partir de fontes teóricas relevantes: Annateresa Fabris, Aracy Amaral, Eileen Adams, Harriet Senie, Irving Sandles, Michæl Archer, Michæl Breson e outros. Cf. Arte Pública. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo356/arte-publica>>. Acesso em: ago 2015.

<sup>2</sup> Disponível em:<<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/956,1.shl>>. Acesso em: ago 2015.

<sup>3</sup> Autor do ensaio Des espaços autres (Espaços outros) datado de 1967, citado pela tese de doutoramento em poéticas visuais de Ana Maria Tavares (2000, p. 48-53) *Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte*, e

pela publicação investigativa de Marta Traquino (2010, p. 35-37) *A construção do lugar pela arte contemporânea*.

<sup>4</sup>(FRIEDMAN, Ken. *Forty years of Fluxus*. Disponível em: <<http://www.mostowa2.net/angelpastor/kfriedman40yearsoffluxus.html>>. Acesso em: ago 2015.

<sup>5</sup> KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/64252965/miow-kwon>>. Acesso em: ago de 2015.

<sup>6</sup> NOGUEIRA, Isabel. *Anos 70 - atravessar fronteiras*. Disponível em <<http://artecapital.net/opinicoes.php?ref=90>>. Acesso em: ago de 2015.

<sup>7</sup> Idem.

# Deambulação pela Arte (como Coisa) Pública

por Mário Caeiro

Professor na ESAD das Caldas da Rainha, Investigador e Curador.

*A walk across the city, determined by the idea of ambulation. One stimulated by the notion that art can be a public thing. Res publica. Looking around leads to the analysis of a sequence of urban moments. A set of tensions appears, as made visible by each work of art. What appears by means of this mosaic of impressions is the idea that the urban form is a territory to be continuously appropriated. Such is the concept which lies in the core of an ethically responsible citizenship.*

– **Keywords**

*Public Art, Urban Art, Street, City, Ambulation.*

---

## O olhar como saber

*A partir du moment où l'œuvre est vue, c'est-à-dire où sa présence s'est fait sentir, si elle existe vraiment avec ce qui l'entoure, alors l'endroit n'est plus invisible. Dès lors, sa réalité est modifiée. Et ceci est plus effectif lorsque l'œuvre n'est pas reconnue comme une œuvre d'art, lorsqu'elle n'est pas dissociée comme une forme sur un fond.*

*Catherine Grout*

O presente texto evoca um percurso pela cidade. Uma deambulação simula um passeio, constituindo a sua memória ficcionalizada, ao mesmo tempo que sintetiza aspectos essenciais da minha reflexão dos últimos anos acerca da relação entre a arte e a cidade. É por assim dizer uma viagem - à *vol d'oiseau* - por conteúdos da obra *Arte na Cidade - História Contemporânea* (Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2014), aqui atualizados por impressões recentes, conforme as vou situando no meu quotidiano.

Ao final assumo uma intuição: *A arte pública está na maneira de olhar*. Saber olhar a cidade e nesta a arte (e vice-versa) é aqui a condição *sine qua non* para *poder produzir-se* o acontecimento urbano, que vejo como o

encontro da cidade consigo própria através da arte. Por outras palavras, parto da ideia fundamental do *espectador* em Hannah Arendt e articulo-a com uma abordagem potencialmente *transformativa*<sup>1</sup> (Collins e Goto, 2005) da obra-espectáculo que é a cidade; laboro no seio da ideia lefebvrea do espaço(-tempo) citadino como historicamente produzido, *hipersocializado* (Delgado, 2013), que encaro como a própria matriz da *vida urbana*:

Neste sentido, a cidade é *palavra*, fala, é sistema denotativo. O urbano vai mais além: é uma linguagem, uma ordem de conotações, como Lefebvre refere, tomando a analogia da glossemática e da semiótica de Greimas. O urbano não é um tema, mas sim uma sucessão infinita de actos e encontros realizados ou virtuais. A vida urbana “procura devolver as mensagens, ordens, pressões vindas do alto contra si próprias. Procura *apropriar-se* do tempo e do espaço impondo o seu jogo às dominações destes, afastando-os da sua meta, enganando... O urbano é assim obra de cidadãos, em vez de imposição enquanto sistema a este cidadão” (Lefebvre, 1978: 85). O urbano é a essência da cidade, mas pode dar-se fora dela, porque qualquer lugar é bom para que nele se desenvolva uma substância social que por acaso nasceu nas cidades, mas agora expande-se onde quer que o seu “fermento, carregado de actividades suspeitas, de delinquências, é lugar de agitação [...]”<sup>2</sup>

Este texto assume que a arte pode ser *protagonista do cenário visual urbano* (Campos, 2011). A partir desta evidência procura mostrar como certas ideias ganham corpo

na forma e no meio urbanos, precisamente porque resultado aferível de um conjunto de tensões – identificar vs. agir; imaginar vs. fazer; apreciar vs. reflectir... – que são resolvidas *como que por magia* na obra de arte – chamemos-lhe pública ou urbana... – que funciona então, enquanto fragmento de/na cidade, como um enunciado ensaístico e, ao limite, como aforismo urbano.<sup>3</sup> Nesta óptica, a arte é a afirmação poética da cidade a produzir um discurso em aberto sobre si mesma. Uma prática da representação viva da sua potencialidade.<sup>4</sup>

Os conceitos que sugiro arrumam casos concretos em que a arte se torna coisa pública, transformando a cidade – palco da arte – em *res aethetica*. Falo a partir de um modo de conhecer, no ambiente que nos rodeia, a arte sobre a qual *vale a pena falar*. Nesta retórica tanto da cidade como da arte, e depois da arte na cidade, o termo Arte Pública surge assim ora esvaziado de sentido (ao limite...) ora plenamente relevante para pensarmos a cidade e a arte conjugadamente (no limite oposto). A expressão aparece a muitos como um fantasma, mas *que los hay, hay...* Em todo o caso, é sempre com base em obras e situações específicas, à superfície da cidade tangível, que elaboro o meu discurso; falo por isso a partir do que a arte *me faz*. De como ela me acontece. E *nos faz*, e nos acontece, a todos, já que concreção de fascinantes complexidades.

Neste passeio, entre obras que já pertencem ao cânone da arte pública e novas expressões da cidade criativa que começam a exigir um olhar mais informado do que apenas pela história de arte tradicional ou a es-

tética; entre obras que fazem parte da paisagem do dia-a-dia (quer queiramos quer não) e outras que vão delicada- e quase invisivelmente criando uma sensibilidade crítica *abaixo do radar* (mas perfeitamente integradas movimento global,) procuro que a minha e nossa consciência dos lugares e das pessoas encontre na criação artística um espelho que abra possibilidades à representação de mais do que apenas o gosto (de alguns). Mesmo quando tal espelho parece quebrado, o que vejo são em todo o caso fascinantes impermanências de uma espécie de sentido de totalidade, no âmbito do qual a arte subsiste como campo de encontros vitais.

Proponho-me em suma, ao evocar o que vejo por aí (e o que na sombra desse olhar me ocorre) visitar alguns caminhos essenciais da arte contemporânea que manifesta o seu interesse pela cidade, investigando o seu papel comunicacional na actualidade<sup>5</sup> urbana. As obras de que falarei são como que figuras de uma família, senão de uma genealogia que assim homenageio, mesmo sem a querer ou saber nomear. Aqui entre nós, *reconheceremos os nossos* - ou não fosse função essencial da arte na cidade afirmar-se a si própria e à sua comunidade sempre emergente, até porque só assim contribui para essa outra e maior *obra de arte* que é a própria cidade.

Ricardo Campos, num quadro de ideias que engloba decisivamente a de *um urbanismo vertical*, complementa:

"Actualmente, as imagens e os dispositivos visuais desempenham funções muito diver-

sificadas, sendo apropriados por distintas entidades e grupos sociais como mecanismos fundamentais para a acção. A publicidade que toma o espaço público, a videovigilância sob o controlo do Estado, as gramáticas subversivas representadas pelos *graffiti* e pela *street art* ou os estilos juvenis urbanos, são, entre muitos outros exemplos, fenómenos que nos demonstram a crucial relevância de um estudo mais detalhado das práticas e das estratégias engendradas pelos diferentes actores nestas operações que buscam adquirir visibilidade no espaço público urbano, intervindo na ecologia visual urbana."<sup>6</sup>

### **Mensagens (na garrafa)**

*Mostly, I believe an artist doesn't create something, but is there to sort through, to show, to point out what already exists, to put into form and sometimes reformulate it.*

*Annette Messenger*

Saldanha. São duas, talvez três da manhã. Mas a cena surge-nos a qualquer hora do dia, em muitos lugares de Lisboa. Em cima de um caixote do lixo, uma garrafa de cerveja e uma lata de *Monster*, foram colocados, metodicamente arrumados, como que num plinto. Porque é que não foram simplesmente atirados para o chão ou, *já agora*, para o interior do caixote do lixo? Que fenómenos da acção corrente e da comunicação interpessoal estão ali em causa, nesta espécie de *assemblage* ou de *impromptu*?

Quando passo, posso fingir que isto não me afecta nem ao meu mundo, como se *não fosse comigo*. Ou posso achar que tal espécie de *nano-performance* é da ordem

do puro vandalismo. Mas lá está, como estabelecer o nexó crítico para dizer a pequena distância que vai entre encarmos a cena como simples vandalismo (afinal, não tarda, vai haver cacos pelo chão...?!?) ou uma espécie de natureza morta anónima - ocorre-me essa obra-prima da ressonância entre o lixo e a paisagem que é *Island Within an Island* (2009), de Gabriel Orozco)... -, um *ready made* cuidadosamente equilibrado no mobiliário urbano? E se tudo isto sou só eu a delirar, no furor da interpretação?

Explico. Enquanto espectador da cidade, investido pela minha ideia sobre a mesma, quero adivinhar que o que está ali a acontecer é uma forma de comunicação intercomunitária e intergeracional, ainda que porventura inconsciente. É como que se os jovens madrugadores que foram para os copos quisessem deixar um sinal (*a message in the bottle*) aos pacatos e ordeiros trabalhadores do dia. E portanto, no melhor dos (meus) cenários, o menor dos factos quotidianos urbanos pode merecer cuidada observação e dele tirarmos ilações tácticas e estratégicas. Este é o papel mais profundo que se pode pedir à programação artística da cidade que começa no acto de engajarmos o olhar.

A hipótese de uma arte pública contemporânea passa por esta necessidade de o espectador envolver-se - ou deixar-se envolver na construção do seu próprio olhar. *Saber olhar* torna-se sinónimo de aprender a ver. Nesta metaforologia visual não excludo - pelo contrário, incluo - os restantes sentidos em toda a sua interrelação, aliás seguindo um guião de Charles Landry: *a paisagem*

*sensorial da cidades*. Mas outra coisa é certa: se a arte na cidade começa pelo saber olhar, ela tem de basear-se numa perspectiva ética de onde partamos para pensar (e depois arriscar) a acção. Em suma e noutros termos, no discurso de uma obra ou situação o modo de participação para que somos convocados pode ser ou não propício ao próprio fenómeno de a arte *aparecer*. Nomeadamente como coisa pública.

Ora certos fenómenos desta projectualidade específica (mas com alcance genérico para os domínios do social, do político, do quotidiano) são iminentemente públicos, enquanto outros nem tanto; e nessas transitoriedades - entre o público e o privado, entre o público e o íntimo, entre o público e o secreto... - a obra de arte vai estabelecendo protocolos com os seus espectadores. Precisamente para os criar. No fundo, convoca-os para que o acontecimento seja (em certa medida) comum, definindo essencialmente a forma como esse encontro (em certa medida público) decorrerá. *Recodificando* - para usar um termo de Flusser - a experiência urbana.

É bom de ver, nenhuma disciplina poderia aspirar à hegemonia no âmbito deste saber. A cidade é *infinito*. E por isso o acontecimento urbano é sempre o resultado de um poderoso diálogo entre disciplinas, circunstâncias, oportunidades, consciências, experiências. Leituras. E portanto também performatividades: *Num contexto de maior reflexividade da vida social* (Giddens, 1992, 1994), *de monitorização do Eu e de constante mediatização das referências simbólicas, julgo que teremos hoje uma consciên-*

*cia mais premente das nossas capacidades performativas. (Campos, 2011)*

### **Invisível paisagem, monumento invisível**

*But by returning to monuments some memory of their own origins, by drawing back into view the memorial-making process, we invigorate the very idea of the monument, thereby reminding all such cultural artifacts of their coming into being, their essential constructedness.*

*James E. Young*

Passo o El Corte Inglés - com sua incontornável escala de referência urbana - e subo ao jardim do Parque Eduardo VII. A serenidade do momento seleciona claramente o seu auditório (uma maneira de estar, em serenidade e silêncio) e, não sendo 'arte' em sentido estrito, a visão de Ribeiro Telles<sup>7</sup> - o grande mentor ideológico de toda uma política da paisagem (Aurora Carapinha) - desenrola-se claramente como um assertivo artifício para criar uma disposição natural para um certo público *ficar por ali*, em paz.

O pequeno episódio desta *estrutura verde*, o facto de se constituir como um ambiente público *amigável* - réplica localizada da visão sistémica que Ribeiro Telles tem oferecido à Cidade - mostra que a haver uma - ou 'a' - arte pública, ela assenta um dos seus pilares num participar cidadão na paisagem. Numa co-responsabilização vivenciada do sistema ambiental, já que é na paisagem que somos convocados na plenitude dos sentidos: *Trata-se de uma peculiar forma de apreender as coisas naturais, que, justamente, enquanto forma, reside no espí-*

*rito e não nas coisas, não é um dado em-si, mas implica um para-si. (Serrão, 2011)*

No entanto, se será no fazer colectivo da paisagem que nos podemos realizar socialmente, nem todas as *sensescapes* (Landry, 2012) funcionam como um oásis na malha urbana. E aí são raras as obras que empreendem uma notável conquista da cidade para o simples estar; é o caso, ocorre-me, do *Jardim das Ondas*<sup>8</sup> de Fernanda Fragateiro, na Lisboa Oriental. Que então, só a uma segunda ou a uma terceira leituras, para além do mero estar e apreciar, começa a dizer mais ao que vem, quando já percebida como *obra de arte*...

Mas eis que na minha deriva paisagística me deparo com um estranho aglomerado horizontal de pedras brancas e polidas... É estranha configuração geométrica para a qual não vislumbro uma função evidente. Ah! É um (')monumento('). Assinala os 25 anos da Associação 25 de Abril. Mas a intervenção contraria as mais óbvias características de um monumento: não se ergue nas alturas para se arvorar em marco (visual), não se reconhece qualquer rosto (de figura histórica), não estabelece sequer uma distância de veneração (antes pelo contrário, funciona como mobiliário urbano, 'ou coisa parecida')... na verdade, a formalização desta espécie de memorial é quase contra-visual (no sentido debordiano). Ora é precisamente nessa opção formal que se torna adequada aos seus objectivos (que entretanto pesquisei): uma homenagem sensível a um processo colectivo extraordinário, cujos principais protagonistas nunca procuraram a glória pessoal.



Sérgio Vicente (projecto), Ana Moreira, Bruno Cidra, Edgar Pires, Nuno Esteves, Ricardo Mendonça e Sara Padrão (escultores), José Aurélio (coordenação), *Liberdade - Monumento à Revolução de Abril*, Lisboa, 2009.

Fotografia de Câmara Municipal de Lisboa.

In <http://www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/liberdade-monumento-a-revolucao-de-abril>

A obra de arte, aqui, aspira antes de tudo o mais a dissimular-se na forma urbana, escolhendo o mais discreto e subtil dos registos comunicacionais, em plena ambivalência. É por aí um monumento imbuído de um espírito contemporâneo, já que a necessidade de uma visão unificada do passado, tal como a encontramos nos monumentos tradicionais, colide com a convicção moderna de que nem o passado nem os seus significados poderão permanecer para sempre os mesmos. (Young, 2003)

A peça foi realizada em 2009 por estudantes da Faculdade de Belas Artes.<sup>9</sup> Tê-los-á levado a interiorizar a hipótese de que tradição minimalista, desde que jamais colocando totalmente de lado a possibilidade da ironia, pode constituir uma linguagem para a participação na História, co-enunciando-se uma ética para o futuro comum? Trata-se em todo o caso de uma peça 'para o Povo', mesmo se a maior parte desse povo vai passar por ela sem reparar na sua presença, ou sequer compreender a sua mecanicidade enquanto facto urbano (o 'como funciona'). Por outras palavras, o invisível procura ser menos silêncio, ou ruído, que potência discursiva, precisamente como acontece, se quisermos dar um salto imaginário a Londres, na recente intervenção de Hans Haacke no Fourth plinth em Trafalgar Square, *Gift Horse* (2013).

Aí está, e já se vai percebendo que vou operando no âmbito de uma axiomática. Olho para este trabalho de Sérgio Vicente (realizado com os seus alunos e a colaboração do escultor José Aurélio) e revejo-o mentalmente no extremo oposto daquele tipo de mo-

numento com que Charles Chaplin abre o filme *Luzes da Cidade* (1931). A arte pública existe sempre em função do que cada época lhe exige. Mas noutra dimensão ainda, e numa nota muito pessoal, a intervenção de Sérgio Vicente é também uma réplica - com luva de calcário - à *hubris* erótico-monumental de José Cutileiro ali tão perto, entre as monumentais colinas do Parque Eduardo VII. A sua celebração do 25, com todas as marcas da autoria (o estilo celebrizado pelo escultor), é com efeito uma efervescência urbana efusivamente pós-modernista.<sup>10</sup> Não tão invisível quanto isso (até pela orientação vertical), iluminada por projectores de luz colorida, a obra consegue até conferir a um passeio nocturno um momento de evasão... uma fantasia erótica que quiçá interrompe, nos olhos das gerações actuais, o que parece serem os reflexos de uma total indiferença perante o passado.

Em suma, não se tratando ainda de um *contramonumento* (à la Jochen Gerz), a escultura *pseudo-minimal* de Sérgio Vicente, qual discreta mnemónica que nos remete para um aspecto preciso do processo histórico, representa um modo de a arte integrar a cidade que já é plenamente consciente da fenomenologia dos seus usos quotidianos. O trabalho é assumidamente um desenho (do) urbano como totalidade experienciável: *Sérgio Vicente, escultor e docente que orientou o projecto, explicou ao JN que a palavra só conseguirá ser lida do ar, pelo que o mais provável é que, quem por ali passe, a utilize como zona de estadia.*<sup>11</sup> É portanto uma intervenção no tecido urbano perfeitamente capacitada de que, como já dizia Lewis Mumford nos anos 30, *a noção de um*

*monumento moderno é uma contradição de termos.* Assim supera vários impasses precisamente porque radica a eficácia do seu anacronismo numa estratégica (in)visibilidade, expressão de extrema modéstia de recursos, adicionalmente impedindo que a memória colectiva seja naturalizada.

### **Pinturas outras, outras esculturas**

*É bonita a ideia de uma imagem urbana. Dito isto, considero que a imagem não é uma característica estritamente individual, o que demarca uma grande diferença entre a minha perspectiva e a de outros sociólogos e antropólogos, que permanecem obcecados por uma concepção bastante individual, ou até mesmo individualista, da imagem.*

*Michel Maffesoli*

Estar vs. andar. Ficarmo-nos passivos vs. agir. A cultura do graffiti tem na sua origem e na sua tradição esta ideia de o gesto artístico conquistar território, de ocupar a paisagem. Mas ao contrário do monumento (mais ou menos tradicional), aceita e promove o efémero, o circunstancial, a comunicação urgente de realidades sociais que de outra forma seriam desconhecidas da esfera pública. Algumas imagens do graffiti têm aliás um indelével poder evocativo (que lhes vem na verdade de mais do que apenas do facto de serem *facebookáveis*, *instagramáveis*, ou *twittáveis*).

Quando desço das Amoreiras a caminho do Rato o que me sobra do mais belo dos graffitis é não mais que a memória remota deste... *POOW!! BOOM!* Assim rezava a *parede*, tirando partido de um 'acidente' viário contra um muro para criar uma efémera afir-



Pantónio, *POOW!! BOOM!*, Lisboa, 2011.

Fotografia de Target.

In <http://www.vice.com/pt/read/as-cidades-tambem-podem-ser-galerias-a-ceu-aberto>

mação tautológica que era ao mesmo tempo, porque onomatopeica, uma instalação sonora. Sinestesia incrivelmente oportuna, deve ter colocado uns milhões de cidadãos automobilizados a pensar na sua vida.

O que importa então é que a arte urbana possa rejeitar as grandes mensagens ou os grandes discursos (o aspecto mais datado dos cânones), já para não dizer o *habitus* consumista, e aderir à pura comunicação da sua própria consistência informacional. No caso do autor de *POOW!! BOOM!* (2011) – Pantónio –, a arte funciona como contradispositivo imaginativo – não confundir imaginação com fantasia, diria o romântico Schiller! Ela materializa-se no real do dispositivo urbano (onde carros vão contra muros, destruindo-os...), espécie de imagem-resto que deixa transparecer uma dança, a do corpo do *writer* com o muro, palco vertical do seu *craft*. Afinal, durante meses foi virtualmente impossível escapar ao humor e à graça anónima da acção ‘vandalizadora’ (recorrendo, cirurgicamente, ao registo universal da BD para ‘dar luta’ às imagens *high-res* dos *outdoors* publicitários em volta). Arriscando a perturbação do tráfego, ‘pisando o risco’ e reflectindo a realidade em toda a sua contingência<sup>12</sup> este é o tipo de arte urbana que *vale a pena a todos os níveis* – pelo menos é o que se me oferece dizer quando, passando de novo aqui, evoco a sua ausência-presença.

Procuro ir demonstrando que a arte pública é menos um género que um estado de consciência. Certamente que sem a produção pelos artistas de *obras*, a arte como coisa pública seria algo de diferente (e porventura não

tão instrumental ao nível do desenho da cidade), mas o essencial é que, no âmbito da arte-como-coisa-pública, o artista e os agentes à sua volta entendam que a recepção por parte do público é aspecto essencial do seu trabalho. Com a 'agravante' de que se trata na maioria das vezes de um público que *tem mais do que fazer* do que apreciar arte ou aderir ao que poderá muito bem ser entendido como uma absolutamente supérflua aparição do estético no seu quotidiano.

Claro que, neste braço de ferro com a disponibilidade do público, o vernacular pode ser a 'gazua' para estabelecer com esse público um diálogo que então nasce, quando a obra é rica de possibilidades interpretativas. Estou a pensar noutra obra de arte - esta existindo inequivocamente 'enquanto tal' -, *Portugal a Banhos* (2010), de Joana Vasconcelos, que esteve uma temporada no Terreiro do Paço<sup>13</sup>. A peça sintetiza inúmeras complexidades (e perplexidades) sobre Portugal, precisamente no contexto mais adequado possível (Portugal-feito-piscina-à-venda-no-Terreiro-do-Paço, praça das praças no que diz respeito à identidade nacional, em condições ideais de visibilidade para potenciais compradores...).

Vasconcelos representa uma atitude entre o lírico e o crítico (entre a cumplicidade e a interactividade) que, se formos além de uma análise das suas peças meramente como estratégias de apropriação do imaginário colectivo e de marketing autopromocional, funcionam no meio urbano como legítimas *presentificações* de debates culturais que se resolvem precisamente na participação opinativa do público, desde logo e por vezes



Joana Vasconcelos, *Portugal a Banhos*, Lisboa, 2010.  
Fotografia de Miguel Malaquias. In <https://www.flickr.com/photos/miguelmalaquias/5176606374>

espectacularmente, no aceso comentário que nos últimos se tem generalizado sobre o trabalho. Claro que, em termos de implantação na forma urbana, decerto que *Portugal a Banhos* ao Terreiro do Paço não tem a mesma amplitude retórica que quando reaparece nas Docas de Alcântara, mas continua a impelir-nos a opinar.

### **Criar espaço público mítico**

*A criatividade e a cultura são isso mesmo, ou-sar desarrumar as ideias e encontrar-lhes novas caras [...] novos caminhos. Podíamos, por exemplo, pegar num urinol, virá-lo ao contrário, chamá-lo "fonte". Não sei se alguém já se lembrou disso.*

*Afonso Cruz*

O dever chama-me. Tenho artistas em Belém à minha espera, precisamente para arrancar com a programação de mais um VICENTE. *Reinventando o mito, desde 2011* é a frase com que gosto de fazer o *pitch* da iniciativa, anualmente promovida pelo Projecto Travessa da Ermida. A ideia é abrir um espaço para o Espaço Público Mítico, conceito que permite que se possa promover o conhecimento perdido acerca de um mito fundamental da cidade de Lisboa, epitomizado na chegada das relíquias do Mártir em 1173 - e ao mesmo tempo promover novas leituras da Contemporaneidade.

No texto de fecho da mais recente edição, sintetizei o carácter da iniciativa:

*VICENTE é um pequeno laboratório de imagens onde cabem paradoxalmente muitos pensamentos, um filosofar. À Travessa do Marta Pinto aportam artistas, autores e suas*

*obras, uns vindos de longe outros de perto, todos de algures, trazendo as mensagens do outro, mensagens do mundo. Assim como em tempos aportou à capital das chegadas o corpo de S. Vicente, assim como essa chegada fundamental definiu um destino para a cidade e a enobreceu, hoje uma arte contemporânea de todos os tempos procura explorar dimensões emergentes de uma sensibilidade: lisboeta, universal, daqui. Para chegar a algum lado.*

O VICENTE assume na cidade um papel próximo do *placebranding*, desenvolvendo-se como contributo independente para a identidade contemporânea não apenas da Capital mas de Belém em particular. Os seus conteúdos (esculturas, instalações urbanas, instalações vídeo, performances, edição...) convidam o público a regularmente aferir da evolução do conceito face a cada momento presente. Este tipo de opção passa por uma lógica de *storytelling* que tem naturalmente a ver com o facto de o mito de São Vicente ser de uma densidade tal, que seria irresponsável tocar o tema - uma narrativa fabulosa - sem lhe dar um enquadramento suficientemente amplo, inclusivo, universal.

Daqui infiro que a melhor arte pública é aquela em que percebemos que a mensagem é *para todos* - senão em absoluto (o que destruiria a eficácia de qualquer conceito como conjunto de opções discretas no âmbito de um plano de comunicação), pelo menos como princípio e hipótese de trabalho. A ideia por detrás do VICENTE é o *Todos* - não por acaso o nome de outro festival, esse camarário, com evidentes traços de arte pública.

Os eventos de VICENTE são assim quase sempre exemplarmente públicos – decorrendo ‘na rua’ –, e à escala de uma pequena travessa lá vamos fazendo pela posteridade de São Vicente mas também – qual laboratório para se experimentar o (im)possível – elaborando um discurso tangível acerca das possibilidades da cidadania criativa (no caso, antes do mais, a de uma entidade privada que partilha no espaço público uma estratégia local de regeneração do tecido e da oferta culturais). Em duas palavras, humildade e ambição em doses idênticas pode permitir a um conceito, como a uma obra, estabelecer com os cidadãos um acordo: vamos pensar o *impossivelmente grande* através do *possivelmente pequeno*.

Na prática, faço questão que no VICENTE – pequeno ‘carrinho de linhas’ no meio das ‘rodas dentadas’ gigantes que se encontram em volta (património edificado, instituições e equipamentos culturais) – a arte apareça como coisa natural *da* matéria urbana, isto é, como uma recodificação do estável e do conhecido, e até do expectável, mais ou menos inusitada conforme o âmbito de cada conceito tratado. A propósito da irreverência deste tipo de projectos, que se abre a uma *performática* do urbano, o historiador José Sarmiento de Matos encontrou um termo para dizer o que esta arte faz à cidade: *a batida do desassossego*.

Na oportunidade específica criada pelo VICENTE (o projecto teve a origem no desejo, por parte do seu patrono, de ‘voltar a falar-se dos Corvos de Lisboa’...), procuro que a performatividade de um mártir cristão do séc. IV pudesse entrar em diálogo com a da

criação e da cidadania dos nossos dias. O resultado mais ‘1:1’ deste desejo – a instalação dando lugar ao corpo-a-corpo do teatro – foi a dada altura um conjunto de irreverentes performances – passeios pela cidade – pelo performer polaco Krzysztof ‘Leon’ Dziemaszkiewicz – que levei a atravessar a cidade durante três dias sucessivos interpondo todas as suas potenciais ‘vítimas’.

Entre senhoras idosas de um bairro popular e os *alt skaters* à Praça da Figueira, o que o público viu foi a *recodificação* (Flusser, 2007) dos trajes e dos atributos do Santo (dimensão eminentemente visual), constituindo o conjunto dos percursos uma ‘via sacra’ individual capaz de desafiar os vendilhões da sociedade do espectáculo. Um dos figurinos que Leon realizou integralmente em Portugal, durante uma escassa tarde de corte e costura, foi por exemplo uma dalmática de Vicente, feita de... sacos do Pingo Doce.

Este tipo de acção urbana é da ordem do que Thierry Davila chama de *cinéplástica*.<sup>14</sup> Isto é, o artista, já não mero *performer*, torna-se por essência móvel e as suas peregrinações o fundamento para novas realizações, num quadro operativo<sup>15</sup>. Mais, a cidade, vasto processo, conjunto de velocidades (Davila), como que se *pedonaliza*.

### **O texto como poética, o rabisco arisco**

*Text Art is no longer defended as a special case, nor has it been completely incorporated into the institutions of art. Rather, its value and potential is acknowledged by a wide spectrum of contemporary artists who freely combine the use of text with performance,*



Krzysztof 'Leon' Dziemaszkiewicz, Passeios performativos (Projecto VICENTE), Lisboa, 2014.  
Fotografia de Agata Wiorko, cortesia Projecto Travessa da Ermida.

*installation, video, photography, drawing, painting, sculpture and printmaking.*

*Dave Beech*

A inscrição de textos na cidade, resultante do trabalho de artistas, é sempre um apelo directo à leitura, que se torna inevitável (aliás como acontece com as mensagens publicitárias ou políticas, mas de uma forma porventura mais cognitiva em termos de uma relação crítica (e potencialmente transformativa) com os leitores do espaço urbano. O fenómeno tem sido um importante factor de contradiscursos que obrigam os leitores – todos nós – a confrontarmo-nos com fenómenos como o da nossa própria alienação face ao mundo que nos rodeia. Independentemente do registo literário, do campo semântico ou das ressonâncias específicas, esta tendência é ainda um importante modo de dar (ensinar) a ver a cidade como superfície e palimpsesto.

Entre todas as expressões mais felizes desta liberdade da fala artística, vem-me sempre à memória *Everything is going to be alright [Work n. 203]*, de Martin Creed, nómada interrupção dadaísta da imagem do edificado em nome de uma graça social que raramente foi expressa de forma tão luminosamente linear, exprimindo esperanças e medos universais...; ou Claire Fontaine, denunciando num misto de desespero e ironia que *CAPITALISM KILLS LOVE* na fachada da sede dos mineiros de Durham, um símbolo da resistência ao Thatcherismo...; ou finalmente Miguel Januário<sup>16</sup>, que é do meu ponto de vista brilhantemente retórico, aliando uma radical economia de meios a uma enorme capacidade de *dizer o povo*.

Outra obra absolutamente singular que tenho tido a oportunidade de acompanhar é a de Stefan Kornacki. Kornacki tem 'salvado' monumentais *letterings* da destruição<sup>17</sup>, conseguindo nos últimos anos construir um quase absurdo léxico de palavras que outrora encimaram importantes edifícios (no caso, na Polónia comunista): KOSMOS, UNIWERSAM, VICTORIA...

Neste trabalho sobre a ruína (também da ideologia, de qualquer uma) há ao mesmo tempo um enorme respeito pela história e os processos de recontextualização da leitura (já que todas as 'obras', autênticos *ready-mades* urbanos - são acompanhadas de cuidada documentação participativa [entrevistas, documentários] não apenas sobre o que essas palavras significam [digamos que 'em absoluto'] mas também para quem e quando). Por outras palavras (!), há uma espécie de tradução de um termo urbano concreto (uma sinalética historicamente situada) para outras épocas e situações<sup>18</sup>. Aliás, podemos hoje literalmente tocar as palavras que outrora estavam lá em cima. Agora, cá em baixo, num lugar que é que o artista escolhe, a sua transparência e poder são completamente reconfigurados. E a sua fragilidade exposta.

Esta questão entronca num aspecto do próprio discurso que muitos artistas tomam por adquirido. A língua. Neste aspecto, Janeiro tem sido precioso na inscrição criteriosa dos seus textos, que são verdadeiros diálogos da psique colectiva com a superfície da cidade e, mais globalmente, o *momentum* cultural da sua recepção (em Guimarães, para a Capital da Cultura, chega a espetar

uma faca nas costas [da estátua] de Afonso Henriques e a celebrar [o enterro de Portugal] com um caixão com a forma do dito [limites continentais].) Em Lisboa, é procurar por aí... mas dou uma 'dica': debaixo da ponte, junto à Embaixada dos Estados Unidos da América, a Sete Rios.

A sua continuada relação com o texto vernacular (língua portuguesa vs. inglesa conforme a situação a criar, cartazes impressos ou tinta negra directamente aplicada às superfícies, uma tipografia *universal*) contrasta com a quase ingerência no espaço público discursivo que foi a recente intervenção em Lisboa de Tim Etchells<sup>19</sup>, com frases (em inglês), evidentemente sobre Arte, numa tipografia relativamente requintada: *Art Matters*. Ora '*Não é tarde nem é cedo*' terá pensado o/a vândalo/a que rabiscou várias dessas inscrições com deliciosos (ou perniciosos) comentários, do tipo: [Art that hurts] «? DOI? ESTUDASSES!».<sup>20</sup>

A cidade da arte é isto, mais do que a obra deste ou o comentário daquele, e independentemente dos graus de violência dos debates, a cidade é este diálogo, ora público ora secreto, que umas vezes se fica pela mente do colectivo, outras surge no esplendor de incompreensões que revelam por sua vez que, sem retórica - o poder-se e saber-se falar sobre aquilo que vale a pena - a arte pública aparece como uma actividade criativa dolorosamente desprezível.

Resta aqui acrescentar que também um certo gesto pode ser puro texto, como o prova a rebelde escultura de Maurizio Cattelan em frente à Bolsa de Milão<sup>21</sup>, o famoso *Il Det-*



Miguel Januário, *Vende-se Portugal*, Lisboa, 2013.  
Fotografia cedida pelo autor.



Stefan Kornacki, *KOSMOS, UNIWERSAM, VICTORIA*, Cascais, 2014.  
Fotografia de Agata Wiorko.



Tim Etchells, *Art that hurts (Artista na Cidade)*, Lisboa, 2014.  
Fotografia de Agata Wiorko, cortesia Projecto Travessa da Ermida.

to (2010). Cattelan usa o poder da grande arte caucionada pelo seu próprio sistema para dar voz ao povo, qual ventríloquo dos excluídos do mundo financeiro. Fá-lo numa referência evidente à cultura clássica (utilização precisa do plinto, do efeito de ruína e da monumentalidade típica da estatuária), ao mesmo tempo que demonstra que, para certas coisas serem ditas, há que encontrar formas radicais para que façam sentido *no dado momento*.

Entre estas aventuras do texto, como enquadrar nas genealogias do político o texto potencial que são os rostos explodidos de Alexandre Farto? Que palavras deixaram de ser ditas, para que estes rostos comesçassem a falar? A contar a sua história? Como conseguiu este artista realizar um *tandem* entre as linguagens da *street art*, da arte contemporânea e até da arte pública? Certo é, há uma sensibilidade retórica por detrás do que parece a tradução para vários cenários de um mesmo olhar (e de uma mesma técnica), ganhado em cada circuito uma autonomia própria. *Clever stuff*.

Note-se porém que uma arte unanimemente aceite - como vai sendo o caso de Farto - como que tende a perder o charme de um certo antagonismo, ou até de um certo mistério. O que as obras dizem pode assim perder sentido de oportunidade, como quando algo muito repetido deixa de ter impacto comunicativo. Aliás, não porque o trabalho em si necessariamente o procure, mas porque na ânsia de subliminar problemas - o maior, o do Outro, por exemplo - a sociedade ao fim e ao cabo pede à arte que se limite a representar os seus fantasmas, evitando

exigir-lhe essa outra função mais complexa, que seria a de *mudar o mundo* (parece que estou a ouvir Almada Negreiros, na Estação de Metropolitano do Saldanha).

Não estou a dizer que seja sequer o momento – e aqui entre nós, nunca será... – para discutir a questão da arte pela arte vs. da arte como política; mas que o trabalho de Farto(s) e Januário(s) – do lado da comunicação urbana – e depois de outros agentes de mudança mais discretos (essa arte comunitária de longa duração que não encaixa na agenda mediática nem convém às narrativas hegemónicas) está a reconfigurar a nossa ideia de arte urbana, isso está. Porque vão *tocando nos pontos*, fazendo *ao mesmo tempo* arte e a pedagogia dos possíveis da arte enquanto ligação com o social. Tendem a ser *mediação* (Debray, 1997) ao nível de um superior entendimento do que é a cidade como palco de pessoas e ideias.

### **Rememorar processos, criar lembranças**

*Dans la gestion des signes urbains, qu'ils s'agissent de signes traduits dans l'espace ou de signes échangés entre les spécialistes, la logique sociale de la prise de décision veut que celle-ci se fasse en dehors de tout déterminisme consécutif à une quelconque dialectique des rapports de force ou d'influence.*

*François Séguret*

Enquanto agente de interpelações urbanas, percorrer a cidade é para mim reconhecer sítios potenciais para a realização de intervenções; o que passa por encontrar pretextos e oportunidades para criar acontecimentos ou aliar-me a dinâmicas de co-

-criação ou mudança onde quer que elas possam aparecer. É preciso estar atento e estimular a sensibilidade, sobretudo numa altura em que novas visões do urbanismo começam a 'fazer das suas'. Por outro lado, é evidente que *temos dificuldade em imaginar que o Projecto Urbano possa ser uma montagem e uma mobilização de recursos pelos próprios habitantes* (Claude, 2000)... mais fundamentalmente, esquecemo-nos de que a forma deveria seguir... a ficção (Séguret, 2000).

Em todo o caso, prospectivas à parte, atravessar a cidade é também um exercício de rememoração; rememorar memoráveis acções que o tempo se vai encarregando de apagar progressivamente é um exercício fundamental da cidadania e deveria ser um valor inalienável da experiência do público. As instalações e a implantação urbanística da Luzboa (2004 e 2006) por exemplo, hão-de diluir-se no nada do tempo, mas como que ainda ressoam na memória de alguns lisboetas (e até estrangeiros que por cá andaram na altura). O essencial é que a experiência estética de uma determinada geração possa encontrar formas e se traduzir para novos desafios, já que se o contexto muda, não muda (pelo menos para já!) algo de essencial, o problema de criamos sentido para a nossa vida.

A este nível, certos experimentos urbanos são potencialmente alimentadores dos sonhos de novas gerações de criadores. Assim aconteceu comigo anos atrás, quando ao fazer a Lisboa Capital do Nada (2001) estava no fundo ainda a reacender as cinzas mornas de experimentos como a Alterna-

tiva Zero (1977), de Ernesto de Sousa (que por sua vez trazia para Portugal as inovadoras visões de Harald Szeemann ou Joseph Beuys...). É nestes termos que a questão da genealogia da arte pública é criticamente essencial, pois há aspectos conceptuais e propriamente metodológicos que importa conhecer ao longo da história, para hoje operarmos com maior propriedade.

Não deixando de ser verdade que é quase sempre nos Museus - e não no terreno - que vamos recarregar baterias (teóricas), a própria possibilidade da arte como coisa pública e urbana obriga-nos a estar atentos ao que acontece e à forma como partilhar essa atenção. É uma questão de saber reconhecer 'os nossos' em qualquer época - no meu caso, de Schiller a Lefebvre, de Wagner a Debray, Nancy, Latour ou Sloterdijk; uma questão de partilhar olhares (ao limite, como em Chantal Mouffe, agónicos), fazendo de cada oportunidade o acontecer de um potencial de informação urbana que ora é deliberadamente intangível, ora uma concreção exemplar e retoricamente eficaz dos possíveis da cidade. Por isso as obras dizem quase sempre muito mais do que parece. Desde que as olhemos através da lente da arte pública - um *mix* de ética comunitária, saber colectivo, literacia projectual e, já agora, jargão técnico.

Uma escultura monumental de Charters de Almeida à Alameda da Universidade, ao Campo Grande, é, então, formalmente, à superfície, uma coisa: um objecto escultórico mais ou menos (*ir*)relevante (terminologia que 'roubo' a Giorgio Agamben), com uma escala vincadamente arquitectural, evoca-

ção de traços geometrizarantes que funciona como pórtico e marco urbano num enquadramento urbanístico e paisagístico muito particular - espécie de oblonga 'praça verde'. Não seria pouco, até pela clareza com que está implantada no território, considerando perspectivas visuais e a significativa circulação viária.

Mas a peça - de 1995, cuja designação denuncia a sua localização original, *Ribeira das Naus* - torna-se muito mais significativa se nos informarmos acerca de como aparece ali. Quantos dos transeuntes saberão que resultou do orçamento participativo da CML, e que portanto foram cidadãos que determinaram que a obra, que antes havia estado noutro lugar, haveria de encontrar o seu poiso permanente aqui, na Alameda das Universidades?

É esta a via para o *comum* que a arte pública advoga: promover um saber sobre os objectos e os processos da arte na cidade; implicitamente também sobre as paisagens e, nestas, os nossos corpos, tanto individuais como colectivos; a arte tornando-se assim matriz do nosso próprio olhar. A arte urbana mais tradicional torna-se concomitantemente *partenaire* da mais radicalmente alternativa, o *nano* imiscui-se nas narrativas do *macro*, todas as decisões de projecto implicando, num certo grau de transparência e escrutínio, possibilidades outras, tal qual como acontece no discurso - que é de todos, não pertencendo a ninguém.

E daí que quando passeio pela cidade há obras que voltam sempre, como fantasmas de um futuro que a arte afirma na singeleza

dos seus processos (e na frontalidade com que lida com as modalidades, como diria Wagner), mas ao mesmo tempo na capacidade de dizer o imediato da cidade no aqui e agora dos seus dispositivos. Regresso mais uma vez à Luzboa para dar um par de exemplos: tivémos uma empresa de men-digos (Javier Núñez Gasco), a lua na terra (Bruno Peinado) e até eléctricos - na altura bem menos *photo-opportunities* que hoje - iluminados (Yann Kersalé). O que mostra como os artistas trabalham os limites de todas as (des)codificações, sobretudo quando assumem um desígnio: o de manifestarem a *graça social*, implícita no idear mais nobre e profundo da Cidade.

Cabe à arte pública crítica (aproprio-me do termo cunhado por Krzysztof Wodiczko), saber ora diluir-se tacticamente entre o espectáculo e a provocação, ora aderir ao belo para celebrar o Social Humano, ou ainda, finalmente, procurar um compromisso com o desconhecido, em total entrega ao imponderável (algo que 'não dá lá muito jeito' às indústrias criativas). É esta gramática fundamental que subjaz ao discurso sempre-mergente que faz da cidade um palco para a visibilidade do que urge comunicar-se e um tabuleiro de xadrez (dispositivo), sobre o qual se joga - supremo ludismo - a nossa *formação* - a *Bildung* a que se refere Schiller nas suas *Cartas sobre a educação estética do homem* (de 1795).

Plano do poder cidadão, cenário de sonhos, discurso exploratório da utopia, a arte pública transforma a cidade num veículo para todas as sensibilidades se sentirem mais próximas do seu próprio destino.

A arte pública torna tangível a comunidade e, nela, a participação (nomeadamente a do povo no seu próprio destino). Antes de tudo mais, ela promove a conversação. Ela é nos seus mais surpreendentes momentos *a orquestração criativa de encontros colaborativos e conversações, bem para além dos confinamentos institucionais da galeria ou do museu* (Kester, 2004) A obra de *arte total* que é a arte na cidade - Wagner, *I wish you were here* - é em suma um factor de produção de imaginação colectiva e de activação instrumental dos mecanismos urbanos. Ela é por isso sempre... *do futuro*. Precisamente como Richard Wagner antecipou no seu ensaio de 1849.

Em suma: a arte da cidade começa num olhar sobre a coisa urbana, a cidade na sua quotidianidade e na sua multidimensionalidade (conceitos lefebvrianos). Aí, formas, usos, códigos, imagens, paisagens, quaisquer pretextos servem para inspirar uma consciência que cuida do que na cidade queremos preservar, mudar e/ou problematizar. Ética portanto, que diz muito da maturidade de cada comunidade. E que se realiza - o que é raro, senão raríssimo... -, quando é radicalmente interpretada como uma fusão da arte com o *socius*, que é o que acontece em projectos de estética dialógica (Kester, 2004) como os de Stephen Willats, que encara o seu trabalho como a *produção de cultura socialmente interactiva*.<sup>22</sup>

Dito isto, quando o/caro leitor/a passar pela Av. Infante Santo (agora não me dá jeito...), dê valor aos azulejos de Maria Keil (figuração da maior qualidade...) mas também aos painéis abstractos de Eduardo Nery, cele-

brando a luz de Lisboa... preste atenção às últimas da *street art* mas também à discretíssima escultura de Rui Chafes à entrada do Hospital de Santa Maria... mais do que significados, que sentidos estão em jogo quando olhamos à nossa volta? E depois sim, põe-se a imaginar. O que poderia fazer falta aqui, e o que mudaria acolá... com quem valeria a pena entabular a conversação?

No séc. XVI, Francisco de Holanda<sup>23</sup>, iluminador, arquiteto e pintor soube contribuir, enquanto cidadão e criador, para uma crítica construtiva do ambiente urbano da capital<sup>24</sup>, já que não o considerava à altura do exigível. Hoje, é responsabilidade de todos os que pudermos contribuirmos também nós para novas *lembranças* que tornem as nossas cidades - e a Cidade no sentido mais lato - mais habitáveis. Se calhar, grande parte da arte pública é isto, *reminders* para todos nos apercebermos de como um pouco de atenção à forma como a arte dialoga com a cidade pode ser um contributo crucial para o futuro de ambas.

Como pode isto traduzir-se numa visão instrumental? Uma hipótese já a seguir, a partir da problemática da localidade, e porventura inspirando-se na noção de que certos lugares estão simplesmente à espera de *activação*: *A cidade pode portanto ser vista como localidade, mas uma localidade definida pela proximidade, em termos de acessibilidade e interface, não necessariamente associada à localização espacial.* (Nawratek, 2012)

## Uma rua mais criativa, laboratórios de invenção

*I argue that in order to engage with practical problems of public and private space, we must operate at a theoretical level. We must construct what Julia Kristeva has called "a diagonal axis" between theory and practice, "a place between" the two, where a more integrative approach to the making and interpretation of public spaces can begin.*

Jane Rendell

No quadro do nomadismo contemporâneo, a programação de arte pública pode começar por reconhecer que uma das principais responsabilidades da arte é participar na produção ou co-enunciação de conceitos. Um conceito urbano é neste quadro uma ideia motivadora, que tem de implantar-se na malha urbana e ao mesmo tempo oferecer-se como interface cidadão (Nawratek, 2012).

O sucesso deste desígnio estará na capacidade de desenvolverem-se parcerias transnacionais e multidisciplinares para trazer para a ordem do dia, a uma escala e numa lógica globais, mas com sensibilidade local, a diversidade dos espaços públicos como um factor de criatividade urbana. Por exemplo, será que certas ruas, trabalhando em conjunto, podem constituir um novo modelo de cooperação catalisador de inovação urbana? O artista, o programador, o curador, o mediador... o craftsman, o técnico, o próprio público podem e devem estar 'em rede', e nesse intercâmbio encontrarem plataformas para tornar o seu trabalho mais oportuno? Rochus Aust é um exemplo típico deste artista que domina a cidade enquan-

to matéria para as suas formas, transformando os próprios meio e vida urbanos num instrumento musical (fê-lo à Travessa do Marta Pinto, âmago do Projecto VICENTE).

E podemos aqui renovar os nossos votos com Lefebvre precisamente a partir do seu entendimento da rua como dispositivo comum, público e quotidiano.<sup>25</sup>

*Imaginemos que entramos numa pequena rua de Lisboa, animada por uma discreta mas vibrante vida local... sentimo-nos 'em casa' porque o espaço é convidativo, ou uma obra de arte nos chama, ou a fila à porta de um restaurante denuncia uma boa cozinha... imaginemos que ao fim dessa rua entramos diretamente numa calle espanhola... tão diferente e, no entanto, transmitindo um carácter semelhante... imaginemos que ao final dessa rua espanhola entramos numa francesa, depois numa italiana, que se bifurca numa alemã e numa turca, desembocando todas numa estónia... Imaginemos uma rede de ruas assim virtualmente ligadas, como se existisse entre elas uma passagem oculta, conectando diferentes lugares onde a Europa acontece, fervilhando da mesma vida urbana, pessoas, ideias, iniciativas, num mosaico de culturas locais. Façamos a cartografia intangível de todas essas ruas. Voilá uma Europa de pequenos factos urbanos a que acedemos por via de critérios próprios, como o genuíno, o vintage, o emergente, o excepcional. Seria uma rota 24/24h com protagonistas e figurantes sempre renovados, a vivência dos diversos lugares enquanto palcos de atmosferas, estórias, valores.<sup>26</sup>*



Rochus Aust & DEUTSCHES STROMORCHESTER, Concerto Móvel na Travessa do Marta Pinto, Lisboa, 2015. Fotografia de Agata Wiorco, cortesia Projecto Travessa da Ermida.

Em suma, tem de continuar a abrir-se - 'sugerir-se', 'rasgar-se'... - espaços para uma *cidadania* (propriamente) *artística* (Campbell e Martin, 2006). Sendo certo que ela é um *modo de operar* esteticamente, vejo-a acima de tudo como um modelo plástico para nos apropriarmos todos - artistas e não só - dos mecanismos de subjectivação na cidade; e portanto também como uma resposta pragmática às distopias da modernidade. A arte (pública, urbana...) tem neste âmbito um papel *revolucionário* (Nawratek, 2012). A rua continua...

#### - Bibliografia

- Agamben, Giorgio;** *O que é o contemporâneo e outros ensaios*, Argos, 2009.
- Arendt, Hannah;** *A Vida do Espírito - Pensar* [1978], Instituto Piaget, 2007.
- Argan, Giulio Carlo;** *História da arte como história da cidade*, Martins Fontes, 2005.
- Barrento, João;** *A palavra transversal. Literatura e ideias no século XX*, Edições Cotovia, 1996.
- Barrento, João;** *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*, Assírio & Alvim, 2010.
- Caeiro, Mário;** «A arte pública está na maneira de olhar», in *Smart Cities - Cidades Sustentáveis*, #8, Set-Out 2015.
- Caeiro, Mário;** *Arte na Cidade - História Contemporânea*, Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2014.
- Caeiro, Mário;** «Ruas criativas? Vamos lá! O novo desafio de uma Europa en route, a caminho de si própria», in *Arqa - Arquitetura e Arte*, n. 119, julho-agosto 2015.
- Campos, Ricardo;** Brighenti, Andrea Mubi; Spinelli, Luciano (Orgs.); *Uma Cidade de Imagens. Produções e Consumos Visuais em Meio Urbano*, Mundos Sociais, 2011.
- Collins, Tim; Goto, Reiko;** «Eco-art Practices», in Miles, Malcolm (Ed.), *New Practives - New Pedagogies*, Routledge, 2005.
- Claude, Viviane;** «Essai de définition du projet urbain», in Hayot, Alain; Sauvage, André (dir.), *Le Projet Urbain. Enjeux, Expérimentations et Professions*, Éditions de la Villette, 2000.
- Debray, Régis;** *Introdução à Mediologia*, Livros Horizonte, 2004.
- Davila, Thierry;** *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Editions du Regard, 2002.
- Flusser, Vilém;** *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*, Cosac Naify, 2007.
- Grout, Catherine;** *Pour une réalité publique de l'art*, L'Harmattan, 2000.
- Johnstone, Stephen (Ed.);** *The Everyday*, The MIT Press, 2008.
- Kester, Grant H.; *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*, University of California Press, 2004.
- Landry, Charles; *The Sensory Landscape of Cities*, Comedia, 2012.
- Campbell, Mary Schmidt;** Martin, Randy; *Artistic Citizenship*, Taylor & Francis, 2006.
- Nawratek, Krzysztof;** *Holes in the Whole. Introduction to the Urban Revolutions*, Zero Books, 2012.
- Nelson, Robert S.; Shiff, Richard (Eds.);** *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, 2003.
- Liggett, Helen;** *Urban Encounters*, University of Minnesota Press, 2003.
- Rendell, Jane;** «Public Art: between Public and Private», in Bennett, Sarah; Butler, John (Eds.);

*Advances in Art & Urban Futures*  
Volume I. *Locality, Regeneration &*  
*Divers[c]ities*, Intellect Books, 2000.

**Séguret, François;** «Les acteurs  
et les métiers de la ville et du  
projet Urbain», in Hayot, Alain;  
Sauvage, André (dir.), *Le Projet*  
*Urbain. Enjeux, Expérimentations et*  
*Professions*, Éditions de la Villette,  
2000.

**Semedo, Alice;** «Introdução», in  
Semedo, Alice; Lopes, J. Teixeira  
(Coord.); *Museus, discursos e*  
*representações*, Afrontamento,  
2006.

**Serrão, Adriana Veríssimo;** «A  
paisagem como problema da  
filosofia», in Serrão, Adriana  
Veríssimo (Coord.), *Filosofia da*  
*Paisagem. Uma Antologia*, Centro  
de Filosofia da Universidade de  
Lisboa, 2011.

**Wagner, Richard;** *A Obra de Arte*  
*do Futuro* [1849], Antígona, 2003.

**Young, James E.;** «Memory/  
Monument», in Nelson, Robert S.;  
Shiff, Richard (Eds.); *Critical Terms*  
*for Art History*, The University of  
Chicago Press, 2003.

**Zanatta, Maria Luiza;** «Caminhando  
com Francisco de Holanda», V  
Encontro de História da Arte, IFCH  
/ UNICAMP, 2009.

#### – Notas

<sup>1</sup> Para Tim Collins e Reiko Goto  
(2005), advogados da arte pública  
como *eco-prática*, a atitude  
estética dos criadores pode

tender para uma ou mais das  
seguintes posições: lírica, crítica e  
transformativa.

<sup>2</sup> Delgado, Manuel; «O Espaço  
Público como Representação.  
Espaço urbano e espaço social  
em Henri Lefebvre». Conferência  
proferida no âmbito do ciclo «A  
Cidade Resgatada» organizado  
pela OASRN, Museu de Serralves,  
15 de Maio de 2013. Tradução  
do espanhol por Pedro Bismarck  
e Luís Piteira. Cf. [http://www.  
revistapunkto.com/2014/01/  
o-espaco-publico-como-  
representacao\\_9694.html](http://www.revistapunkto.com/2014/01/o-espaco-publico-como-representacao_9694.html)

<sup>3</sup> Ver a reflexão continuada de  
João Barrento sobre o ensaio  
e o fragmento, sintetizada em  
entrevista recente, de 2013. Cf.  
[http://www.pequenamorte.net/  
entrevista-com-joao-barrento/#.  
Vh0fm7RViko](http://www.pequenamorte.net/entrevista-com-joao-barrento/#.Vh0fm7RViko)

<sup>4</sup> Donde que neste quadro à  
arte se coloca o desafio de  
constantemente aferir as hipóteses  
de os actores sociais e os agentes  
artísticos constituírem um e o  
mesmo grupo, ainda que na  
efemeridade de um conceito ou  
de um evento. Para Alice Semedo:  
*O agente é essencialmente um*  
*fazedor activo de significados: no*  
*entanto, a constituição do mundo*  
*como «significante», «relevante»*  
*ou «inteligível» depende da*  
*linguagem compreendida não*  
*como um simples sistema de*  
*signos e símbolos, mas como um*  
*meio para a atividade prática.* Cf.

Semedo, Alice; «Introdução», in  
Semedo, Alice; Lopes, J. Teixeira  
(Coord.); *Museus, discursos e*  
*representações*, Afrontamento,  
2006.

<sup>5</sup> João Barrento (1996):  
*Actualidade não é, para Benjamin,*  
*a categoria mundana que se refere*  
*àquilo que brilha à superfície, ao*  
*aggiornamento efémero, ao up*  
*to date borbulhante, calculado*  
*e imposto. O conceito tem nele*  
*contornos mais fundos, místicos, e*  
*implica uma iluminação súbita do*  
*passado pelo presente, motivada*  
*por uma afinidade electiva e*  
*despoletada por uma explosão de*  
*sentidos que põe a nu secretas e*  
*imprevisíveis coincidências entre*  
*presente e passado.*

<sup>6</sup> Campos, Ricardo; «Introdução»,  
in Campos, Ricardo; Brighenti,  
Andrea Mubi; Spinelli, Luciano  
(Orgs.); *Uma Cidade de Imagens.*  
*Produções e Consumos Visuais*  
*em Meio Urbano*, Mundos Sociais,  
2011.

<sup>7</sup> O arquitecto Gonçalo Ribeiro  
Telles é autor, entre outros, do  
Corredor Verde de Monsanto;  
da integração da zona ribeirinha  
oriental e ocidental na Estrutura  
Verde Principal de Lisboa; dos  
jardins da sede da Fundação  
Calouste Gulbenkian (com António  
Viana Barreto) e dos projectos do  
Vale de Alcântara e da Radial de  
Benfica, do Vale de Chelas, e do  
Parque Periférico.

<sup>8</sup> *Directamente inspirada pelo*

*movimento das águas, Fernanda Fragateiro concebeu o projecto de um jardim totalmente relvado, em que a modelação do terreno em rigorosas curvas de nível, simula o ritmo do oceano, com o fazer e desfazer das ondas.* In <http://www.portaldasnacoes.pt/item/fernanda-fragateiro-jardim-das-ondas/>

<sup>9</sup> Cf. <http://www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/liberdade-monumento-a-revolucao-de-abril>

<sup>10</sup> Pouco depois da inauguração, o povo de Lisboa baptizou aliás a polémica peça, quase carinhosamente, de *mamarracho*, mas é curioso como, com o tempo, o choque se atenuou.

<sup>11</sup> In [http://www.jn.pt/PaginalIncial/Interior.aspx?content\\_id=935682](http://www.jn.pt/PaginalIncial/Interior.aspx?content_id=935682)

<sup>12</sup> *Se pensarmos que a melhor definição de arte urbana é algo que interage com a rua e que é pensado para um espaço em particular como os anéis são pensados para os dedos, então um dos melhores exemplos que temos em Lisboa é mesmo este de Pantónio, entre as Amoreiras e Campo de Ourique. Tão bom que já foi feito em 2011, outros murais vizinhos já chegaram e saíram, e a parede nunca sequer foi arranjada. E tão bom que transformou um acidente - literalmente, porque foi uma carrinha que se despistou e subiu pelo passeio como se estivesse para entrar numa garagem - no nosso próprio*

*momento Roy Lichtenstein à beira da estrada. O mais bonito é que muitas vezes vejo um senhor aproveitar os destroços para se sentar a descansar à sombra, e nem me importo de parar nos semáforos vermelhos lá ao lado todo o santo domingo.* Ana Dias Ferreira in

<https://cabecacoracao.wordpress.com/category/olhos/arte-urbana/>

<sup>13</sup> Foi entretanto 'trasladada' para a Docca de Santo Amaro. Cf. <http://joanavasconcelos.com/info.aspx?oid=511>.

<sup>14</sup> Davila: *Car tel est, dans le domaine de l'art, le destin de la déambulation: ele est capable de produire une attitude ou une forme, de conduire à une réalisation plastique à partir du mouvement qu'elle incarne, et cela en dehors ou en complément de la pure et simple représentation de la marche (iconographie du déplacement), ou bien ele est tout simplement elle-même l'attitude, la forme.*

<sup>15</sup> Ao limite, ainda com Davila: *Définir un cadre, un protocole, un dispositif, qui encourage le développement d'une succession, d'une addition d'événements, qui produise quelque chose comme la mise en forme d'un mouvement.*

<sup>16</sup> *Street-artist* que se tem celebrizando-se pelas suas frases sempre assinadas '+-'. Cf. <http://maismenos.net/>

<sup>17</sup> <http://inscriptionproject.blogspot.pt/2012/04/objet-trouve.html>

<sup>18</sup> Em Portugal, Kornacki apresentou-se: na Plataforma Revólver, na exposição colectiva *Objet Trouvé* (2012), onde instalou duas letras (I e P) da palavra 'IZBA PRZYJĘĆ' [Serviço de Urgências] (<http://inscriptionproject.blogspot.pt/2012/04/objet-trouve.html>); em performance *freestyle* em frente à Assembleia da República, no mesmo ano, com a palavra 'CRISE' escrita em ossos adquiridos num talho (<https://vimeo.com/89400206>); no âmbito do 'combóio artístico' *Cosmic Underground* (2013), com uma reconfiguração teatralizada da palavra 'UNIWERSAM' (<https://www.youtube.com/watch?v=gYnpxxvki0>) e mais recentemente no contexto do Festival LUMINA, em Cascais (2015), onde três palavras - 'KOSMOS', 'UNIWERSAM' e 'VICTORIA' - foram apresentadas simultaneamente sob a forma de uma instalação de luz.

<sup>19</sup> Artista na Cidade [de Lisboa] 2014, projecto que consistiu na inscrição de dez frases em outros tantos locais de Lisboa, realizado em colaboração com o Gabinete de Arte Urbana (GAU). Cf. <http://www.artistanacidade.com/2014/intervencoes-na-cidade-uma-colaboracao-com-a-gau/>

<sup>20</sup> *A ideia partiu da Galeria de Arte Urbana (GAU) da autarquia, que convidou Tim Etchells: "a escrever 10 frases para Lisboa, 10*

frases que interpelem os lisboetas e transeuntes e os convidem a descobrir este artista". [...] O certo é que alguém terá levado o programa à letra e se deixou interpelar pelas frases, ao ponto de tomar a iniciativa de sobre elas intervir. Por cima dos ditos idealizados pelo artista inglês, sempre com um carácter mais ou menos programático sobre o sentido da arte – "art that hurts", "art that opens eyes" ou "art that remembers", foram feitos riscos em graffiti e, acima ou abaixo delas, apostas inscrições sem aparente ligação ou outro propósito que o da mera sabotagem. In <http://ocorvo.pt/2014/11/17/murais-de-artista-homenageado-sabado-pela-camara-de-lisboa-vandalizados/>

<sup>21</sup> A peça ganhou a sua designação final, 'L.O.V.E', durante o processo da sua realização. O título inicialmente previsto havia sido 'omnia munda mundis' – significando literalmente 'para os [homens] puros, todas as coisas [são] puras'. Cf. <http://www.designboom.com/art/maurizio-cattelan-middle-finger-displayed-in-milan/>

<sup>22</sup> Kester: *As he [Willats] writes, "My practice is about representing the potential self-organizing richness of people within a reductive culture of objects and possessions. In a society which reduces people I'm working to celebrate their richness and complexity. [...]"*. In *his projects,*

*Willats shifts the focus of art from the phenomenological experience of the creator fabricating an exemplar physical object to the phenomenological experience of his co-participants in the spaces and routines of their daily lives.*

<sup>23</sup> Maria Luisa Zanatta: *Em Da Fabrica que falece à cidade de Lisboa (1571) o teórico retoma velhas questões insistindo nas urgências urbanas. Apresenta uma série de imagens, isto é, lembranças de melhoramentos para Lisboa: portas, pontes, calçadas, igrejas, palácios e fortificações que conferiram a Holanda a condição do arquiteto que pensa a cidade. Analisando sua obra, encontramos elementos que nos auxiliam a compreender suas ideias de Arquitetura e de Cidade.*

<sup>24</sup> Cristiane Maria Rebello Nascimento: *Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa não é propriamente um tratado de arquitetura, mas uma admocstação ao rei D. Sebastião a propósito da importância de dar à cidade uma condição à altura do império marítimo português.* Cf. Nascimento, Cristiane Maria Rebello; *DA FÁBRICA QUE FALECE À CIDADE DE LISBOA: FRANCISCO DE HOLANDA ENTRE OS MIRABILIA E OS GUIAS TOPOGRÁFICOS DE ROMA*, IV ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP, 2008.

<sup>25</sup> Stephen Johnstone: *The everyday is human. The earth, the sea, forest, light, night, do not everydayness, which belongs first of all to the dense presence of great urban centres. We need these admirable deserts that are the world's cities for the experience of the everyday to begin to overtake us. The everyday is not at home in our dwelling-places, it is not in offices or churches, any more than in libraries or museums. It is in the street – if it is anywhere. Here I find again one of the beautiful moments of Lefebvre's books. The street, he notes, has the paradoxical character of having more importance than the places it connects, more living reality than the things it reflects. The street renders public. 'The street tears from obscurity what is hidden, publishes what happens elsewhere, in secret; it deforms it, but inserts it in the social text.' And yet, what is published in the street is not really divulged; it is said, but this 'is said' is borne by no word ever really pronounced, just as rumours are reported without anyone transmitting them and because the one who transmits them accepts being no one.*

<sup>26</sup> Cf. Cæiro, Mário; «Ruas criativas? Vamos lá! O novo desafio de uma Europa en route, a caminho de si própria», in *Arqa – Arquitetura e Arte*, n. 119, julho-agosto 2015.

# Do Monumento Público Tradicional à Arte Pública Contemporânea

por José Pedro Regatão

*Professor na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa, Doutoramento em Ciências da Arte (Área específica: Arte Pública) e Investigador.*

*In this paper we tried to define and discuss the concept of public art in light of the theoretical work that justified the creation of this subject, with reference to the main arguments that have characterized the discussion on the topic. To that end, we present a model based on a set of aesthetic and conceptual transformation that occurred in art from the second half of the twentieth century onwards, as far as the plastic formulation, and the perspective of a new understanding of the Spectator place are concerned. This also implies the recognition of old values rejection that characterized the traditional public monument and the failure of its own compositional structure. Thus it is argued that public art is inseparable from the traditional monument crisis, in that it proposes a rupture with this historical context, promoting a new awareness of its form and function. For that purpose we present several artistic projects that illustrate the theoretical and practical implications of this concept.*

---

Durante um largo período de tempo a designação Arte Pública, entendida enquanto categoria artística, suscitou o debate e alguma controvérsia nos meios académicos, não apenas por se tratar de um termo relativamente recente no campo historiográfico, mas sobretudo pelo facto de este conceito não reunir um consenso generalizado. Antes de mais, é um conceito que veio questionar as noções tradicionais de monumento escultórico, a sua forma e função, bem como o lugar do espetador, convocando novos modelos fundados na pesquisa estética desenvolvida durante o século XX. Estes modelos, para além de terem sido responsáveis pela redefinição da obra de arte, introduziram novas problemáticas na criação artística para o espaço público, rejeitando os processos de representação convencionais.

Acrescente-se ainda a multiplicidade de perspectivas produzidas no pensamento teórico nas últimas décadas, onde se confrontaram diversas teses e se debateram diferentes casos de estudo<sup>1</sup> sobre os requi-

sitos estético-conceptuais da arte pública, propondo diversas perspectivas sobre o seu papel na sociedade. Se por um lado este debate se traduziu no desenvolvimento teórico deste conceito, por outro, suscitou alguma confusão e ambiguidade no significado do termo. Hoje em dia coexistem correntes de pensamento que defendem propósitos diferentes para a arte pública, uns incidem mais na exploração das características físico-percetivas do espaço orientado para a experiência do observador, outros pelo contrário defendem a sua função social e educativa, através do estímulo do trabalho com as comunidades.

Alguns autores consideram que toda a arte é pública, na medida em que as obras pertencentes às coleções dos museus se encontram acessíveis ao grande público, por isso a expressão é entendida como pleonismo, visto que a própria noção de arte deixa implícita essa ideia. Outros tantos argumentos críticos questionaram a legitimidade da expressão arte pública que, hoje em dia, já conquistou a plena aceitação, tendo afirmado a sua independência enquanto disciplina de estudo.

Embora o conceito de arte pública retrate uma mudança de paradigma que ocorreu na arte no decurso da segunda metade do século XX, mais concretamente em meados da década de 60, na realidade este termo remonta ao final do século XIX, como testemunha o Primeiro Congresso Internacional de Arte Pública realizado em Bruxelas em Setembro de 1889<sup>2</sup>. Neste encontro, onde se reuniram diversas entidades governamentais de vários países, já se perfilavam

algumas das ideias principais para o futuro desta disciplina, ao destacar a vertente social e utilidade pública da arte, em oposição ao que na época consideravam ser a “mediocridade da arte oficial”. Neste contexto, foi possível conhecer uma das primeiras definições de arte pública de que há memória, relatada enquanto obra “sublime e útil para a via pública”<sup>3</sup>, uma noção que dissipa logo à partida quaisquer dúvidas em relação ao compromisso social presente neste conceito.

Cerca de meio século depois encontramos mais uma referência às denominadas *Artes Públicas* pela mão de Gilbert Seldes, desta vez em alusão a três importantes meios de comunicação de massas em forte expansão desde os anos 30: a televisão, a rádio e o cinema. Segundo o escritor e crítico americano, as *Artes Públicas - The Public Arts* - distinguem-se das outras artes pelo seu carácter “popular” e “aceitação universal”, por abranger “(...) *um vasto número de pessoas simultaneamente, e o seu efeito não se limitar àqueles que as presenciam diretamente*”, no sentido de que se converte numa “matéria de preocupação pública”<sup>4</sup>. Reconhecemos, em grande parte, nestas palavras a natureza da arte pública entendida enquanto disciplina artística; a par dos meios de informação de massas, também se encontra disponível para uma audiência ampla e heterogénea, não se esgotando apenas nos seus espectadores diretos, mas, em certos casos, “contagando” toda a comunidade.

Um dos aspetos que melhor caracteriza a arte pública é precisamente o carácter universal do seu envolvimento com o público,

na medida em que se dirige a toda a sociedade e não apenas a um segmento específico, como geralmente se observa nos lugares institucionais da arte, e por isso participa diretamente no quotidiano social através dos locais de convívio e lazer que integram a própria paisagem urbana. Diversos autores reconhecem, também, que este conceito serviu para distinguir duas práticas artísticas distintas, uma dirigida para museus e galerias e outra orientada para os espaços públicos.

Poder-se-á questionar o motivo desta separação formal no quadro da arte contemporânea, onde operam cada vez menos limites concretos entre as disciplinas artísticas e se observa uma crescente proliferação de novas técnicas e processos de trabalho responsáveis pela crescente desmaterialização da obra de arte. Na realidade, isto revela uma nova consciência sobre as relações entre arte e o seu contexto, porque o objeto deixou de ser entendido enquanto entidade autónoma para compreender todo o ambiente que o rodeia, colocando o espaço real no centro da criação artística.

Importa não esquecer que este fenómeno é acompanhado por uma atitude de contestação dos artistas ao carácter sacralizado e artificial do denominado “cubo branco”, metáfora criada por Brian O’Doherty para caracterizar o espaço idealista de museus e galerias de arte, local de pura neutralidade onde as obras aparecem isoladas do mundo real<sup>5</sup>. Neste âmbito, também, compreende o movimento de oposição ao sistema comercial praticado pelas galerias, em parte comprometendo a exibição de obras de

carácter experimental, em proveito de locais que proporcionem maior liberdade artística e com capacidade para convocar a presença de novos tipos de público.

No âmbito dos espaços não convencionais, os artistas demonstraram um grande interesse pelas potencialidades da arte pública enquanto alternativa às galerias e museus, seja pela liberdade e ambição proporcionada pela grande escala capaz de extrapolar o registo da galeria, seja pela nova importância que conferiam ao espetador, solicitando cada vez mais a sua participação<sup>6</sup>.

Se, por um lado, o conceito de arte pública é o resultado deste conjunto de posições desencadeadas pelas vanguardas na viragem dos anos 60 para os anos 70, por outro, reflete uma mudança de modelo em relação à conceção tradicional de monumento, propondo a substituição dos padrões clássicos de representação por novos valores de carácter anti-monumental<sup>7</sup>. Como refere Arlene Raven “a arte pública não é mais um herói a cavalo”<sup>8</sup>, na medida em que reclama uma nova independência do modelo do monumento público tradicional.

Esta transformação profunda na natureza conceptual e estética da arte coincidiu com importantes mudanças político-sociais no Ocidente, nomeadamente na segunda metade do século XX, com a queda de um conjunto de ditaduras e regimes autoritários que abriram espaço para o surgimento da democracia e, por conseguinte, da própria liberdade de expressão. Vale a pena recordar, a este propósito, o célebre Concurso Internacional de Escultura dedicado

à construção do *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, promovido pelo Institute for Contemporary Art em 1952. Este concurso contou com mais de uma centena de artistas de várias nacionalidades, entre os quais se destacam grandes referências da escultura do século XX, como Naum Gabo, Alexander Calder, Barbara Hepworth, Reg Butler, Max Bill e o artista português Jorge Vieira. Para além de propor novas linguagens e soluções formais, este concurso traduzia uma verdadeira oposição político-ideológica, ao estilo da “Guerra Fria” contra os países comunistas<sup>9</sup>. De facto, investigações subseqüentes revelaram que os Estados Unidos da América financiaram discretamente o respetivo concurso com o intuito de denunciar a falta de liberdade humana e a trágica situação dos prisioneiros políticos vítimas dos regimes não democráticos.

Apesar de o programa estético do concurso não apresentar restrições estilísticas, na verdade o júri, constituído por uma dezena de personalidades de prestígio no campo da história de arte, como Herbert Read e Giulio Carlo Argan, mostrou preferência por abordagens mais abstratas ao tema proposto, coincidindo em certa medida com as diretivas de uma campanha política simbolicamente representada pelo recurso à abstração<sup>10</sup>. Por ironia do destino, aquele que certamente ficaria conhecido na história da arte como um dos primeiros monumentos modernos, da autoria do escultor inglês Reg Butler, não chegou a ser erguido no espaço público, permanecendo apenas em pequena escala<sup>11</sup>.

Na verdade, o conceito de arte pública surge inevitavelmente ligado à crise do monumento público tradicional, entendido no seu sentido original como uma representação comemorativa destinada a preservar um determinado acontecimento para a posteridade, como define Alois Riegl:

*“Por monumento, no sentido mais antigo e primordial, se entende uma obra realizada pela mão humana e criada com a finalidade específica de manter a proeza ou destinos individuais (ou em conjunto destes) sempre vivos e presentes na consciência das gerações vindouras. [...]”<sup>12</sup>.*

Neste sentido, é possível afirmar que os monumentos públicos tradicionais estão impregnados de uma série de valores – morais, ideológicos, educativos, estéticos, simbólicos – que a nossa memória coletiva pretende preservar como um legado às gerações futuras. Compreende-se assim que esta memória seja um elemento fundamental da identidade “individual ou coletiva” da nossa sociedade, geradora de determinados modelos sociais e, de certo modo, um poderoso “instrumento” de poder, como se observou ao longo da história pelas ações ideológicas e propagandísticas dos regimes totalitários<sup>13</sup>.

A maior parte dos valores personificados nos monumentos escultóricos tradicionais foram rejeitados por diversos artistas no decorrer do século XX, tanto em termos conceptuais, com a falência dos antigos ideais comemorativos, como em termos estéticos, ao reivindicar um novo ideário formal em sintonia com as pesquisas plásticas da mo-

deriedade. A retórica do monumento escultórico tradicional deixou de corresponder às exigências da sociedade moderna. No plano estético, verifica-se a oposição às premissas convencionais do monumento escultórico, caracterizado pela sua escala monumental, verticalidade, função comemorativa, representação figurativa, carácter alegórico e narrativo, bem como a “hierarquização visual e simbólica das personagens”<sup>14</sup>. Desse modo, veio pôr em causa a lógica estrutural do monumento clássico, abandonando as tradicionais convenções estéticas por um novo ideário formal fundado na experiência artística contemporânea. Como denota Margaret Robinette na década de 70 ao afirmar:

*“Hoje, é evidente a mudança das intenções da escultura pública. Raramente comemora heróis e acontecimentos, nem simboliza determinadas realizações ou objetivos. Em vez disso, a sua tarefa parece ser melhorar esteticamente um lugar [...]”<sup>15</sup>.*

Não cremos, no atual panorama, ser possível recuperar o conceito de monumento escultórico tal como propõe Javier Madruelo no seu interessante ensaio sobre o fim do uso do pedestal<sup>16</sup>, porque na realidade toda a arte pública se afirma enquanto prática antimonumental, rejeitando qualquer afinidade com as propostas comemorativas precedentes. Não surpreende, portanto, que muitos artistas tenham adotado uma postura crítica face ao monumento comemorativo tradicional, desenvolvendo diversos projetos que ridicularizam a sua função na sociedade contemporânea, ao mesmo tempo que reivindicam a sua imediata reformulação estética.

Um dos exemplos mais emblemáticos desta atitude é a estátua - *landmark* - da autoria do escultor australiano Charles Robb, uma representação invertida que homenageia o primeiro governador daquela cidade, Charles La Trobe, personagem colonial quase desconhecida pelos australianos, apesar do seu precioso contributo para o desenvolvimento de Melbourne<sup>17</sup>. A natureza deste tributo, instalado temporariamente em frente do Museu da Cidade (2004-2006), não só veio questionar a natureza e significado dos monumentos públicos dominantes, como contestar o rigor dos critérios aplicados na seleção histórica do mérito. Ao longo da história, outros tantos exemplos contestaram e, até, parodiaram a função do monumento público convencional.

Outro aspeto importante que marca o surgimento do conceito de arte pública é o abandono do pedestal protagonizado pela escultura pública moderna; desde o final do século XIX, assistimos a um longo processo de independência da escultura em relação à sua base, primeiro pela mão de Rodin, e mais tarde de Brancusi, que resolveram este desafio ao fundir a escultura com o seu suporte. O pedestal tem sido utilizado durante séculos com o propósito de erguer monumentos escultóricos e elementos arquitetónicos, com o intuito de fazer sobressair determinados objetos do ambiente em redor e conferir-lhes uma certa monumentalidade.

Para além da sua condição de elemento estrutural de origem arquitetónica, adquiriu uma espécie de carácter sagrado ao permitir que qualquer imagem/objeto - reli-

gioso, militar, civil – adquirisse um sentido ascensional. O pedestal comporta assim o culto do profundo respeito, da homenagem solene, da veneração pública e da intangibilidade terrestre. Como refere Andrew Causey, “[...] o pedestal foi o sinal do privilégio escultórico, o primeiro sinal da sua diferença em relação às outras coisas [...]”<sup>18</sup>; mas também nas palavras de Albert Elsen, foi responsável por conferir à escultura um “aspecto raro e precioso”, assumindo, em certa medida, uma postura “não democrática ou autoritária”<sup>19</sup>.

Se é verdade que a independência da escultura face ao seu suporte representa uma importante conquista da escultura moderna, suscitando novas possibilidades plásticas derivadas da crescente autonomia do objeto artístico, não é menos verdade a importante transformação que operou no campo da arte pública, conferindo à peça uma maior liberdade de ação e proximidade com o público.

Outro aspeto fundamental para caracterizar este conceito, surge no seguimento desta conquista formal, consiste na proximidade entre a arte e o público, em consequência de um novo posicionamento da obra de arte perante o espectador, uma vez que deixa de ser entendida enquanto discurso “unilateral” para passar a ser “entendida como uma forma de diálogo entre o artista e o público”<sup>20</sup>. Ao promover esta nova forma de diálogo, cuja inspiração nos reporta aos movimentos artísticos dos anos 60 e 70, o espectador abandona a sua posição meramente contemplativa para desempenhar um papel participativo na obra. Por vezes,

ele também é entendido como coprodutor da obra, no sentido de que é convocado para participar na realização da mesma, através do seu próprio “ato de percepção” ou expressão individual. Por conseguinte, a obra não apresenta uma estrutura definida e acabada, como é comum encontrar nas formas clássicas, mas abre-se a um vasto “campo de possibilidades” de interpretação remetendo para o próprio espectador a sua realização final<sup>21</sup>.

A nova relação artística construída com o espectador tornou-se rapidamente na força motriz da arte pública, no sentido de que os artistas começaram a dirigir as suas intervenções para a exploração das potencialidades físico-percetivas da obra, transformando o espectador no seu principal protagonista. Em consequência disto, muitas obras se definiram em função do movimento, da descoberta e da interação direta com o observador, construindo parte do seu significado a partir desse diálogo particular entre o sujeito e a obra.

Jaume Plensa vai ao encontro desta nova consciência do lugar do espectador com a obra *The Crown Fountain*, inaugurada em Julho de 2004 no *Millenium Park*, em Chicago, nos EUA. Duas torres em tijolo de vidro com 15 metros de altura, dispõem-se frontalmente sobre uma ampla praça em granito, funcionando como telas onde são projetados diversos rostos de cidadãos anónimos, escolhidos entre diversas organizações sociais e étnicas daquela cidade. Em determinado momento específico, os lábios dos rostos contraem-se e simulam o jorrar da água produzindo um efeito similar às fontes tradicio-

nais. Após terminada a sequência de vídeos, onde cada rosto é projetado durante 5 minutos, surge uma cascata de água que cobre a fachadas das torres, criando um forte efeito visual. Para além do tributo à diversidade étnica que caracteriza esta cidade, a escultura de Jaume Plensa interage fisicamente com o público através dos seus jogos de água, e convida os espectadores a fruírem do espaço de modo recreativo. Este projeto ilustra bem a transformação originada pela arte pública contemporânea, ao estimular a interação recíproca entre a obra e o espectador, de uma forma original e sem precedentes na história.

Para que a relação descrita possa ocorrer na sua máxima eficácia, os artistas tiveram que se adaptar a esta nova realidade, alterando os seus procedimentos na conceção da obra pública, rompendo, antes de mais, com o “paradigma modernista”<sup>22</sup> responsável pela preservação da autonomia da obra perante o seu meio envolvente.

Com o advento do minimalismo, durante o final da década de 60, assistimos à rutura dos conceitos tradicionais de escultura: a redução formal em contraponto à representação, a rejeição do processo de modelação dos materiais, a oposição ao uso do pedestal como elemento de suporte da obra, a conquista do espaço em redor da escultura e o reposicionamento do lugar do espectador<sup>23</sup>.

Outro aspeto importante que define a arte pública, é a noção de *site-specific* que designa as obras concebidas para um lugar específico tendo como base as qualidades físicas desse espaço, através de um profun-

do diálogo formal entre a obra e o meio circundante. Por isso, a apreciação da obra está inevitavelmente associada ao seu contexto, tornando-se num elemento essencial para a sua perceção<sup>24</sup>, como assinalam as palavras do escultor Richard Serra:

*“[...] Baseado na interdependência da obra e do local, os trabalhos site-specific dirigem-se criticamente ao conteúdo e contexto do seu lugar. As propostas site-specific permitem observar, simultaneamente, as novas relações criadas entre a escultura e o seu contexto [...]”.interdependência da obra e do local, os trabalhos site-specific dirigem-se criticamente ao conteúdo e contexto do seu lugar. As propostas site-specific permitem observar, simultaneamente, as novas relações criadas entre a escultura e o seu contexto [...]”<sup>25</sup>.*

Deste modo a obra torna-se interdependente do local para onde se destina, redesenha e organiza o espaço em seu redor, criando um novo campo de significados que altera a perceção do espaço urbano. Para Lucy Lippard, a arte *site-specific* deverá “(...) ter uma ligação orgânica com o seu lugar (...)” e ser encarada como um objeto que faz parte do quotidiano do espectador<sup>26</sup>.

Esta ligação próxima entre a obra, o espaço e o próprio espectador representa na realidade um dos principais fundamentos do conceito de arte pública, cuja estrutura se define por este novo conjunto de relações intrínsecas entre a obra de arte e o espaço urbano.

Enquanto no passado o monumento público nos ofereceu uma estética formal bem

definida, a partir de cânones acadêmicos que privilegiavam, em grande parte dos casos, a representação mimética da realidade, utilizando para esse efeito determinadas tipologias artísticas, a arte pública contemporânea, pelo contrário, não só introduziu profundas alterações formais, como procurou alargar o seu universo de referências. Tornou-se, assim, cada vez mais multidisciplinar, assimilando os processos de trabalho e as linguagens de disciplinas, como a arquitetura, o *design* de equipamento, a publicidade, a sociologia, entre outras.

O coletivo composto por artistas, *designers* e arquitetos designado por Atelier Van Lieshout<sup>27</sup> será provavelmente um dos exemplos mais interessantes desta prática multidisciplinar, ao reunir no mesmo projeto uma diversidade de meios provenientes de várias disciplinas que vieram problematizar uma série de questões entre a arte e as ciências sociais. É o caso das unidades móveis auto-suficientes criadas para albergar um grupo de cidadãos, este *work in progress* propõe uma sociedade alternativa à existente, com regras mais flexíveis e uma filosofia de vida mais participativa, aberta à criatividade e à responsabilidade individual. Neste sentido, para o Atelier Van Lieshout não existem limites entre as disciplinas, e muito menos "(...) fronteiras entre a arte (pública) e a vida"<sup>28</sup>.

Chegados praticamente ao termo das nossas reflexões, cabe agora resumir as nossas premissas que definem a arte pública: não obstante as interrogações em redor do termo "arte pública" e dos diferentes signifi-

cados que lhe foram atribuídos ao longo da história, este conceito designa todo o conjunto de intervenções artísticas, da escultura à instalação, do *graffiti* à *performance* (entre outras formas de expressão), realizadas no espaço público (ou relacionadas com o mesmo), cuja conceção rejeita a forma e a função comemorativa tradicional, procurando estabelecer uma relação específica com o meio ambiente e o público. Por outras palavras, este conceito marca o fim da era do monumento público tradicional e abre caminho a uma nova conceção estética, onde a participação e a percepção sensorial do espectador é cada vez mais solicitada como parte integrante da obra. Em relação ao espaço envolvente, outra entendido como mero cenário, ganha protagonismo, não só enquanto material plástico mas como elemento gerador da própria forma artística. É, por isso, considerado um elemento fundamental para a experiência frutiva do observador.

No domínio temático observa-se o abandono dos temas clássicos de âmbito nacional-historicista, por uma incursão por poéticas pessoais e assuntos do quotidiano, abrangendo, em determinados casos, questões sociais (*new genre public art*). Acresce ainda referir, o modo como ultrapassou as fronteiras tradicionais entre as disciplinas, apropriando-se da linguagem formal e dos elementos operativos de disciplinas tão díspares entre si, como a arquitetura, o *design* ou a sociologia.

Para concluir, a arte pública contemporânea acompanhou as mudanças profundas que ocorreram na relação entre a arte e a

sociedade, fundou novos modelos estéticos decorrentes do encontro entre a obra, o espectador e o espaço real. Em lugar das convicções ideológicas do passado, que fez questão em desmaterializar ao longo da história, propôs uma nova estrutura dialética entre o artista e o público.

---

– *Bibliografia*

**ABREU, José Guilherme Ribeiro**

**Pinto de** - *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1988)*. Lisboa: Faculdade de Ciências e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2006. Tese de doutoramento.

**CAUSEY, Andrew** - *Sculpture since 1945*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1998. (Oxford History of Art).

**CRIMP, Douglas** - Redefining site specificity. In FOSTER, Hal; **HUGHES, Gordon ed.** - *Richard Serra*. Cambridge, Mass. [etc.]: The MIT Press, cop. 2000. (OCTOBER files; n.º 1).

ECO, Umberto - *A obra aberta*. Lisboa: Difel, imp. 1989.

**ELSEN, Abert E.** - *Rodin's thinker and the dilemas of modern public sculpture*. New Haven and London: Yale University Press, cop. 1985.

**KWON, Miwon** - *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts: London, England: The MIT Press, cop. 2002.

**GOFF, Jacques Le** - Memória. In ROMANO, Ruggiero. *Enciclopédia Einaudi*. [S.l.]: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. Vol. I, p. 46-47.

**HARRISON, Charles ed. lit.;**

**WOOD, Paul, ed. lit.** - *Art in theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas*. Cambridge, Mass.:

Blackell Publishing, 1993.

**LIESHOUT, Atelier Van** - The public art of AVL.Ville. In

**MATZNER, Florian, ed. Lit.** - *Public art: a reader*. 2.ª ed. Rev. Munich: Hatje Cantz Publishers, 2004.

**LIPPARD, Lucy R.** - *The lure of the local: senses of place in a multicentered society*. New York: New Press, cop. 197.

**MADERUELO, Javier** - *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Belas Artes 1994.

**MATZNER, Florian, ed. Lit.** - *Public art: a reader*. 2.ª ed. Rev. Munich: Hatje Cantz Publishers, 2004.

**MICHALSKI, Sergiusz** - *Public monuments: art in political bondage 1870-1997*. London: Reaktion Books, 1998. (Essays in Art and Culture).

**O'DOHERTY, Brian** - *Inside the white cube: the ideology of gallery space*. Expanded Edition: Berkeley [etc.]: University of California Press, 1999.

RAVEN, Arlene ed. - *Art in public interest*. New York: Da Capo Press, 1993.

**REYERO, Carlos** - *La escultura conmemorativa en España: la edad de oro dele monumento público, 1820-1914*. Madrid: Ediciones Cátedra, cop. 1999. (Cuadernos Arte Cátedra).

**ROBINETTE, Margaret A.** - *Outdoor sculpture: object and environment*. New York: Whitney Library of Design, 1976.

**ROUGE, Isabelle de Maison** -

*A arte contemporânea*. Mem Martins: Editorial Inquérito, 2003. (Coleção Ideias Feitas; n.º 7).

**SELDES, Gilbert** - *The public arts*. New York: Simon and Schuster, 1956.

#### - Notas

<sup>1</sup> Uma das polémicas mais discutidas no contexto internacional foi a obra *Tilted Arc* de Richard Serra, instalada na Federal Plaza em Nova Iorque, em 1981, e demolida oito anos depois pela entidade que a encomendou. Também em Portugal, e mais concretamente na cidade de Lisboa surgiram obras controversas, como por exemplo a *Homenagem ao 25 de Abril*, da autoria de João Cutileiro, instalado em 1989 no alto do Parque Eduardo VII.

<sup>2</sup> ABREU, José Guilherme Ribeiro Pinto de - *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1988)*. Lisboa: Faculdade de Ciências e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2006. Tese de doutoramento. p. 2.

<sup>3</sup> IDEM, *Ibidem.*, p. 3.

<sup>4</sup> SELDES, Gilbert - *The public arts*. New York: Simon and Schuster, 1956. p. 298 e 301.

<sup>5</sup> O'DOHERTY, Brian - *Inside the white cube: the ideology of gallery space*. Expanded Edition: Berkeley [etc.]: University of California Press, 1999. p. 14.

<sup>6</sup> ROUGE, Isabelle de Maison - *A arte contemporânea*. Mem Martins: Editorial Inquérito, 2003. (Coleção Ideias Feitas). p. 32.

<sup>7</sup> Esta mudança de paradigma já tinha sido, de certa forma, esboçada por Auguste Rodin.

<sup>8</sup> RAVEN, Arlene ed. - *Art in public interest*. New York: Da Capo Press, 1993. p. 1. "public art isn't a hero on a horse anymore".

<sup>9</sup> MICHALSKI, Sergiusz - *Public monuments: art in political bondage 1870-1997*. London: Reaktion Books, 1998. (Essays in Art and Culture). p. 156.

<sup>10</sup> IDEM, *Ibidem.*, p. 157.

<sup>11</sup> O escultor inglês Reg Butler obteve o primeiro prémio neste concurso, com uma proposta semi-abstracta constituída por uma estrutura metálica evocativa de uma torre de vigia e três figuras humanas. Cumpre dizer que a obra de Jorge Vieira acabou por ser concretizada em Beja quase quarenta anos depois do concurso.

<sup>12</sup> RIEGL, Alois - *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Madrid: Visor, 1987. (La Balsa de la Medusa; 7) p. 23.

<sup>13</sup> GOFF, Jacques Le - Memória. In ROMANO, Ruggiero. *Enciclopédia Einaudi*. [S.l.]: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. Vol. I, p. 46-47.

<sup>14</sup> REYERO, Carlos - *La escultura conmemorativa en España: la edad de oro dele monumento*

*público, 1820-1914*. Madrid: Ediciones Cátedra, cop. 1999. (Cuadernos Arte Cátedra). p. 219-220.

<sup>15</sup> ROBINETTE, Margaret A. - ROBINETTE, Margaret A. - *Outdoor sculpture: object and environment*. New York: Whitney Library of Design, 1976, p. 20.

<sup>16</sup> Cfr. MADERUELO, Javier - *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Belas Artes 1994. p. 53. Javier Maderuelo propõe, baseado na produção artística contemporânea, quatro direções para recuperar o conceito de monumento público.

<sup>17</sup> Cfr. Art Almanac: the essential guide to Australia's Galleries (February 2006).

<sup>18</sup> CAUSEY, Andrew - *Sculpture since 1945*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1998. (Oxford History of Art). p. 87.

<sup>19</sup> ELSEN, Albert E. - *Rodin's thinker and the dilemmas of modern public sculpture*. New Haven and London: Yale University Press, cop. 1985. p. 101.

<sup>20</sup> ROUGE, Isabelle de Maison - *Ob. cit.*, p. 33.

<sup>21</sup> ECO, Umberto - *A obra aberta*. Lisboa: Difel, imp. 1989. p. 197-198.

<sup>22</sup> Por "paradigma modernista" referimo-nos à arte auto-referencial colocada em espaços públicos sem reflectir as características físicas desse

lugar. KWON, Miwon - *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts: London, England: The MIT Press, cop. 2002. p. 11.

<sup>23</sup> CAUSEY, Andrew - *Ob. cit.*, p. 120-122.

<sup>24</sup> CRIMP, Douglas - Redefining site specificity. In FOSTER, Hal; HUGHES, Gordon ed. - *Richard Serra*. Cambridge, Mass. [etc.]: The MIT Press, cop. 2000. (OCTOBER files; n.º 1). p. 151.

<sup>25</sup> HARRISON, Charles ed. lit.; WOOD, Paul, ed. lit. - *Art in theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas*. Cambridge, Mass.: Blackell Publishing, 1993. p. 1098.

<sup>26</sup> LIPPARD, Lucy R. - *The lure of the local: senses of place in a multicentered society*. New York: New Press, cop. 197. p. 263.

<sup>27</sup> O Atelier Van Lieshout (AVL), foi fundado pelo artista holandês Joep van Lieshout em 1995, reunindo uma vasta equipa de colaboradores no campo das artes plásticas, arquitetura e *design*.

<sup>28</sup> LIESHOUT, Atelier Van - The public art of AVL.Ville. In MATZNER, Florian, ed. Lit. - *Public art: a reader*. 2.ª ed. Rev. Munich: Hatje Cantz Publishers, 2004. p. 56.

# O Vandalismo da Arte Pública

por Victor Correia

*Doutoramento em Filosofia Política e Jurídica, na Universidade da Sorbonne (Paris), Mestre em Estética e Filosofia da Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Pós-doutoramento na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Licenciatura em Filosofia, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Docente na área de Filosofia*

*The goal of this article is to analyze the vandalism of public art, addressing their meaning, their specificity in relation to other types of vandalism, his motives, and the possible measures of prevention or correction, to solve this problem. More than any other artistic expressions, the public art is particularly vulnerable and susceptible to vandalism, because is placed in the public space, and to confront all kinds of public, don't motivated or touched, and is vandalized for political, urban, economic, aesthetic, psychological, moral, and religious reasons. We present some measures and possible solutions of technical character, measures of education and information, we advocate greater suitability for location, more accepted places by the public for certain works of art, and also the greater involvement of the public around the initiatives for the public art, and don't only institutional initiatives.*

– **Keywords**

*Public art, vandalism, meaning, reasons, solutions.*

---

## O conceito de vandalismo e sua relação com a arte pública

As atitudes de hostilidade, assentes na intolerância e na discriminação, tomadas em relação a determinadas pessoas, têm no que diz respeito à cultura material a designação de *vandalismo*, que acaba por constituir uma forma indireta de intolerância e de discriminação, destruindo-se os símbolos materiais de uma religião, como por exemplo uma escultura, ou os vestígios arquitetónicos de uma cultura ou civilização, como sucedeu recentemente com a destruição dos templos romanos da cidade de Palmira, na Síria, ou com a destruição das estátuas dos Budas de Bamiyan, pelos Talibã, no Afeganistão.

O conceito de *vandalismo* é originário da palavra *Vândalos*, que se referia a um povo de origem germânica oriental, que participou nas invasões bárbaras nos primeiros séculos da era cristã, na Europa ocidental, e que se destacou principalmente pelos seus métodos cruéis de destruição da proprie-



A Pequena Sereia, escultura de Edward Eriksen,

Copenhaga, Dinamarca

Foto : AP/BJARNE LUETHCKE

<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/9593748/When-art-gets-vandalised.html>

dade alheia e de bens materiais com valor patrimonial e cultural, nomeadamente as obras de arte. O termo *vandalismo* surgiu no século XVIII, em França, e foi criado pelo abade Henri Grégoire, bispo de Blois, como crítica em relação à atitude destrutiva dum parte da armada republicana de então, que destruía o património artístico do Antigo Regime.

Historicamente, houve e tem havido situações de vandalismo resultantes de grandes convulsões religiosas, como por exemplo o ataque dos cristãos em relação aos símbolos pagãos, ou a Reforma protestante, em relação ao catolicismo, assim como a guerra das imagens, que dividiu em grupos a igreja cristã de Bizâncio. Politicamente, temos por exemplo as destruições de obras de arte, na sequência da Revolução Francesa, ou mais recentemente a destruição de esculturas erguidas em praças, representando Marx, Engels, Lenine, e Estaline, na Europa de Leste, na sequência da queda do muro de Berlim.

Aqueles que levam a cabo estes comportamentos, veem neles algo de positivo, veem neles como que uma passagem de uma sociedade antiga para uma sociedade nova, nomeadamente o vandalismo político, através da destruição dos monumentos erguidos por um Governo anterior, e que constitui o símbolo da transição do Poder, e nem sequer o encaram como vandalismo. No entanto, para quem está de fora, vê-se nessas atitudes um ato de vandalismo, nomeadamente quando se trata de obras de arte de reconhecido valor estético. O termo *vandalismo* assume portanto uma conotação pejorativa, como por exemplo a palavra *radi-*

*calismo*, ou *extremismo*, e atualmente é uma termo que se alargou às diferentes línguas, e é geralmente aplicado como sinónimo de destruição, saque, violência, devastação, depredação, em relação a diferentes tipos de objetos, como bancos e canteiros de jardim, árvores, candeeiros de iluminação pública, viaturas, monumentos, paredes, vidraças, tudo o que esteja no espaço público, sendo a arte pública um dos principais alvos.

Há que distinguir entre vandalismo público e vandalismo anónimo. Dentro do vandalismo público, temos o institucional (por exemplo a destruição de estátuas mandada fazer por um novo Governo ou regime político), e a destruição pelas multidões (por exemplo a destruição de uma estátua, no âmbito de um motim, ou de uma manifestação de rua). Dentro do vandalismo anónimo temos a destruição feita por um determinado grupo, sem que ninguém tivesse presenciado o facto, como por exemplo um grupo terrorista organizado, que geralmente costuma reivindicar o atentado, depois deste ter sido cometido, ou o vandalismo feito por um ou mais indivíduos, que agiram em nome próprio.

O vandalismo, enquanto ato, consiste em destruir, degradar, deteriorar, voluntariamente o bem de outrem, seja um bem público, ou um bem privado, como por exemplo um determinado edifício, e que é geralmente aplicado sobretudo em relação a monumentos e a obras de arte. Em termos práticos consiste em pintar, riscar, cortar, partir, pôr ácido, incendiar, bombardear, atirar objetos, roubar partes da obra de arte, ou a obra de arte na sua totalidade.

Nuns casos acrescenta-se algo às obras de arte, noutros casos retira-se, e noutros casos anula-se a obra, pura e simplesmente. O acrescentamento pode ser considerado uma contribuição necessária, pelo atacante, ou como uma recusa do que está contemplando, e a necessidade de tapá-lo ou dissimula-lo com novos significados. Os cortes e riscos apresentam uma intenção de mutilação ou aniquilação, assim como a subtração de material, que personificam claramente o caráter agressivo e o desejo de transgredir, pura e simplesmente, revelando uma intenção destrutiva premeditada, de apropriação, contacto físico, e por vezes de furto. Não se deve portanto confundir o vandalismo com a destruição acidental (por exemplo a danificação de uma escultura ao ser transportada de um local para outro), nem com a sua deterioração pelo clima, nem com o iconoclasmo (que tem a ver com a destruição de imagens religiosas).

A arte pública tem sido um dos alvos principais do vandalismo, pois é muitas vezes alvo de contestação, dado encontrar-se no espaço público. Embora nem toda a contestação da arte pública leve ao vandalismo, os atos de vandalismo têm subjacente uma contestação, explícita ou implícita. A primeira grande contestação, explícita, em relação a uma obra de arte colocada no espaço público, uma das contestações que suscitou maior polémica, sucedeu com a estátua a Balzac, esculpida por Rodin, colocada em Paris, na segunda metade do século XIX, estátua essa muito contestada, devido à sua linguagem artística inovadora, e à ausência de pedestal, e que foi por-

tanto mudada várias vezes de local. A sua mudança deveu-se a razões de segurança e proteção, mas por outro lado a sua deslocalização é também uma quase vandalização, pois a obra de arte foi concebida e realizada para um local específico.

No século XX um dos exemplos mais conhecidos foi o da escultura *Tilted Arc*, de Richard Serra, que foi retirada pelas autoridades municipais, da Federal Plaza, em Nova Iorque, em 1989, depois de pública controvérsia, devido ao facto de “impedir” a passagem das pessoas na praça onde foi colocada, e também devido à sua linguagem estética, mas outros casos se podem referir da contestação por motivos estéticos, como as colunas de Daniel Buren, na *cour* do Palácio Real em Paris, também muito contestadas pela opinião pública. A inauguração de obras escultóricas de grande porte, uma de Henry Moore e outra de Eduardo Chillida, em Guernica, levantou também uma polémica, por motivos estéticos, de que se salienta o tamanho das esculturas, considerado demasiado grande, polémica essa que passou do âmbito local para a imprensa nacional. Em Barcelona Alexandre Calder ofereceu uma das suas esculturas à cidade, que foi colocada num dos bairros residenciais, do qual foi retirada pouco depois devido à forte contestação, também por motivos estéticos, e ao risco de vandalismo por parte da população.

Muitos outros casos se poderiam referir, como por exemplo em Portugal, com o monumento erguido ao 25 de Abril, em Lisboa, de autoria do escultor João Cutileiro, e que provocou muita polémica e contesta-

ção por parte da opinião pública, devido ao seu conteúdo artístico, suscetível de diversas interpretações, como por exemplo a sua forma, por muitos considerada fálica, e visto como pouco adequado para um monumento. Uns defendiam que a Revolução do 25 de Abril merecia um monumento mais grandioso, outros defendiam que uma cidade como Lisboa merecia um monumento melhor, outros defendiam era a própria arte que estava em causa, que merecia ser mais dignificada, e outros contestavam que o 25 de Abril precisasse de um monumento. Sobre tudo obras de arte como essa, devido à sua linguagem artística inusitada, e encontrando-se no espaço público, podem pôr o cidadão comum a pensar, despertam-no, suscitam diversas interrogações, pelo que a participação através do debate pode ser um fator de sociabilidade, de inter-relação, de reflexão, e de incentivo para a própria arte, e para os temas políticos que através dela se pretenda eventualmente evocar. Todavia, nem sempre assim acontece, e atitude mais imediata, proveniente da crítica e do espírito contestatário, é muitas vezes a destruição dessas obras de arte, que como tal tem a designação de *vandalismo*.

Subjacente ao conceito de *vandalismo* está geralmente a ideia de uma destruição muito violenta e lamentável, de uma perda irreparável. Por vezes existem destruições muito violentas e perdas irreparáveis de outros bens que se encontram no espaço público, e algumas delas tanto ou até mais do que as provocadas nas obras de arte, mas a essas destruições não se aplica tanto a designação de vandalismo, como para as obras de arte, pois subjacente ao conceito de vanda-

lismo, embora a destruição, do ponto de vista físico, possa ser menor do que a exercida sobre uma casa de habitação, por exemplo, está ideia de uma profanação, de uma destruição que atinge os símbolos de uma cultura e de um povo.

O conceito de vandalismo da arte pública pode também ser confundido com o vandalismo do espaço público, feito pela própria arte pública : algumas esculturas indesejáveis, e sobretudo os *graffiti*, que são atualmente um dos mais controversos exemplos de crítica e de oposição, quer da parte de alguns setores da opinião pública, quer de alguns organismos oficiais, exceto casos isolados de permissão por parte destes últimos em determinados locais, o que não impede, mesmo nesses casos, a crítica e a contestação de alguns setores da opinião pública. Essa contestação, se por um lado se insurge contra aquilo que considera ser vandalismo, por outro lado ela próprio também o pratica, ao destruir determinados *graffiti*, com qualidade artística, mesmo que eles não se encontrem pintados em casas particulares, ou se encontrem pintados em casas particulares, autorizados pelos respetivos moradores. Porque razão tudo isso acontece ? É o que veremos no capítulo seguinte.

### **Motivos do vandalismo da arte pública**

O primeiro grande motivo do vandalismo da arte pública está no facto desta se encontrar colocado no espaço público, nomeadamente na rua, estando portanto muito vulnerável, e suscetível de ser tocada, modificada, destruída, ou furtada por qualquer pessoa. O facto de se encontrar colocada no espaço público origina mais facilmente a

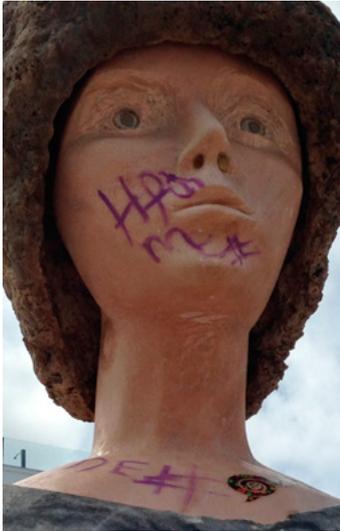
contestação e por vezes o vandalismo, pois se estivesse colocada num espaço interior já não provocaria tanta polémica, por um lado porque não seria tão vista, e por outro lado porque, mesmo muito vista, estaria protegida, ou pelo menos mais protegida.

Enquanto que as obras de arte guardadas nos museus, nas galerias, nas igrejas, nos palácios, e nas coleções particulares, estão protegidas por armários, vitrinas, ou outras barreiras de acesso, assim como por câmaras de vigilância, seguranças, guardas vigilantes, e estão geralmente ligadas a alarmes, estas obras de arte encontram-se totalmente desprotegidas, expostas à mercê de tudo e de todos. Qualquer pessoa, de noite, e por vezes de dia, pode lá chegar, tocá-las, riscá-las, danificá-las, ou mesmo furtá-las, sem que ninguém veja, ou mesmo que alguém veja, geralmente não diga nada, não impeça, nem comunique esse facto às autoridades.

Outro grande motivo está no facto do frequentador do espaço público ser em relação a essa arte um espectador involuntário, não motivado, e até forçado, dado que essa arte se impõe ao seu olhar em pleno espaço público, um espaço que ele percorre, e que é também seu enquanto transeunte e cidadão. A arte pública é apresentada a todas as classes sociais, e a todas as pessoas de diferente nível etário, profissional, e cultural. Resulta daqui a confrontação com um público eclético, heterogéneo, não advertido, não sensibilizado, não familiarizado, não favorável, e sobretudo muito reativo. Uma parte do público não reconhece mesmo a arte pública como arte, ou determinada arte



*Dom Sebastião*, escultura de João Cutileiro, em Lagos, Portugal  
Foto de Baptista-Bastos, afixada por Carlos Medina Ribeiro  
[http://sorumbatico.blogspot.pt/2014\\_09\\_01\\_archive.html](http://sorumbatico.blogspot.pt/2014_09_01_archive.html)



IDEM. Pormenor do vandalismo  
Foto de Baptista-Bastos, afixada por Carlos Medina Ribeiro  
[http://sorumbatico.blogspot.pt/2014\\_09\\_01\\_archive.html](http://sorumbatico.blogspot.pt/2014_09_01_archive.html)

pública como arte, vendo apenas como arte a que se encontra em museus ou galerias, igrejas ou palácios, necessitando portanto de um contexto de localização específica para o seu reconhecimento enquanto arte. Associado ao facto do espectador da arte pública ser um espectador involuntário está a posição social e económica do homem comum, a sua formação e a sua educação. O espaço público é um espaço frequentado por todos, mas ao contrário das galerias, dos salões de arte, e dos museus, é maioritariamente frequentado por pessoas com formações diversas e por vezes opostas, pessoas que não são conhecedoras de arte, a qual requer compreensão, uma sensibilidade própria e motivação, sobretudo a arte contemporânea.

No que diz respeito aos motivos mais directos do vandalismo, e de carácter muito diverso, existem motivos de carácter político, isto é, o facto de serem uma homenagem a personalidades distintas do passado, o culto aos *heróis nacionais*, e a invocação através da arte pública de factos históricos que já não têm valor nem significado para as gerações do mundo de hoje, ou que os tinham no passado mas que os deixaram de ter, como por exemplo a exaltação de determinados acontecimentos históricos. Em alguns desses acontecimentos exaltados pela arte pública tradicional, encontram-se expressas, implicitamente ou explicitamente, uma narrativa de desigualdades sociais, ou uma exaltação de guerras, e de conquistas, como por exemplo o colonialismo. Em alguns casos não se trata de acontecimentos do passado, mas do próprio presente, que são alvo de polémica, como por exem-

plo a Revolução do 25 de Abril de 1974, em Portugal, que alguns com posições políticas opostas contestam, vandalizando os monumentos erigidos a esse acontecimento político. Noutros casos ainda, dentro dos motivos políticos, temos por exemplo a escultura de homenagem a um ex líder do Partido Social Democrata (PSD), Francisco de Sá Carneiro, erguida em Lisboa, e que foi vandalizada.

Existem também motivos religiosos para a vandalização da arte pública (por exemplo uma escultura que simboliza uma crença, uma fé, que não é respeitada); motivos de carácter cultural (por exemplo uma estátua a determinado escritor que defendia determinadas ideias com as quais não se concorda); motivos de carácter económico (os gastos elevados de dinheiro público com essas obras de arte, em detrimento de outras necessidades consideradas mais importantes); motivos de carácter nacionalista (as populações oporem-se à participação de artistas estrangeiros); motivos de carácter moral (por exemplo uma estátua com um corpo humano nú); motivos ligados à agressividade do ser humano, e o gosto gratuito de fazer mal pura e simplesmente, destruindo essas esculturas, ou motivados por uma pura brincadeira, como por exemplo furtar uma parte de uma escultura, deixando-a incompleta, para provocar o humor por parte do público, mas também uma certa revolta, como sucedeu recentemente com o furto da estátua do rei Dom Afonso Henriques, em Guimarães.

Há alguns ataques que não são anónimos, mas que têm a ver também com um dese-

jo de chamar a atenção, conseguindo isso através do peso mediático que a ação poderá ter, como sucedeu por exemplo na antiga Grécia, com Eróstrato, que destruiu o templo de Diana, em Éfeso, porque pretendia, através desse feito, ficar famoso. Há também que referir a personalidade problemática de quem comete esses atos de vandalismo, pois em alguns casos são pessoas com problemas psicológicos, como sucede por exemplo com os incendiários, que destroem o património natural. Por vezes é uma raiva originada por frustrações, que faz das obras de arte o principal alvo, canalizando-se através da destruição dos símbolos culturais e sociais os recalcamientos dos autores desses atos de vandalismo, como se essa mesma destruição fosse uma espécie de triunfo do indivíduo, que transporta para essas obras de arte a sua revolta contra a sociedade, e que através da arte pública fica mais visível. Essa atitude aparece principalmente em relação ao património, e à arte pública em particular, cuja destruição aparece como uma espécie de *acontecimento*, para que todos possam ver, devido ao facto dessas obras de arte se encontrarem no espaço público. Há ainda a referir o clima de tensão política e social em que se vive por vezes em alguns países, o ambiente gerado por contestações e manifestações políticas contra o Governo, a sociedade contestatária e violenta do mundo de hoje, ou o ambiente de terrorismo que por vezes se vive em alguns países, em que se vandaliza tudo o que está no espaço público, sendo que as manifestações políticas de rua provocam mais facilmente esse vandalismo. Há também a referir, por vezes, a revolta de adeptos de determinado clube de futebol, por

terem perdido um jogo ou um campeonato, e que vêm para a rua e destroem tudo o que encontram : viaturas, vidrões, árvores, bancos de jardim, sinais de trânsito, assim como a arte pública, que é um dos alvos mais cobiçáveis, e também o mais lamentável, por se tratar de obras de arte.

Todavia, fora das convulsões sociopolíticas, ou desportivas, os principais motivos, no que diz respeito à arte pública, são os de carácter estético, e que por vezes têm a ver com a própria obra de arte, o que aliás sucede por vezes também a propósito do *design* urbano em geral, que não se integra no pano de fundo permanente da cidade e se restringe à sua funcionalidade. Por vezes pode não existir com o *design* urbano decoração, no sentido comum do termo, isto é, enquanto ornamentação ou embelezamento, mas deveria certamente enquadrar-se de modo a não chocar com o espaço urbano envolvente, pressupondo a noção clássica de *decoração*, que radica antes de mais na ideia de conveniência do elemento decorativo ao lugar que o acolhe (*decorum*, de *de-cet*, isto é, *convém*), o que nem sempre sucede. No caso das esculturas, há casos em que algumas delas são desprovidas de escala integrativa, do ponto de vista da sua inserção, de formalização conveniente ou de presença física adequada, e algumas obras ficam colocadas em lugares inadequados ou que têm que competir em presença física com uma enorme quantidade de objetos urbanos, o que faz com que esculturas bem executadas, e com valor estético, resultem inoportunas ou inapropriadas para o local, e portanto contestadas e vandalizadas.

Por outro lado, o encargo com obras de arte pública encontra-se por vezes tão burocratizado ou tão viciado pelo clientelismo político, que os critérios para a seleção de artistas, os procedimentos de adjudicação da obra, o seguimento de projetos ou o controle da execução, conduzem a uma infinidade de procedimentos aleatórios ou de irregularidades, que levam a que as obras de arte executadas sejam de qualidade artística duvidosa, e que provoquem a decepção por parte do público. Além disso, também sucede o facto da pobreza artística ou da insignificância de muitas das obras de arte se dever à pobreza física ou social e à insignificância ou pouca visibilidade de determinados espaços públicos, que faz com que se invista pouco neles. O espaço público é distante, não está no centro, da cidade, por isso fazem-se para ele obras de arte pobres, o que leva por vezes a contestá-las e a destruí-las.

Todavia, dentro dos motivos estéticos, o principal motivo para a contestação e a vandalização provém dos diferentes gostos do público, e da frustração provocada pela incapacidade de compreender a arte. Um dos primeiros e mais significativos exemplos, em Portugal, foi o da escultura do rei Dom Sebastião, de autoria do escultor João Cutileiro, erguida em pleno espaço público, em Lagos, em 1973, que não tem o ar heroico de outras esculturas representando monarcas, e cujo rosto é o de um jovem demasiado jovem, que alguns consideram com "cara de menino", e que suscitou contestação. Por vezes, trata-se de uma reação a algo que supostamente pode suscitar constrangimento nos gostos estéticos do senso comum,

como é o caso de determinadas esculturas abstratas, cuja mensagem por vezes subversiva produz intranquilidade no público, que não compreende o seu significado. Isso sucede também porque o homem comum encontra-se geralmente preso à tradição, que associa a arte ao culto da beleza, e espera isso da arte, o que nem sempre sucede na arte contemporânea, pois se desde os gregos que se relaciona arte e beleza e se utiliza o critério de beleza para avaliar uma obra de arte, essa relação é posta em causa por algumas correntes estéticas contemporâneas, cujos princípios estão presentes em muitas das obras de arte colocadas no espaço público.

Enquanto na arte pública tradicional os cidadãos viam os seus gostos reconhecidos, e chegavam a organizar-se subscrições populares para se erigir monumentos, e a arte pública tradicional desempenhava portanto uma função mais gregária, congregando e agregando a população, na arte pública contemporânea, como na arte contemporânea em geral, habitualmente devido à linguagem artística empregue, existe um divórcio entre o grande público e o artista, que fala uma linguagem menos compreensível pelas populações, o que conduz à situação contraditória da arte, apesar de ser pública, ou de se pretender pública, não ser vista como tendo essa função.

### **Medidas e eventuais soluções**

A Declaração da UNESCO sobre a destruição do património cultural, de 17 de Outubro de 2003, afirma no seu parágrafo III, na alínea 1, que “Os Estados devem tomar todas as medidas apropriadas para preve-

nir, evitar, fazer cessar e reprimir os atos de destruição intencional do património cultural, onde quer que este património se situe”, incluindo portanto o da arte pública. Essas medidas podem ser provenientes do Estado, das autarquias, da própria sociedade civil organizada (por exemplo, associações de defesa do património), ou do cidadão anónimo.

No entanto, não é fácil apresentar medidas e soluções, para fazer face ao vandalismo da arte pública, pois cada caso é um caso. Têm sido tomadas diversas medidas, algumas com alguma eficácia, outras meramente remediativas, e portanto não isentas de polémica. Por exemplo, no caso de uma escultura vandalizada, andar-se frequentemente a restaurar uma escultura, devido ao seu vandalismo, pode não ser a melhor solução, por isso a Câmara Municipal de Lisboa resolveu retirar para o Museu da Cidade a escultura *Verdade*, de autoria do escultor Teixeira Lopes, que se encontrava na rua do Alecrim, em Lisboa, escultura essa cujo conteúdo consiste em Eça de Queiroz com uma mulher nua nos braços (simbolizando o realismo literário), e que era várias vezes alvo de vandalismo: riscos, pinturas, dedos partidos, etc. A Câmara Municipal substituiu essa escultura por uma réplica, em bronze. Alguns cidadãos insurgiram-se contra esse facto, preferindo outras medidas, como por exemplo a construção de um pedestal para essa escultura (pois encontrava-se em contacto com o chão, de fácil acesso por qualquer pessoa). A argumentação em torno dessa medida consiste essencialmente em que não nos devemos deixar intimidar, mas sim insistir na permanência das



"The Watch's Statues", de autoria de Hebru Brantley, em Chicago Park District.

Foto de Antonio Perez, "ChicagoTribune".

<http://www.chicagotribune.com/news/local/breaking/chi-watch-statues-tuskegee-airmen-vandalized-20140720-story.html>

esculturas, pois em alguns casos têm sido pura e simplesmente retiradas, sem serem sequer substituídas por qualquer réplica.

Têm sido tomadas diversas medidas pelas autarquias, no que diz respeito a outros exemplos de arte pública espalhada pelo país, que têm sofrido atos de vandalismo. Em casos mais drásticos, como o do furto de esculturas, tem-se substituído essas esculturas por uma réplica, como sucedeu por exemplo com o furto do busto de António Nobre, no Penedo da Saudade, em Coimbra. Mas isto são medidas não preventivas, mas de solução face ao já sucedido. Ora, há algumas medidas que poderão eventualmente ser tomadas, de modo a prevenir o vandalismo da arte pública, como por exemplo a vedação de uma determinada escultura através de um gradeamento, ou por exemplo em determinadas esculturas importantes, colocar mesmo câmaras de vigilância em edifícios que estão em frente.

Não obstante, há também que resolver de forma mais profunda o problema, e evitar essas situações não de forma meramente defensiva, recorrendo apenas a meios técnicos. Certamente que não compete às políticas de defesa da arte pública resolver os problemas psicológicos e económicos das pessoas, que encontram na arte pública uma das formas de descarregar os seus sentimentos de frustração, através dos ataques de vandalismo, mas competir-lhes-á, certamente, campanhas de informação e de sensibilização para a importância de proteger a arte pública, e da necessidade do respeito pelas diferenças artísticas. Os técnicos (arquitetos, urbanistas, designers, artistas) po-

derão também desempenhar um papel de facilitadores da informação, apresentando os resultados do trabalho. Poderão organizar-se encontros, fóruns de discussão, para análise da situação, e o público intervir não propriamente na criatividade e no estilo do artista, mas sobre a pertinência das obras, defendendo-se eventualmente determinados aspetos e criticando-se outros, desenvolvendo-se tanto quanto possível uma arte pública aprendida, assumida e apropriada pelos cidadãos.

É importante que o público esteja também envolvido na iniciativa de erigir determinadas obras de arte pública, e por outro lado contribua para o seu financiamento, fazendo sentir mais suas essas obras de arte. De forma a evitar-se a oposição e a destruição por parte do público, deve procurar-se a implantação de obras que tenham significado para a comunidade, que tenham a ver com os valores locais, e que reforcem ou promovam a identidade do lugar. Devem erigir-se essas obras em locais onde não anulem o simbolismo dos mesmos, não interfiram com as atividades aí desempenhadas, e não tapem os campos visuais ou pontos de referência importantes desses lugares.

É importante que o público sinta que o projeto não foi imposto sem consideração das suas necessidades, ou dos seus interesses. Há que ter a preocupação de evitar que a obra de arte implique uma mudança de usos e vivências do quotidiano, que afetar a negativamente a comunidade local e mesmo outros transeuntes, como sucedeu com a escultura do *Tilted Arc*, em Nova Iorque, escultura colocada de um lado ao outro da

praça, que obrigava as pessoas a contorná-la (apesar da intenção do escultor ter sido essa, de modo a repensar a vivência quotidiana do espaço).

O caso das pinturas murais e da sua variante, os *graffiti*, é um outro exemplo particularmente importante. De modo a que as pessoas as não destruam por terem sido feitas em propriedade particular sem autorização do proprietário, deve proporcionar-se a oportunidade aos autores dos *graffiti* de intervirem, de se expressarem através dessa forma de arte, de modo criterioso e regulamentado. Essas pinturas devem também ser protegidas, e por isso devem poder ser feitas em locais próprios, como por exemplo em muros de jardins públicos, em viadutos, em pontes, em paredes de edifícios camarários, em grandes placards colocados no espaço público, etc. Poderão também promover-se concursos para a realização de *graffiti*, de modo a aumentar a qualidade da oferta, sendo selecionadas determinadas obras, que embelezarão o espaço urbano, e darão uma melhor imagem à cidade, e facilitarão uma maior adesão do público a essa forma de arte.

Quando se trata de erigir uma determinada obra de arte pública, como por exemplo uma escultura, ou um monumento, poderão também eventualmente serem organizados encontros, debates, fóruns de discussão, auditorias, e os inquéritos poderão ser também uma outra forma de fazer ouvir a voz dos cidadãos, a cargo de comissões consultivas, que poderão incluir por exemplo o representante da entidade contratante, o autor do projeto geral, um repre-

sentante da comissão de moradores, um representante da autarquia, e peritos de urbanismo, de modo a evitar-se o clientelismo, o economicismo, a fraude, os jogos de interesse por parte da especulação imobiliária, e a fraca qualidade dos projetos urbanos e das obras de arte.

Em termos concretos estas comissões representativas poderão por exemplo apreciar a seleção de artistas, à luz do mérito artístico e da equidade de oportunidades no concurso público, o controle de prazos e custos, a adequação e pertinência da obra, a sua visibilidade e acessibilidade, e outros aspetos como os referidos atrás, acompanhando por conseguinte os mecanismos de contratação, aprovação e implementação da obra, que embora não solucionem todos os problemas, tenderão a diminuirlos.

A Declaração da UNESCO sobre a destruição intencional do património cultural afirma também, no seu parágrafo III, na alínea 3, que “Os Estados devem esforçar-se por todos os meios apropriados para assegurar o respeito pelo património cultural na sociedade, em particular através de programas de educação, de sensibilização e de informação”. Há obras de arte pública que, como é sabido, não são alvo de auditoria e de pedido de remoção, mas antes de vandalismo pelo cidadão comum, reação essa que se deve também em grande parte à falta de informação e sensibilização sobre as questões do ambiente urbano, e sobretudo de educação e formação estética.

Tratando-se de arte pública, não é fácil proporcionar a todos essa educação estética,

mas certamente que numa sociedade dominada pela iliteracia e onde a arte desempenhe um papel pouco importante na educação do ser humano, a implantação de obras de arte no espaço público, principalmente a contemporânea, tenderá a suscitar uma reação de estranheza ainda maior, pois os cidadãos tenderão a considerar inútil, impertinente e supérflua a sua implantação, pelo que o ideal será, tanto quanto possível, essa educação e formação dos cidadãos, que embora não anule as reações populares de vandalismo, pelo menos tenderão a diminuir-las.

Certamente que estas e outras medidas são discutíveis. Nem todos os cidadãos estão de acordo com determinada obra de arte, e muitos acham-se no direito de as destruírem ou vandalizar. Não é fácil solucionar o constrangimento que exerce sobre o psiquismo de determinados indivíduos a expressão e a mensagem de determinadas obras de arte. Não é fácil anular o atitude em relação aos graffiti, pois muitas vezes a contestação não tem a ver apenas com os locais onde são colocados, mas também com o preconceito em relação aos seus autores. A arte pública correrá sempre o risco de vandalização, mas estas medidas, como outras, tenderão pelo menos a prevenir essa vandalização, a evitá-la ou a diminuir-la, e a sensibilizar o público para o significado e o valor da arte pública.



– **Bibliografia**

**CORREIA**, *Arte pública, seu significado e função*, Lisboa, Ed. Fonte da Palavra, 2013.

**IDEM**, *Repercussões estéticas, divergências e convergências*, Lisboa, Ed. Sinapis, 2013.

**IDEM**, *Discriminação e intolerância na arte*, in revista *Aufklärung* - revista de Filosofia, ano I, n°. 1, João Pessoa, Brasil, Ed. Universidade Federal da Paraíba, Abril de 2014.

**GAMBONI, Dario**, *Un iconoclisme moderne. Théories et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Zurique, Ed. d'En Bas, Institut pour l'étude de l'art, 1983.

**GONZAGA, André**, *Vandalismos*, in revista *Arte Ibérica*, n°. 8, Lisboa, 1007.

**LEFEBVRE, Henry**, *O direito à cidade*, Lisboa, Ed. Letra Livre, 2012.

**REGATÃO, José Pedro**, *Arte pública, e os novos desafios das intervenções no espaço urbano*, Lisboa, Ed. Books on Demand, 2010.

**ROCHLITZ, Rainer**, *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Ed. Gallimard, 1994.

**SELWOOD, Sara**, *The benefits of public art : the polemics of permanent art in public spaces*, Londres, Ed. Policy Studies Institute, 1995.

**SENIE, Harriet F.**, *Critical Issues*

*in Public Art : Content, Context, and Controversy*, Washington, Ed. Smithsonian Institution Press, 1998.

**IDEM**, *The Tilted Arc controversy : dangerous precedent ?* Mineapolis, Ed. University of Minnesota Press, 2002.

**ZASK, Joëlle**, *Art et Démocratie*, Paris, Ed. PUF, 2003.

# Escultura Pública Portuguesa em 1940, Fora da Exposição de Belém

por Joaquim Saial

*Mestre em História da Arte pela UNL; Diploma de Estudos Superiores da Univ. de Salamanca; Investiga arte pública portuguesa e a história e arte de Vila Viçosa e Cabo Verde; ex-docente do INP e UCL; publicou vários livros e artigos.*

*1940. The world is in the second year of a devastating war, but peace reigns in Portugal. In Lisbon, the capital of the country, between inflamed exaltation of patriotism, unfolds the historical exhibition of the Portuguese World, commemorating the centennial independence of 1140 and 1640. With stage in the Lisbon neighborhood of Belém, the show employs the cream of architects, painters and sculptors of the country, with practice more or less modernist, but the event one is, in artistic terms, an unfulfilled promise, as rightly noted the professor José-Augusto França.*

*In the rest of the territory (european and colonial), the celebrations also left track, through greater or lesser scale patterns. But equally were erected pieces that had nothing to do with the Lisbon event, among statues and busts. What in this year was made in terms of public sculpture and how these pieces stood against the official framework and a nineteenth century aesthetically persisted, that's what we intend to show.*

**- Keywords**

*Arqu., Arquitecto, Esc., Escultor, Escultura, Estátua, Inaug., Inauguração, Monumento, Padrão, Padrões.*

---

## **Num ano de júbilo nacionalista...**

23 de Junho de 1940 foi dia de grande festa para Portugal. Abria oficialmente em Belém, Lisboa, a Exposição Histórica do Mundo Português, também dita dos Centenários, por comemorar em simultâneo o de 1140 (vitória portuguesa no Torneio de Arcos de Valdevez, considerado para o efeito de fundação da nacionalidade) e o de 1640 (Restauro da Independência).

Era a primeira do género a ser levada a efeito em todo o mundo e os objectivos propagandísticos de teor nacionalista da mesma, expostos no discurso de abertura pelo comissário Dr. Augusto de Castro eram claros: "em primeiro lugar, a projecção sobre o passado - como uma galeria de imagens heróicas da fundação e da existência nacionais, da fundação universal, cristã e evangelizadora, da Raça, da glória marítima e colonial do Império; em segundo lugar, a afirmação das forças morais, políticas e criadoras do presente; em terceiro lugar, um acto de fé no futuro. Esses três objectivos resumem-se num só: testemunho e

apoteose da consciência nacional.<sup>1</sup>” Tudo nascera a partir de portaria oficial de 1938 em que Salazar gizava o plano das comemorações. A partir daí, entrou em cena o camartelo para demolir edifícios existentes na zona destinada ao palco comemorativo de Belém, seguindo-se com o apoio de vasto estaleiro a construção dos pavilhões efémeros e outros espaços necessários ao acontecimento, ao mesmo tempo que por todo o país se sucediam obras de restauro em edifícios e monumentos nacionais (muitas vezes polémicas), se edificavam padrões comemorativos do evento e se enchiam páginas e páginas de jornais e revistas com literatura alusiva.

Deste sucesso que mobilizou Portugal, ficaram para a arte pública o **Padrão dos Descobrimentos**<sup>2</sup> do arq. Cottinelli Telmo e do esc. Leopoldo de Almeida, quatro **cavalos** em fontes da Praça do Império, de António Duarte, algumas **peças junto ao Museu de Arte Popular**, de Adelina Oliveira, e pouco mais. A muito germânica estátua da **Soberania**, de Leopoldo de Almeida, e estátuas de **D. Afonso Henriques** adossadas ao gigantesco Portal da Fundação foram destruídas com o encerramento do certame<sup>3</sup>. Porém, não é dele que queremos tratar. Que arte pública nesse ano se lavrou, qual vinha de trás ou nele teve desenvolvimentos, o que se fez por todo o país e Ultramar neste âmbito, enquanto Lisboa se embevecia com a exposição e a quase totalidade dos escultores em exercício<sup>4</sup> estava arregimentada para o esforço construtivo, é o que tentaremos descobrir com o presente texto.

## **Estatuária equestre**

Uma das primeiras notícias do ano de 1940 sobre statuária pública alude ao **monumento equestre a Mouzinho de Albuquerque** para Lourenço Marques<sup>5</sup>, cuja estátua estava a ser ultimada no Porto, peça de seis metros de altura e 10 toneladas de peso, sugerindo-se que logo que pronto fosse exposto em Lisboa<sup>6</sup>. A feitura do memorial ao vencedor do insurrecto Gungunhana em Chaimite coube após concurso à dupla constituída pelo arq. António do Couto e esc. Simões de Almeida<sup>7</sup> que realizaram obra de escasso rasgo, hirta e fria, pouco consistente com a memória heróica e romântica do homenageado. Na base, para além de dois baixos-relevos em bronze alusivos a episódios das campanhas bélicas de Mouzinho, a figura feminina de “Moçambique” acariciava a cabeça de um pequeno nativo, ilustrando a protecção da colónia aos seus filhos, em simbólica própria da época...<sup>8</sup> Mas outras três estátuas equestres faziam carreira neste ano<sup>9</sup>. A de uma, ainda em gesso mas colocada no local onde se pretendia erguer a definitiva, foi anulada pelo ciclone de 15 de Fevereiro 1941 que a destruiu<sup>10</sup>. Tratava-se do monumento ao **marechal Gomes da Costa**, delineado pelo arq. (também esc.) Alberto Ponce de Castro e executado pelo esc. Armando Correia, complicada máquina em que cavaleiro e cavalo (do qual só se vislumbrava a parte fronteira) saíam de bloco vertical decorado com escudo(s?), ladeados por figuras que os ajudavam a progredir. Melhor sorte teve a do antigo **governador de Macau comandante Ferreira do Amaral**, do esc. Maximiano Alves e do arq. Carlos Rebelo de Andrade, inaugurada em 24 de Junho. As alusões



Estátua do Governador Ferreira do Amaral, Macau



Estátua de D. João IV, Vila Viçosa

ao fim trágico do retratado, barbaramente morto por chineses revoltosos, são óbvias na movimentação do conjunto, cavalo de patas dianteiras alçadas e cavaleiro defendendo-se dos seus assassinos apenas com um bastão, esquema nunca antes utilizado nas poucas estátuas desta tipologia erigidas em Portugal<sup>11</sup>. A do **Rei D. João IV**, para Vila Viçosa, configurou-se como a esteticamente mais erudita. Realizada pelo esc. Francisco Franco e com pedestal do arq. Pardal Monteiro, teve longa e empenhada concepção, em boa e necessária lembrança funcional “velasquenha”, como com acerto a caracterizou José-Augusto França<sup>12</sup>. A feitura do monumento estava prevista na portaria de 1938 que expunha as orientações pelas quais se deveriam reger as comemorações centenárias de 40. Em portaria oficial de 10 de Setembro do mesmo ano de 38, o ministro das Obras Públicas e Comunicações, engenheiro Duarte Pacheco, determinava que a obra caberia a Francisco Franco e (em rara atitude de subalternização de um arquitecto a um escultor) que ao arq. Pardal Monteiro caberia “*como seu assessor, o estudo da urbanização do terreiro e a elaboração do projecto do pedestal*”.

### **Guerras e militares**

A longa leva de **monumentos aos mortos da Grande Guerra**, também ia fazendo a sua caminhada. O primeiro a ser lançado fora o de Portalegre, em 1920<sup>13</sup>. Neste ano de 1940 inauguram-se os de Abrantes, Almeida, Faro, Guarda, Lagos, Oeiras e Sintra. Salientaram-se dois: o de **Abrantes**, com autoria dos arq. Camilo Korrodi e Francisco Nogueira e esc. Ruy Gameiro, pela modernidade do cimento-armado da maté-

ria-prima e notável pela qualidade plástica da “Pátria” que, avantajando-se impante, ampara dois soldados, um deles moribundo<sup>14</sup>; e o de **Oeiras**, do arq. Veloso Reis Camelo e esc. Álvaro de Brée, baixo-relevo ostensivamente castrense, com seu soldado brandindo espingarda armada de baioneta, enquadrado pela moldura do suporte arquitectónico<sup>15</sup>. De guerra também era o arrastado **monumento à Peninsular, do Porto**, lançado em 1909 mas só inaugurado em 1951, depois de inúmera peripécias e com os autores (arq. Marques da Silva e esc. Alves de Sousa) já falecidos<sup>16</sup> – ao contrário do de **Lisboa**, inaugurado em 1933. Para **Faro**, um outro monumento de memória guerreira era anunciado, comemorando a conquista definitiva do Algarve por D. Afonso III, padrão do arq. Rafael Lopes<sup>17</sup>, em iniciativa de Júlio Dantas, algarvio e presidente da Comissão Executiva das Comemorações Centenárias... e em **Arcos de Valdevez** surgia a ó de Junho de 40 outro, muito simples, comemorativo do recontro local vencido pelas armas de D. Afonso Henriques, com legenda alusiva da homenagem feita pelos “portugueses de 1940”<sup>18</sup>. Dias depois, a 13, o ministro da Agricultura inaugurava outro padrão cilíndrico, este alusivo à batalha de **Ourique**<sup>19</sup>. Pelo Ultramar, alguns semelhantes, também, referentes a outros recontros: por exemplo, na Guiné, o da pacificação de **Canhambaque**; em Angola, o da pacificação do **Amboim**<sup>20</sup>. O de Canhambaque, na ilha do mesmo nome, nos Bijagós, foi deserrado em meados do ano. Dizia o *Diário de Notícias* que lembrava “quantos ali morreram no cumprimento do honroso dever de impor a ordem a um grupo aguerrido de indígenas”. E que ele fora “erguido por



Ruy Gameiro a trabalhar no monumento aos mortos da Grande Guerra, Abrantes

iniciativa e contrato dos habitantes de Canhambaque que assim quiseram prestar a justa homenagem à mãe-pátria e ao representante do governo de Lisboa, sr. tenente-coronel Carvalho Viegas”<sup>21</sup>. O monumento-padrão do Amboim reportava revolta mais de 20 anos anterior, em registo ideológico semelhante<sup>22</sup>. Este modelo simples era o mais ou menos comum relativo aos padrões do Ultramar, sobretudo os alusivos a combates. E os governadores gerais ou regionais também muitas vezes era homenageados, como o major de artilharia **Veríssimo Sarmento, governador da Lunda** que, por iniciativa do governador de Angola, Borges de Sousa, teve monumento póstumo anunciado em Julho<sup>23</sup>.

No que ainda concerne às colónias, podemos referir o monumento com estátua discreta e de bom efeito, em Bolama, Guiné, ao presidente americano **Ulisses Grant**<sup>24</sup>, mediador internacional num diferendo que opôs Portugal à Grã-Bretanha, sobre a quem pertenceria a ilha de Bolama. Embora ventilado em 1940<sup>25</sup>, só foi erigido em 1955 com autoria do esc. Manuel Pereira da Silva. Mesmo sem ser directamente alusivo à guerra, é de citar um **Monumento evocativo do esforço da raça no continente africano português**, desejado para a Praça Infante D. Henrique, no Lobito, com projecto de Carlos Mimoso Moreira e apoio municipal<sup>26</sup>. Para o território indiano português de Goa, seguia por volta de Outubro uma **estátua de Afonso de Albuquerque** modelada pelo esc. Maximiano Alves<sup>27</sup>. E para a Lunda, Angola, divulgou-se a 18 de Dezembro na Sala Portugal da Sociedade de Geografia de Lisboa o **busto do general**

**Henrique de Carvalho** que ali se pretendia erigir. Com autoria de Raul Xavier, esc. luso-macaense de vasta obra, e do arq. Luís Xavier (seu filho), o custo fora suportado por subscrição efectuada não só em Angola, como na Guiné e Índia<sup>28</sup>. Os singelos padrões inaugurados em Moçambique no final do ano em **Languene** (posto militar de Mouzinho de Albuquerque para o seu avanço sobre Chaimite)<sup>29</sup>, **Macontene** (lugar onde venceu Maguiguana, líder dos vátuas)<sup>30</sup> e **Chaimite** (lugar onde em 1895 venceu Gungunhana, imperador de Gaza)<sup>31</sup> mantinham características sobretudo “arquitectónicas”, praticamente sem escultura. Inusitado foi o roubo de uma pasta que viajava no automóvel do arq. Raul Tojal, onde estavam os planos para um monumento a erigir a **D. Afonso Henriques em Luanda**<sup>32</sup>. Com concurso patrocinado pela Liga Nacional Africana, ao qual se apresentou uma dezena de maquetas, a vitória coube ao trio constituído pelo esc. António da Costa e pelos arq. Faria da Costa e Raul Tojal. A estátua foi logo ridicularizada por Diogo de Macedo, na revista *Ocidente*<sup>33</sup>. Não se enganava o escultor/crítico, ao argumentar que tanto a peça de Costa como as dos restantes concorrentes tinham sido mal bebidas na homóloga de Soares dos Reis, de Guimarães. Mas a hirta figura lá se fez, numa África que o Rei Conquistador nunca soube que existia, apesar do furto do projecto que quase ia invalidando semelhante disparate colonial.

### Monarcas

Dois monumentos a figuras régias, há muito executados, tiveram desenvolvimentos: o de D. Afonso Henriques (Guimarães, da au-

toria do esc. Soares dos Reis) e o de D. Maria I (Lisboa/Queluz, do esc. João José de Aguiar).

No do Rei Fundador houve alteração do pedestal e sítio. Até aí colocado na Praça do Toural, era trasladado em 21 de Maio de 1940 para as cercanias da capela de São Miguel, no novo parque do castelo de Guimarães, oferecendo-se assim à estátua do Rei fundo mais consentâneo com o roteiro heróico deste<sup>34</sup> e a concepção historicista em vigor à época. Porém, numa certa contradição, a base primitiva, de teor neo-medieval, dava agora lugar a um suporte de concepção modernista.

O monumento à Rainha, constituído pela sua estátua e mais quatro alegorias alusivas a continentes, teve vida extremamente atribulada. Ideia do intendente Pina Manique, foi entregue a João José de Aguiar, bolseiro casapiano de escultura em Itália. Terminado em 1798, chegou a Portugal quatro anos depois. Com o intendente prestes a cair em desgraça, quedou-se pelo convento do Carmo, Lisboa, até que o quarteto continental foi parar à Avenida da Liberdade (a figura real continuou no Carmo<sup>35</sup>), nos sítios onde estão desde cerca de 1950 as estátuas de escritores realizadas por Barata Feyo e Leopoldo de Almeida. Muito se escreveu na imprensa sobre o desejo de união das cinco peças e em Abril de 1940 ainda se sugeria a integração do monumento neo-clássico no largo da basílica da Estrela<sup>36</sup>, mas ele acabou por ficar em Queluz, para onde de início fora previsto<sup>37</sup>.

### Outras figuras

A 2 de Fevereiro, Duarte Pacheco recebia uma comissão que lhe foi pedir para interceder junto da Câmara Municipal de Lisboa, a fim de que esta designasse local para a erecção de um monumento à memória de **Sidónio Pais**, de preferência na zona do Parque Eduardo VII, à qual ele respondeu positivamente<sup>38</sup>. Contudo, o monumento não teve seguimento.

Poucos dias depois, lembrava-se a oferta que o Brasil iria fazer a Portugal, no âmbito das comemorações centenárias, de um grupo estatuário figurando **Pedro Álvares Cabral** e companheiros<sup>39</sup>. Da autoria de Rodolfo Bernardelli, é réplica de outro existente no Rio de Janeiro, inaugurado em 1900. Obra complexa, nas suas diversas personagens e bandeira ondulando ao vento<sup>40</sup>, é claro que nada de novo trouxe à estatuária portuguesa. Veio de barco para Lisboa, tem pedestal em mármore cinzento feito no Porto e inaugurou-se a 30 de Novembro, junto ao Jardim da Estrela, Lisboa, mais tarde que o previsto, por atrasos na chegada dos bronzes<sup>41</sup>.

Pela mesma altura, a comissão executiva do monumento a **Camilo Castelo Branco** para Lisboa reunia-se no Museu do Carmo, sob a presidência de Eloy do Amaral. Tratava-se de apreciar um ofício da Câmara Municipal propondo que o memorial fosse colocado algures entre a avenida Duque de Ávila<sup>42</sup> e as ruas Rodrigues Sampaio e Camilo Castelo Branco e sugeria-se como material a pedra e não o bronze<sup>43</sup>. Com concurso falhado em Janeiro de 1926<sup>44</sup> e outro con-

seguido em Julho do mesmo ano, a vitória fora para Anjos Teixeira. Porém, a morte do escultor em 1935<sup>45</sup> fez com que a obra não se concretizasse e o monumento ao autor de “Amor de Perdição” acabou por ser executado por António Duarte em 1950, para o sítio previsto, com ganhos de sensibilidade certa e discreta sobre o complexo grupo literário de Teixeira.

Entretanto, **António Sardinha**, escritor e doutrinário filosófico do Integralismo Lusitano tivera inauguração de busto em Monforte, em bronze de Raul Xavier, inaugurado a 16 de Agosto. Um grupo de amigos organizou a homenagem que incluiu vestir 23 adultos indigentes e o baptismo de um quarto de hospital com o nome de António Sardinha na Misericórdia local...<sup>46</sup>

Por subscrição proporcionada pelo jornal *O Povo da Barca* que atingiu elevado montante e foi acrescido com donativo camarário, concretizou-se o padrão com interessante baixo-relevo alusivo a **Frei Agostinho da Cruz e Diogo Bernardes**, irmãos, poetas e filhos de Ponte da Barca, feito por artista portuense cuja identificação desconhecemos e inaugurado em 1940<sup>47</sup>.

**Viriato**, o herói primordial, que fora pensado pelo esc. Júlio Vaz Júnior, acabou por ter feita oferecida pelo esc. espanhol Mariano Benlliure, casado com uma portuguesa de Viseu, cidade onde o conjunto escultórico constituído por figuras em bronze fundidas no Porto representando o herói lusitano e seus assassinos foi erigido<sup>48</sup> sobre blocos de granito aparelhados pelo canteiro norte-nho Francisco Moreira. Os trabalhos tiveram

comparticipação de 200 contos entregues por Duarte Pacheco para ajudar a cobrir as despesas com materiais e fundição<sup>49</sup>. Mas tal como acontecera com o monumento a Pedro Álvares Cabral, este não trazia novidade digna de registo, pese embora a qualidade naturalista e fama internacional de Benlliure.

Também em Viseu, previa-se em Maio a inauguração de um **busto ao capitão Almeida Moreira**, criador e primeiro director do Museu Grão Vasco<sup>50</sup>.

Em 9 de Julho inaugurava-se em Tomar o **monumento ao templo Gualdim Pais**. Com primeira pedra lançada em 1895, a estátua ao fundador da cidade levou 45 anos para ter concretização<sup>51</sup>. Inicialmente prevista para o cinzel de Anjos Teixeira, também aqui a desapareição do escultor deu a autoria a outro nome, desta feita Macário Diniz, escultor que terminara o curso na Escola de Belas-Artes do Porto com alta classificação<sup>52</sup>. O batalhador ostenta um documento escrito enrolado na mão direita – que se presume ser o da fundação da cidade ou seu foral –, perna do mesmo lado avançando, mão esquerda repousada entre montante e escudo. Nada de novo, mais uma vez, pese o ar fero e decidido do homenageado. Acontece que a estátua foi colocada no pedestal em Março de 1938 mas esperou por inauguração oficial a 9 de Julho de 1940 integrando assim em Tomar as comemorações oficiais do duplo centenário.

Para Abrantes, que como vimos inaugurou um dos melhores monumentos aos mortos da Grande Guerra neste ano de 40, também

se previa outro ao **Condestável Nuno Álvares Pereira**. A época era de forte valorização nacional dessa figura e nesta terra a Câmara Municipal, que o patrocinava, continuava a receber donativos para a sua feitura. Entre os 30.367\$35 angariados até finais de Março, mil eram oferta da Rainha D. Amélia que os enviara em carta onde dizia do Condestável: “É a figura primordial da nossa independência e o símbolo mais puro do patriotismo, da intrepidez, lealdade e generosidade da raça portuguesa”<sup>53</sup>.

De igual modo militar, para além de explorador e administrador colonial, **Serpa Pinto** tinha em início de Novembro prometido busto na terra natal, Tendais, Cinfães, do esc. Lima Machado Pereira<sup>54</sup>. Anunciava-se que maqueta, já pronta, iria ser passada a bronze<sup>55</sup>, o que efectivamente aconteceu, realizando-se a inauguração do monumento apenas em 1946<sup>56</sup>.

No mesmo dia em que se inaugurou a estátua equestre do governador Ferreira do Amaral em Macau, anteriormente referida (24 de Junho), foi descerrada uma outra, do segundo-tenente de artilharia **Vicente Nicolau de Mesquita**, heróico atacante do Forte de Passaleão tomado por chineses pouco depois do assassinato do governador. Erigida por subscrição pública, com o auxílio do governo da colónia, tal como a de Amaral esta era da autoria de Maximiano Alves<sup>57</sup>. A atitude decidida e valente do militar imposta pelo escultor e o seu historial biográfico fizeram com que fosse muito danificada em 1966 durante a revolução cultural chinesa que tinha seguidores militantes no território.



Mon. a Pedro Álvares Cabral (pormenor), Lisboa



Mon. a Gualdim Pais, Tomar

Demorava então o monumento sem valor artístico ao **general espanhol José Sanjurjo**. Previsto comandante da revolta que deu lugar à guerra civil naquele país, morreu num desastre de aviação em Cascais, quando se preparava para seguir para Burgos encabeçar o movimento que depois teve como chefes o general Mola e finalmente Francisco Franco. Em inícios de Maio na Quinta da Marinha, por iniciativa do Dr. Joaquim (ou Alberto) Madureira estava a erguer-se um bloco de pedra mais ou menos em bruto, com cerca de 14 toneladas, encimado por uma cruz, que lembrava o funesto acontecimento<sup>58</sup>.

A 14 de Junho inaugurava-se em Faro, com a presença de Duarte Pacheco, a estátua do **bispo D. Francisco Gomes de Avelar**<sup>59</sup>, renovador da cidade no pós-terramoto de 1755. A iniciativa foi lançada pela Comissão Municipal de Turismo do Algarve. A inauguração, em 14 de Junho, estava inserida no âmbito das iniciativas das Comemorações Centenárias, o que demonstra o interesse atribuído à peça. "A figura de coroamento, que apresenta o ilustre prelado numa atitude de rara nobreza e energia e que mede cerca de três metros de alto, chegou ontem à tarde a esta cidade, tendo-se procedido imediatamente à sua colocação sobre o pedestal que há dias se encontrava concluído. Todo o monumento é da autoria do distinto escultor sr. Raul Xavier, que tem sido muito felicitado pelo magnífico trabalho produzido." Porém, Xavier, oferece-nos uma estátua que embora demonstrando alguma dignidade tem pouco rasgo imaginativo, vulgar pela pose e pela simbologia e pobre no óbvio plano

de obras que segura, enrolado, numa das mãos, tal como vimos na estátua de Gualdim Pais.

### Um Cristo-Rei

Na área religiosa, sobressai a estátua a **Cristo-Rei em Paços de Ferreira**<sup>60</sup>, da autoria do portuense Henrique Moreira. A cerimónia de inauguração a 6 de Outubro é elucidativa do modelo seguido na altura, na generalidade das cerimónias deste tipo: procissão, missa, discurso, descerramento. No final da missa, "o bispo do Porto<sup>61</sup> regozijou-se com a inauguração do monumento a Cristo-Rei e com o facto de aquela cerimónia ter sido integrada nas Comemorações Centenárias. Dissertou acerca da fundação da nacionalidade, dos descobrimentos e da independência. O prelado referiu-se à guerra que [ensanguentava] o Mundo e pôs em destaque o sossego do País em comparação com outras nações, afirmando: '- Atravessamos uma hora de glória para Portugal e de tragédia para o Mundo inteiro. As outras nações estão mergulhadas na penumbra da guerra; nós vivemos um momento em que a História se perpetua.'" Cerca de três anos depois, em 8 de Dezembro de 1943, ainda Júlio Dantas diria algo semelhante na inauguração da estátua equestre de D. João IV, em Vila Viçosa: "- Na hora em que os povos mais poderosos do Mundo derrubam as suas estátuas para fabricar canhões, nós agradecemos à Providência ter-nos permitido destruir em paz alguns canhões para fazer uma estátua.<sup>62</sup>"... Quanto à peça, em granito e com vinte toneladas e onze metros de altura, era de certo modo precursora da que cerca de vinte anos depois foi erigida em Almada, embora aquela com élan mais

emotivo, na pose da cabeça e dos braços – o que não foi conseguido na gigantesca estátua da margem sul do Tejo, por motivo da ciclópica dimensão e morte prematura do autor, Francisco Franco. Henrique Moreira, senhor de vasta obra por todo o País, realizou aqui uma peça naturalista honesta que pela sua natureza e época dificilmente podia ter tido outra concepção<sup>63</sup>. Infelizmente, tal como aconteceu com a estátua de Gomes da Costa no Porto, a do infante D. Henrique no Padrão dos Descobrimentos e a bandeira do monumento a Pedro Álvares Cabral em Lisboa, esta estátua também foi destruída por violento temporal, tendo sido entretanto reconstruída<sup>64</sup>.

### E um desportista

Um monumento ao **desportista Mário Duarte** em Aveiro é nota mais ou menos dissonante, num país e numa estatuária pouco interessada por esta temática e por isso com raros antecedentes<sup>65</sup>. Praticante hábil de várias modalidades, faleceu em 1939 e logo no ano seguinte se anunciava monumento em sua honra no estádio aveirense a que deu nome, em projecto do arq. Júlio Sobreiro com medalhão de bronze do esc. Romão Júnior<sup>66</sup>.

### Padrões dos Centenários

Para além da campanha da Exposição de Belém, neste ano de 1940 houve ainda uma outra com ela directamente relacionada: a dos chamados **“padrões dos centenários”**. Por todo o País e em alguns lugares do Ultramar (cidade do Mindelo, na ilha São Vicente de Cabo Verde<sup>67</sup> e Lobito<sup>68</sup>, Angola, por exemplo) se plantaram memoriais muito simples e com escassa integração artís-

tica, bastas vezes entregues a mestres caneteiros locais. A lista é longa e monótona. Mesmo assim, deixamos uma mostra destes lembretes das comemorações de 40: a 28 de Julho inauguravam-se os de **Castelo Mendo e Almeida**, aqui com cenário de uma força da Legião Portuguesa, ao mesmo tempo que de igual modo se inaugurava o monumento local aos Mortos da Grande Guerra. O de **Almeida**, de atarracada secção quadrangular, tem cruces afonsinas na base e escudos no topo, por sua vez encimado por esfera armilar e cruz de Cristo<sup>69</sup>; o da **Guarda**, erigido na Rua Marquês de Pombal e pertencente à mesma tipologia do de Almeida, inaugurou-se a 31<sup>70</sup>; também no final do mês, era a vez do de **Vila Cova**, concelho de Vila Nova de Paiva, mais esguio mas também mais aproximado de vulgar cruzeiro religioso<sup>71</sup>; com festejos a 3 e 4 de Agosto, inaugurava-se no segundo dia o da **Covilhã** e freguesias do seu concelho, no “ponto mais alto de Portugal”. Dias antes, a 29 de Julho, tinham terminado os trabalhos de “colocação da cruz de D. Sancho I na Serra da Estrela, sobre a pirâmide de 10 metros que marca o ponto mais alto de Portugal. Uma inscrição latina referente aos Centenários foi aberta no grande bloco de granito do Covão do Boi, por cima da nascente da Pedra Rachada (...) Procedese agora à recolha de lenha para as cinco grandes fogueiras que, durante a noite de 3 para 4 de Agosto, hão-de iluminar o planalto da torre...<sup>72</sup>”; na mesma altura passava-se parecida cerimónia em **Vila do Conde**, de novo com padrão em forma de cruzeiro religioso (afinal, situavam-no em frente da capela de Nossa Senhora da Guia) no cimo de um escadório de pedra, no local onde existira



Inauguração do Padrão dos  
Centenários de Almeida  
*Diário de Notícias*, 30.07.1940

o farol da Guia<sup>73</sup>. **Castelo Novo** e **Mangualde**, respectivamente no início e meados de Agosto, receberam padrões semelhantes aos da Guarda e Almeida<sup>74</sup>. A **Póvoa de Varzim** seria contemplada em inícios de Setembro e **Viseu** a 16, mesmo dia da inauguração do monumento a Viriato<sup>75</sup>.

### Um caso particular

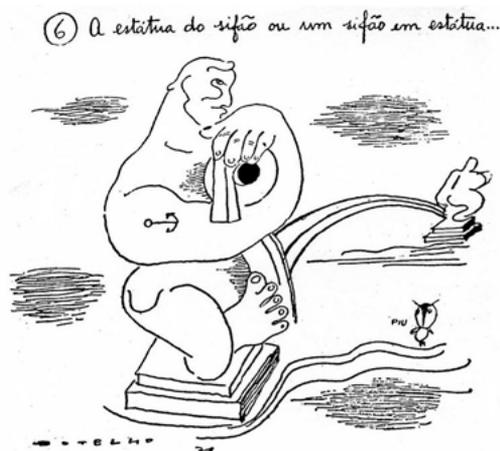
Numa capital sempre carecida de água, anunciava-se em 1938 a chegada à cidade de um caudal diário de cem milhões de litros. Para comemorar e simbolizar o feito de engenharia que o possibilitava, decidiu-se a construção de uma **fonte monumental** em Lisboa, na Alameda D. Afonso Henriques. Coube a autoria deste complexo de arquitectura, escultura, água e luz aos Rebelo de Andrade que associaram ao empreendimento Maximiano Alves (potentes cariátides sustentando vasos) e Diogo de Macedo (Tejo equestre, acompanhado de Tágides) e o pintor e ceramista Jorge Barradas (painéis laterais em baixo relevo colorido, de majólica). Atrasos sucessivos só permitiram inauguração em 1948, oito anos depois da **fonte luminosa da Praça do Império**<sup>76</sup> e das intimistas **figuras mitológicas femininas frente a arcas de água** de Barata Feyo e António da Costa para os cantos da Praça Afonso de Albuquerque, Lisboa.

Também integradas nas comemorações do progresso hidráulico de melhor acesso à água por parte dos lisboetas e residentes nos arredores da cidade foram as gigantescas figuras alegóricas designadas como **Fontes**, apostas neste ano nos topos dos dois terminais do sifão de Sacavém. Bastante inusitadas para o nosso meio, então úni-

cas no género pela dimensão e raras pelo material, cimento armado, foram encomenda directa da Câmara Municipal de Lisboa através de Duarte Pacheco, então seu presidente<sup>77</sup>. Com autoria de Maximiano Alves, apresentavam alguma relação estilística com as figuras laterais do seu monumento aos Mortos da Grande Guerra, de Lisboa. Os dois gigantes assentavam, semi-ajoelhados e de costas voltadas um para o outro, sobre construções cúbicas destinadas ao mecanismo do sifão desenhadas pelos irmãos arquitectos Carlos e Guilherme Rebelo de Andrade<sup>78</sup>. Fora uma realização demorada, com o trabalho em gesso a levar dois anos e o da passagem a cimento mais um. Mas em Dezembro de 1942 viram-se desmanteladas, "em nome da estética". Dizia então o *Diário Popular* que "Em miniatura, as figuras eram de grande efeito. Mas uma vez em plano de construção definitiva, assumiam tais proporções que dominavam a ponte e tudo em redor, revelando dimensões gigantescas que prejudicavam a ideia de beleza que havia preconcebido a sua realização."<sup>79</sup> Temos assim que a obra mais invulgar deste período acaba por ser derubada pelo motivo que menos se esperaria e sem que saibamos de quem realmente partiu a ordem de destruição - desfecho só comparável, embora neste caso por motivos ideológicos, ao do conjunto de Hein Semke alusivo à primeira Grande Guerra na Igreja Alemã de Lisboa, partido e enterrado nos terrenos do templo cerca de 1935, a mando das autoridades nazis da embaixada alemã na capital portuguesa<sup>80</sup>.



"Fontes" no Sifão de Sacavém



Desenho humorístico alusivo às "Fontes" do Sifão de Sacavém  
- *Sempre Fixe*, 21.04.1938, desenho de Carlos Botelho

### **...uma estatuária tímida, demasiado oitocentista, avessa ao estrangeiro, doméstica.**

Mesmo sem sermos exaustivos – que a contabilidade do espaço do presente artigo não o permite –, vemos que durante este ano, fora da exposição lisboeta, entre monumentos em andamento, feitos ao longo dele e outros que tiveram início ou se planejaram, contamos cerca de meia centena, de desigual aparato e valor estético. Se de “ouro” era a “idade” desta escultura, com a classificou António Ferro<sup>81</sup>, pouco ele brilhava, apenas visível num lampejo mais forte, aqui e ali (dentro ou fora da exibição de Belém), deslocada que estava num tempo virado de modo reverente para o século XIX, bebendo o romantismo-realismo de Soares dos Reis e o naturalismo de Teixeira Lopes – que só faleceu em 1942. A escultura oficial não foi capaz, nestes anos de propaganda nacionalista e consequente exaltação de heróis internos e coloniais de seguir rumos de há muito traçados na escultura pública internacional avançada. Os artistas significativos estiveram ocupados com a exposição ou, caso de Francisco Franco, com obra ainda assim feita nesse contexto. E embora tenham tido trabalho fora dele, muitas das realizações externas ao cenário lisboeta foram executadas por escultores de segunda linha – logo, menos interessantes. Para além disso, parte significativa é de modestos padrões que pontuam até hoje o País, feitos memória dos Centenários. Alguns descerramentos de estátuas, antes concluídas, foram programados para coincidirem com o período festivo das comemorações, demonstrando um esforçado afã de cobertura inaugurativa do território.

Da leva de que falámos, salvar-se-ão quatro ou cinco exemplares, pela maior capacidade, prática profissional e empenho estético dos seus autores: o “D. João IV” de Franco e o “Ferreira do Amaral” de Maximiano Alves, ambos equestres e capazes de mobilar bem o espaço em que foram inseridos – na grande praça ducal de Vila Viçosa a primeira estátua; no distante Macau, junto ao mar, a segunda –, o monumento abrantino aos mortos da Grande Guerra, de Ruy Gameiro, as expressivas “Fontes”, também de Maximiano, pouco mais. E se de dentro verdadeira inovação não houve, de fora (ou de gente de fora que cá veio ou cá vivia) também não a teve. O “Café” de Portinari, espécie de submarino subversivo cultural mostrado no Pavilhão do Brasil, nenhum impacto teve nestas peças escultóricas, quase todas em andamento à data da apresentação do quadro em Lisboa. Tal como não a teve a exposição de pintura e escultura que abriu em 11 de Novembro no Chiado, com António Pedro<sup>82</sup>, António Dacosta e a escultora Pamela Boden<sup>83</sup> que ali exibiu seis esculturas de teor abstracto em madeira, de quem Diogo de Macedo decidiu dizer logo que “não [era] um estandarte revolucionário”<sup>84</sup>. E Arpad Szenes, que contraditoriamente conseguiu expor no SNI nesse ano de 40, ao mesmo tempo foi obrigado a partir para o Brasil, com a esposa Maria Helena Vieira da Silva, por ser apátrida como ela, retirada que foi a esta a nacionalidade portuguesa. E Semke, que participou marginalmente na Exposição, mas também sofreu resistência cerrada de colegas portugueses ali e no acesso a concursos públicos estatuários, por ser estrangeiro<sup>85</sup>.

Nestes tempos estatutários de pouco *ouro*, decididamente 1953 (Jorge Vieira, maquete para um “Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido”<sup>86</sup>) e 1973 (João Cutileiro, “Rei D. Sebastião”, Lagos) ainda estavam muito longe...

---

#### - Bibliografia

**FRANÇA, José-Augusto** - *A Arte em Portugal no Século XX*, ed. Livraria Bertrand, Lisboa, 1974.

**MATOS, Lúcia Almeida** - *Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969)*, Col. Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, ed. Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Lisboa, 2007.

**PEREIRA, José Fernandes (direcção)** - *Dicionário de Escultura Portuguesa*, ed. Caminho, SA, Lisboa, 2005.

**PORTELA, Artur** - *Salazarismo e Artes Plásticas*, Biblioteca Breve, ed. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e das Universidades, Lisboa, 1982.

**REGATÃO, José Pedro** - *Arte Pública e os Novos Desafios das Intervenções no Espaço Urbano* - Bond, Books on Demand, Quimera Editores, Lda., 1998.

**SAIAL, Joaquim** - *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, ed. Bertrand Editora, Lisboa, 1991.

#### - Notas

<sup>1</sup> *Diário de Notícias*, 24.06.1940, p. 4.

<sup>2</sup> *Diário Popular*, 05.07.1943, p. 1: o padrão inicial, provisório, foi desmantelado em Julho e Agosto de 1943 por operários da empresa União de Sucatas que assim obteve 170 toneladas de ferro e 200 de madeira. O actual, em pedra, data de 1961.

<sup>3</sup> A escultura da exposição está razoavelmente estudada no nosso livro *Estatuária Portuguesa dos Anos 30 (1926-1940)*, Bertrand Editora, Lisboa, 1991.

<sup>4</sup> Anjos Teixeira, António da Costa, António Duarte, Barata Feyo, Canto da Maia, Euclides Vaz, Francisco Franco, Hein Semke (alemão radicado em Lisboa), Irene Lapa, João Fragoso, Leopoldo de Almeida, Maximiano Alves, Martins Correia, Raul Xavier e Ruy Gameiro eram os nomes mais sonantes das quase duas dezenas de escultores com trabalhos presentes na exposição. Franco, por estar a realizar a estátua de D. João IV para Vila Viçosa, particularmente citada no programa das comemorações, como veremos.

<sup>5</sup> Actual Maputo, capital de Moçambique.

<sup>6</sup> *Diário de Notícias*, 13.02.1940, p. 5.

<sup>7</sup> E participação de Leopoldo de Almeida num dos baixos-relevos da base. Este pertencera ao júri do concurso...

<sup>8</sup> O monumento foi desmantelado após a independência de Moçambique e a estátua encontra-se hoje exposta na Fortaleza/Museu de História Militar de Maputo.

<sup>9</sup> Uma, cuja autoria desconhecemos, de reduzidas dimensões, foi inaugurada em 08.06.1940 no Portugal dos Pequenitos, em Coimbra. Ver *Diário de Notícias*, 09.06.1940, p. 1.

<sup>10</sup> E também atirou ao Tejo a estátua em gesso do Infante D. Henrique do primitivo e provisório Padrão dos Descobrimentos.

<sup>11</sup> A estátua equestre do **"Tejo"** na Fonte Monumental da Alameda de D. Afonso Henriques, Lisboa (fonte plan. em 1938 - inaug. 30.05.1948) também tem configuração rampante. É da autoria do esc. Diogo de Macedo. A estátua de Ferreira do Amaral veio para Lisboa por altura da passagem da soberania efectiva de Macau, de Portugal para a China. Encontra-se colocada sobre modesto pedestal na Alameda da Encarnação, Olivais, Lisboa.

<sup>12</sup> FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX*, p. 256, ed. Livraria Bertrand, Lisboa, 1974.

<sup>13</sup> Inaug. em 11.11.1935. Projecto de Francisco Soares Lacerda Machado e escultura de Henrique Moreira.

<sup>14</sup> Inaug. em 4 de Junho. O escultor falecera prematuramente, em 1935, em desastre de mota com a esposa na estrada de Sintra. Gameiro já fizera um monumento aos Mortos da Grande Guerra para Lourenço Marques de similar valor que ainda existe.

<sup>15</sup> "cuja cerimónia será revestida de grande solenidade, embora não haja cortejo nem foguetes, em atenção ao actual momento internacional, mas apenas uma concentração das entidades oficiais e particulares.", ver *Diário de Lisboa*, 04.04.1940, p. 3.

<sup>16</sup> A vasta parte de escultura foi completada por Henrique Moreira e Sousa Caldas.

<sup>17</sup> Praça de D. Afonso III. Ver *Diário de Notícias*, 17.05.1940, p. 1.

<sup>18</sup> *Ibidem*, 07.06.1940, p. 1.

<sup>19</sup> *Ibidem*, 14.06.1940, p. 1. Erigido em Castro Verde.

<sup>20</sup> *Ibidem*, 22.07.1940, p. 4. Inaug. cerca desta data.

<sup>21</sup> *Ibidem*, 17.07.1940, p. 6.

<sup>22</sup> *Ibidem*, 22.07.1940, p. 4.

<sup>23</sup> *Ibidem*, 17.07.1940, p. 6.

<sup>24</sup> Devido ao empenho de Grant, o desfecho do pleito em 1870 deu razão a Portugal sobre a tutela da ilha.

<sup>25</sup> *Diário de Notícias*, 07.08.1940, p. 2.

<sup>26</sup> *Ibidem*, 07.08.1940, p. 5.

<sup>27</sup> *Ocidente*, n.º 30, Outubro.1940, p. 133.

<sup>28</sup> *Diário de Notícias*, 19.12.1940, p. 5.

<sup>29</sup> *Notícias de Lourenço Marques*, 28.12.1940, p. 1.

<sup>30</sup> *Ibidem*, 29.12.1940, p. 7.

<sup>31</sup> *Ibidem*, 29.12.1940, p. 11.

<sup>32</sup> *Diário de Notícias*, 21.11.1940, p. 4.

<sup>33</sup> *Ocidente*, n.º 16, Agosto.1939, p. 488.

<sup>34</sup> A 7 de Junho foram postos à venda selos comemorativos com imagens feitas pelo processo de talhe doce (inovador em Portugal) comemorativos das festas dos Centenários: maquete da Exposição do Mundo Português, D. João IV (Vila Viçosa), Padrão dos Descobrimentos (Lisboa) e a referida de D. Afonso Henriques de Guimarães.

<sup>35</sup> Ainda se vê no *Diário de Lisboa*, 06.11.1940, p. 5, em cerimónia alusiva ao "Dia do Condestável".

<sup>36</sup> *Ocidente*, n.º 41, Setembro.1941, p. 436.

<sup>37</sup> *Diário de Notícias*, 05.04.1940, p. 2.

<sup>38</sup> *Ibidem*, 03.02.1940, p. 5.

A comissão era constituída pelo coronel Álvaro César de Mendonça e pelo capitão Teófilo Duarte.

<sup>39</sup> *Ibidem*, 17.02.1940, p. 1.

<sup>40</sup> A bandeira foi derrubada pelo ciclone de 1941 e em Junho de 1948 caiu de novo... ver *Diário Popular*, 16.06.1948, p. 5.

<sup>41</sup> *Diário de Notícias*, 25.06.1940, p. 2.

<sup>42</sup> O articulista da notícia queria dizer Duque de Loulé.

<sup>43</sup> *Diário de Notícias*, 18.02.1940, p. 5.

<sup>44</sup> *Ibidem*, 01.01.1926, p. 7 e 06.01.1927, p. 2.

<sup>45</sup> *Ibidem*, 12.05.1935, p. 4. Já nesta altura, através da voz do vogal Pastor de Macedo, a comissão discutia o local, caso o monumento não pudesse vir a ser erigido no Parque Eduardo VIII, o primeiro previsto.

<sup>46</sup> *Ibidem*, 17.08.1940, p. 1 e *Gazeta dos Caminhos de Ferro*, n.º 1265, 01.09.1940, p. 587.

<sup>47</sup> *Diário de Notícias*, 25.03.1940, p. 5.

<sup>48</sup> Inaug. em 16 de Setembro.

<sup>49</sup> *Diário de Notícias*, 03.09.1940, p. 1.

<sup>50</sup> *Ibidem*, 18.05.1940, p. 14. Não conhecemos o desenvolvimento desta planeada homenagem que também compreendia colocação de lápide toponímica em artéria viseense com nome do militar. Em <http://fotosviseu.blogspot.pt/2015/06/a-casa-museu-almeida-moreira.html> (visto em 29.08.2015) diz-se que em 25.11.1973, em comemoração do centenário de nascimento desta figura, foi inaugurado no jardim da Casa Museu Almeida Moreira um busto do capitão esculpido pelo “seu amigo Mariano Benlliure”.

<sup>51</sup> *Ibidem*, 22.02.1938, p. 9.

Fundida em Vila Nova de Gaia.

<sup>52</sup> *Ibidem*, 10.07.1940, p. 1 e *Ilustração*, 16.06.1938, p. 24.

<sup>53</sup> *Ibidem*, 24.03.1940, p. 2.

<sup>54</sup> De seu nome verdadeiro António Joaquim Fernandes Lima.

<sup>55</sup> *Diário de Notícias*, 06.11.1940, p. 2.

<sup>56</sup> Fotografia do gesso pode ser vista no espólio de Abel Salazar, na Fundação Mário Soares, Lisboa.

<sup>57</sup> Que assim se via representado em mais uma colónia, depois da de Cabo Verde (estátua jacente no jazigo da família Serradas, no cemitério do Mindelo, e busto do médico militar Dr. Lereno, na cidade da Praia), para além de uma estátua de Afonso de Albuquerque em Nova Goa, no Estado da Índia, e o apostolado da catedral de Nova Lisboa (actual Huambo), Angola (1945).

<sup>58</sup> *Ibidem*, 07.05.1940, p. 4.

<sup>59</sup> *Diário de Notícias*, 12 e 15.06.1940, p. 4 e 1, respectivamente.

<sup>60</sup> Na realidade no Monte do Pilar, a cerca de quatro quilómetros de Paços de Ferreira.

<sup>61</sup> D. António Augusto de Castro Meireles.

<sup>62</sup> *Diário de Lisboa*, 08.12.1943, p. 4.

<sup>63</sup> *Ibidem*, 07.10.1940, p. 5, *O Século Ilustrado*, 12.10.1940, p. 9 e *Ocidente*, Novembro.1940, p. 267.

<sup>64</sup> Encontrámos como datas de destruição na Internet a do ciclone de 1942 e na Wikipedia

a de temporal de 1960 com reconstrução em 1961 (versão mais repetida).

<sup>65</sup> Um “Jogador de disco” (estátua de José Netto, inaug. 13.11.1931, na Avenida da Liberdade, Lisboa, depois no Pavilhão dos Desportos), um monumento ao professor de Educação Física Luís da Costa Monteiro (estátua de Anjos Teixeira, inaug. 15.05.1932, também na Avenida da Liberdade, depois na portaria do Ginásio Clube Português) e o monumento a Pepe, precocemente falecido jogador de futebol de “Os Belenenses” (padrão com baixo-relevo de Leopoldo de Almeida, inaug. 23.09.1932, no antigo estádio das Salésias e depois no novo estádio do clube no Restelo) são alguns parques antecedentes próximos deste de Aveiro.

<sup>66</sup> *Diário de Notícias*, 25.11.1940, p. 5.

<sup>67</sup> Este ainda está no lugar onde foi erigido (Rua de Coco, na cidade do Mindelo) e bem estimado.

<sup>68</sup> *Diário de Notícias*, 07.08.1940, p. 2. Posto no adro da igreja de Nossa Senhora da Arrábida, nesta cidade angolana.

<sup>69</sup> *Ibidem*, 30.07.1940, p. 1.

<sup>70</sup> *Ibidem*, 27.07.1940, p. 1.

<sup>71</sup> *Ibidem*, 29.07.1940, p. 1.

<sup>72</sup> *Ibidem*, 18.07.1940, p. 1 e 31.07.1940, p. 2.

<sup>73</sup> *Ibidem*, 05.08.1940, p. 2.

<sup>74</sup> *Ibidem*, 05.08.1940, p. 6 e 18.08.1940, p. 4.

<sup>75</sup> Ibidem, 09.09.1940, p. 5 e  
ibidem, 17.09.1940, p. 2.

<sup>76</sup> Desenho de António Lino e  
jogos de água e luz do eng. Carlos  
Buigas. Indicação em NOBRE,  
Pedro Alexandre de Barros Rito  
Nunes, *Belém e a Exposição  
do Mundo Português: Cidade,  
Urbanidade e Património Urbano*,  
trabalho de projecto de mestrado  
em Património Urbano, Faculdade  
de Ciências Sociais e Humanas,  
Universidade Nova de Lisboa,  
2010, p. 33.

<sup>77</sup> Acumulou o cargo com o de  
ministro das Obras Públicas desde  
25 de Maio de 1938.

<sup>78</sup> Ainda existentes.

<sup>79</sup> *Diário Popular*, 09.12.1942, p. 1.

<sup>80</sup> Situava-se no “Pátio de  
Honra” da igreja (que ainda  
existe, na Avenida Columbano  
Bordalo Pinheiro, a Palhavã). Era  
constituído por três figuras de  
soldados, um ileso, um ferido e  
um terceiro moribundo, amparado  
pelo segundo. Intitulava-se  
“Camaradagem na Derrota”... Para  
além deste conjunto escultórico  
viam-se a estátua “Mater Dolorosa”  
e o baixo-relevo “A Ascensão do  
Herói” (que subsistem).

<sup>81</sup> Discurso de 06.05.1949, in  
FERRO, António, *Arte Moderna*,  
ed. SNI, Lisboa, p. 36.

<sup>82</sup> Que mais tarde faria pequenas  
esculturas surrealistas.

<sup>83</sup> A exposição realizou-se na  
Galeria (ou Casa) Repe, na Rua  
Paiva de Andrade, Lisboa. Abriu a

11 de Novembro e encerrou a 23.  
Pamela Boden (1905-1981) nasceu  
em Derbyshire, Inglaterra, estudou  
em Paris e em 1945 emigrou para  
os Estados Unidos da América.

<sup>84</sup> *Ocidente*, n.º 32,  
Dezembro.1940, p. 461.

<sup>85</sup> Facto que nos confidenciou em  
conversa que com ele tivemos  
para entrevista do *Diário de  
Notícias*, 06.05.1989, na coluna  
“Sábado em Perfil”, p. 2: “Estava  
proibido [de participar em  
concursos para monumentos],  
porque era estrangeiro. Só  
excepcionalmente trabalhei para  
a Agência Geral das Colónias.  
Mesmo assim, alguns artistas  
escreveram para lá, manifestando  
o seu repúdio.”

<sup>86</sup> *Diário de Lisboa*, 02.04.1953,  
p. 12. A maquete foi premiada  
em concurso internacional  
promovido pelo Instituto de Artes  
Contemporâneas, em Londres. A  
ele concorreram 2500 artistas, de  
56 países. A escultura de Vieira  
esteve longo tempo exposta  
na Tate Gallery. Só em 1994 o  
monumento foi executado e  
erigido em Beja.

# Monumento Multiculturalidade – Uma Experiência Participada

por José Francisco Alves

*Doutoramento em História da Arte, curador independente e membro da ABCA, ICOM e ICOMOS. Curador-Chefe do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (2011-2013) e Professor de Escultura do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Mantém o site [www.public.art.br](http://www.public.art.br)*

*Abordage du projet Monument Multiculturalisme, projet de la Mairie de Almada (Portugal) avec la participation de l'Université de Lisbonne, inauguré en 2013. Le monument a été érigé après diverses consultations directes de la communauté à laquelle il fut destiné.*

*Des citoyens du Bairro da Caparica, Almada, ont participé à plusieurs sessions de travail comprenant une expérimentation artistique (ateliers) et ont décidé non seulement du contenu du monument comme de ses formes. Ce processus a été analysé à la lumière de la théorie de l'art publique, spécialement en ce qui concerne les auteurs qui abordent la question communautaire et démocratique de ce genre d'art, ainsi qu'en référence à des exemples pratiques de projets similaires antérieurs de l'Université de Barcelone.*

---

Almada, situada na margem esquerda do Rio Tejo, fronteira a Lisboa, passou a chamar a atenção internacional de instituições acadêmicas e artísticas nos últimos anos pela surpreendente e bem-vinda atitude de encarar a arte pública a partir de uma visão estratégica para a cidade. No caso, as ações práticas desenvolvidas por essa municipalidade para o assunto ultrapassou as habituais – e igualmente relevantes – políticas de ereção de monumentos representativos e/ou a instalação de obras de arte em espaços públicos. Apesar de ainda importantes tais comissionamentos, no sentido de qualificação da paisagem, memória histórica ou status cultural, a cidade de Almada quis ir além.

O **Monumento Multiculturalidade**, levado a cabo pela Câmara Municipal de Almada, e Universidade de Lisboa, apresenta-se como importante contribuição no universo das diversas políticas de arte pública europeias e americanas. Isto porque o projeto ingressou num terreno difícil, no qual governos

e instituições evitam “arriscar-se”: obras de arte pública erigidas para determinadas comunidades e com a participação ativa dos seus cidadãos na definição dos *objetivos* e *formas* dessa arte. Este, de fato, é um tipo de arte desafiador, uma vez que a escala de uma comunidade específica é, para a arte pública, paradoxalmente mais complexa do que a construção de monumentos de grandes proporções, em sítios urbanos de médias e grandes metrópoles.

Temos no exemplo deste notável projeto três características a destacar, em razão de seu contexto enquanto obra de arte e elaboração comunitária: o caráter de **monumento**, o processo **participado** e a autoria **coletiva**.

A obra de arte pública enquanto marco referencial de uma cultura ou comunidade específica foi uma discussão bastante profícua quando a arte em espaços urbanos passou a fazer seriamente parte do discurso teórico, a partir de princípios da década de 1970. A produção que determinou este novo campo instaurou-se a partir da inclusão de obras de arte icônicas em projetos de revitalização urbana. Podemos delimitar este histórico período entre 1969 e 2006, de La Grande Vitesse (cidade de Grand Rapids; artista Alexander Calder) a Cloud Gate (cidade de Chicago; artista Anish Kapoor), ambas esculturas públicas nos Estados Unidos da América.

Neste período, uma produção numerosa e diversificada de obras ao ar livre de cânone moderno e contemporâneo surgiu na América (Estados e Canadá) e Europa. Mesmo timidamente, houve reverberação na América Latina, a exemplo de São Paulo,

com as esculturas em seu mais importante sítio, a Praça da Sé (1978). Na Europa, o paradigma mais difundido foi e continua sendo Barcelona, remodelada a partir dos Jogos Olímpicos de 1992, cuja revitalização e regeneração do espelho urbano desde então passou a incluir a arte pública. Obviamente, este novo *tipo de arte*, determinado pela sua instalação em espaços públicos (majoritariamente abertos), foi acompanhado de uma teorização igualmente sem precedentes. Paulatinamente, a crítica voltou-se à divulgação desta arte, em seguida introduzindo em grau elevado a politização e a polêmica nos discursos. Entre essas referências sobre o assunto, podemos ver alguns exemplos a seguir.

A primeira reflexão crítica sobre esta *nova produção* pode ter sido o artigo de Amy Goldin, na prestigiada revista *Art in America*: “O Gueto Estético: algumas reflexões sobre a Arte Pública” (1974). Conforme a autora, aquilo que era oferecido então como arte pública seria “na maior parte... ampla decoração”. Goldin também dava a partida da grande corrente que começou a definir criticamente a arte pública: “o problema verdadeiro é explicar porque, no momento, virtualmente [arte pública] é uma classificação vazia”.<sup>1</sup> Penso que esta autora percebeu com firmeza – e isso é válido até o presente – “que há tão pouca arte pública genuína em razão justamente de nossa descrença na realidade da própria esfera pública”.

Então, conforme o contexto era propício, os que começaram a teorizar sobre a arte pública politizaram ao máximo os pontos de vista. As considerações mais corren-

tes foram aquelas as quais apontavam que a maior parte da arte pública não representava aspectos ligados às comunidades as quais era dirigida e que as novas obras em espaços urbanos continuavam a ser a mesma arte “privada” das galerias e museus. Com o tempo, surgiram mais artigos bem como livros específicos que ampliaram esses questionamentos.

Uma análise crítica muito citada sobre arte pública até o presente parece ser o contundente artigo “Inoperante: a Máquina da Arte Pública” (1988), de Patricia Phillips. Nele, a autora atacou a mera condição “pública” desta arte ser exclusivamente em função de sua propriedade pública (governo) ou de sua localização (local público), pois “o conceito de ‘público’ é difícil, mutável, talvez um pouco atrofiado, mas o fato é que a dimensão pública é uma construção psicológica em lugar de física ou ambiental”.<sup>2</sup> Mais adiante, Phillips publicou o artigo “Construções Públicas” (1995), em um livro coletivo, no qual voltou a questionar: “De onde vem o público da arte pública de se a vida pública está assim, tão perigosamente esvaziada?”<sup>3</sup> Este livro em questão, “Mapeando o terreno: um novo tipo de arte pública” (1995)<sup>4</sup> esteve com três outros entre as coletâneas de textos mais difundidas na década de 1990, as quais buscaram novas e múltiplas abordagens, em especial problematizando os aspectos comunitário e crítico que a arte pública deveria refletir: “Arte no Interesse Público” (1989),<sup>5</sup> “Arte na Esfera Pública” (1992),<sup>6</sup> “Questões críticas em Arte Pública: conteúdo, contexto e controvérsia” (1992).<sup>7</sup>

No livro que organizou, “Arte na Esfera Pública”, J. W. Mitchell em seu texto introdutório refletiu sobre legitimação, violência e público, e ponderou que a arte pública é um meio significativo de *violência simbólica*.<sup>8</sup> Entretanto, o questionamento teórico mais comum e prolongado acabou sendo em torno da própria condição “pública” de uma obra de arte pública. Ou seja, se esta passaria a adquirir tal caráter por sua simples colocação em espaços públicos. Nesse sentido, Harriet Senie ponderou: “Como algo pode ser ambos, público (democrático) e arte (elitista)?” (1992).<sup>9</sup> Uma reflexão similar fez o artista Daniel Buren: “Porque, quando falamos sobre um trabalho ao ar livre [...] a palavra ‘arte’ é juntada ao termo ‘público’? O que está implícito nessa união?”<sup>10</sup> Outro autor de referencia no período foi Malcolm Miles, com “Arte, Espaço e Cidade” (1997), o qual também debruçou-se mais ou menos nas mesmas reflexões.<sup>11</sup>

A par desta infundável discussão teórica em torno da questão da propriedade ou localização da obra como sendo definidora da condição de um trabalho pertencer ou não à *tipologia* arte pública, Javier Maderuelo, em 1990, já observava esta situação sob o prisma do público e não da obra, já que “trata-se de um tipo de arte cujo **destino** é o conjunto de cidadãos não especialista em arte contemporânea e cuja localização é o espaço público aberto” (grifo nosso).<sup>12</sup> E este “destino”, afinal, é o maior desafio desta *tipologia* de arte uma vez que, ainda segundo Maderuelo, “a cidade hoje foi transformada num campo aberto, cenário de variadas manifestações estéticas que se deslocaram dos espaços das galerias e mu-

seus para enfrentar diretamente a um público heterogêneo, de olhar distraído, sem tempo para interessar-se por arte e preocupado em questões mais pragmáticas do cotidiano”.<sup>13</sup> Vejo que a denominação do campo *arte pública*, por esta ótica de Maderuelo, soluciona um pouco esta questão exaustiva sobre o que é ou não um trabalho de arte pública. Neste sentido, seria aquela obra colocada fora dos espaços tradicionais de arte, a qual transforma o espectador, o transeunte, em espectador de arte, pela simples colocação de uma obra de arte em seus caminhos quotidianos.

Entre esse maciço teórico produzido sobre arte pública, do qual pinçamos as referências acima por serem os primeiros questionamentos a enfocarem preocupações concernentes ao nosso **Monumento Multiculturalidade**, a crítica de arte Lucy Lippard<sup>14</sup> produziu talvez o aporte mais significativo sobre a necessidade de participação – decisiva – do público na definição de uma arte erigida em seu nome. Em 1997, ela publicou “A atração do local – sentidos do lugar em uma sociedade multicêntrica”,<sup>15</sup> um *denso* livro que aprofundou questões apresentadas anteriormente em artigo seu no já mencionado “Mapeando o terreno [...]”, sob o título “Olhando em volta: onde estamos, onde poderíamos estar”.<sup>16</sup>

Lippard dedicou-se a teorizar sobre a noção de local, localização e localidade, com o objetivo de problematizar sobre o *lugar* na arte, buscando, inclusive, conceitos da geografia e do meio ambiente. De seus enfoques, questionou o célebre *site-specific* (a *especificidade do local*), ou seja, a ques-

tão proposta por trabalhos permanentes ou temporários elaborados conforme as características dos respectivos locais a que se destinam. Ao mencionar como referência o postulado de Jeff Kelley para a distinção entre *lugar* e *local* – “um local (*site*) representa as propriedades físicas do lugar (*place*) [...] enquanto lugares (*places*) são os reservatórios do conteúdo humano”<sup>17</sup> – Lippard cunhou um novo termo para o que seria um novo tipo de arte pública, em oposição ao *site-specific*: a arte “*place-specific*” (a especificidade do *lugar*). Assim, “a arte *place-specific*” teria “uma ligação orgânica com a sua localização e, principalmente”, não poderia “ser vista como um objeto fora da vida dos habitantes/espectadores”.<sup>18</sup>

Com a instauração ou identificação desta nova *tipologia* de arte (a *place-specificity*), Lucy Lippard elaborou uma apropriada definição de Arte Pública:

Qualquer tipo de arte acessível que se preocupa, desafia, envolve e consulta o público para/ou no qual ela seja feita, respeitando a comunidade e o meio ambiente. As outras coisas – a maioria combustível para as controvérsias e a retórica dos meios de comunicação sobre a arte pública – ainda é arte privada, não importa o quanto seja grande, exposta, intrusa ou sensacionalista. Permanente e efêmera, objeto e performance, de preferência interdisciplinar, democrática, às vezes funcional ou didática, uma arte pública existe nos corações, mentes, ideologias e educação de seus públicos, bem como em suas experiências física e sensual.<sup>19</sup>

Conforme o final dos anos 1990 se aproximava, o complexo teórico sobre arte pública refreou no sentido de discussões menos polêmicas e críticas. Passou-se também a uma fase de maior interesse por autores e investigadores que não atuavam no mundo da arte, oriundos de vários campos, como a história, filosofia, sociologia, urbanismo e psicologia social, entre outros. A perspectiva de que a arte pública não era somente pertencente ao campo artístico coincidiu, por um lado, com a academização da disciplina em universidades; por outro, ao tremendo *boom* de legislações (obrigatoriedade) e incentivos para a colocação de arte ao ar livre, em especial na Europa, EUA, Canadá e Austrália. Nesse quadro, a iniciativa acadêmica mais efetiva e duradoura ocorreu na Universidade de Barcelona, que instituiu à época o *Observatório de Arte Pública* (atual PAUDO).<sup>20</sup> Posteriormente, o Observatório desdobrou-se em cursos de mestrado e doutorado com enfoque em Arte Pública, Patrimônio Cultural, Regeneração Urbana e Espaço Público, a partir de um centro de pesquisa, o CRPOLIS.<sup>21</sup>

A par da necessidade de investigação e divulgação teórica, o PAUDO/CRPOLIS passou a realizar projetos *concretos* (ou seja, nas ruas) com administrações municipais (os entes que afinal de contas *enfrentam* a arte pública), em Espanha e Portugal. Também ampliou a sua influência por meio de projetos conjuntos, em universidades europeias e, incluso, nas américas do Sul e Central. Isso, sem mencionar a realização de simpósios de arte pública em ambos os lados do Atlântico e a edição de publicações, entre as quais a principal é a *On The W@ter-*

*front*.<sup>22</sup> Não é sem razão, inclusive, que no âmbito da influência deste largo trabalho da Universidade de Barcelona encontra-se também, efetivamente, o próprio projeto **Monumento Multiculturalidade**. Enquanto o corpo teórico antes exemplificado (majoritariamente americano) seja majoritariamente voltado às questões das relações dos projetos com os seus públicos, e por isso se constituem também em referência para abordarmos o assunto presente, creio que os projetos efetivados por meio da Universidade de Barcelona aportem subsídios mais apropriados ao nosso caso em tela, um projeto conjunto entre universidade e câmara municipal.

Temos em conta que nos Estados Unidos, ou, mais amplamente, no dito “primeiro mundo”, o rol teórico mencionado – além de outros obviamente – em muito tenha influenciado a criação de centenas de projetos municipais de arte pública permanente. O mais conhecido desses casos é Nova Iorque, cujo programa municipal de arte pública há décadas tem alocado trabalhos em comunidades afastadas de Manhattan, muitas estigmatizadas devido aos seus vernizes multiculturais, cujos processos de comissionamento levam em conta a obrigatoriedade de uma demorada negociação entre os artistas e moradores. Porém, é bom que se frise, a politizada – e até mesmo ativista – produção teórica americana (e de sua influência direta: Inglaterra, Canadá e Austrália) é de difícil compreensão e interesse daquilo que ocorre fora de sua órbita. Assim, restam à margem desse universo comentado, criticado, interessantes experiências em Espanha, Portugal, América Latina,



Escultura Casa Barata, Baró de Viver, Distrito de Sant Andreu,  
Barcelona.  
Imagem em <[fernandofuao.blogspot.com.br](http://fernandofuao.blogspot.com.br)>

e até mesmo em França e Alemanha. O que a experiência do PAUDO / CRPOLIS acrescentou ao campo da arte pública internacional resulta de uma vontade política - institucional - duradoura sobre práticas urbanas e comunitárias, cujos resultados são constantemente reprocessados, analisados e reinterpretados sob a luz de teorias predecessoras às quais se apresentam novos aportes, com uma característica propositalmente interdisciplinar.<sup>23</sup>

Entre as iniciativas da Rede PAUDO conjuntamente a câmaras municipais em Espanha e Portugal destacamos o projeto desenvolvido no bairro Baró de Viver,<sup>24</sup> Distrito de Sant Andreu, nordeste de Barcelona. Foi levado a cabo com efetivo envolvimento comunitário, em meio à regeneração urbana *participada* do local, iniciada por volta de 2004, tais como uma nova *rambla*, praça cívica e estação de Metro. No sentido simbólico, este amplo projeto foi também pensado para melhorar a autoestima do bairro, estigmatizado por sua história ligada às casas populares (“casas baratas”), construídas pelo governo em torno de 1928, quando a região era uma periferia distante de Barcelona. No amplo projeto, emergiram dois trabalhos de arte pública, o Mural da Memória e a escultura Casa Barata, (ambos de 2011). O mural, com 524 m<sup>2</sup>, ocupa o paredão acústico que protege o entorno (Passeio de Santa Coloma) do cruzamento de viadutos e avenidas expressas; trata-se de um painel ilustrativo, como um livro gigante, que conta a história do bairro por meio de memórias, fotografias e interesses compartilhados pelos próprios moradores. A escultura em homenagem às *Cases Barates* (casas bara-

tas, em castelhano, ou, casas populares, no português brasileiro), por sua vez, nos reporta ao **Monumento Multiculturalidade** por ser uma obra de arte de autoria coletiva, comunitária. Foi instalada na extremidade mais elevada da Rambla Ciudad d'Asunción, na junção com o Passeio Santa Colona, e ergue-se na forma de uma singela casa, realizada em betão, como um verdadeiro *monumento*, sem, no entanto, reivindicar essa condição comemorativa.

Este aspecto, assim, nos remete à primeira das três características que queremos destacar no **Monumento Multiculturalidade**, ou seja, a opção pela ereção de um **monumento**.

A par de toda a controvérsia em torno do papel do monumento na história da arte e da cidade - e Antoni Remesar nos resume que o mesmo pode ser visto como um "conceito maldito, ou bendito, conforme e como o observamos"<sup>25</sup> -, eu creio que não restam dúvidas de que o monumento é a *forma* mais reconhecível pelo "público geral" daquilo que inequivocamente seja o mais típico exemplar de arte pública. Assim, a morte anunciada várias vezes desta categoria já não pode mais ser levada a sério. O flutuar do dia-a-dia da História nos demonstra que a necessidade dos monumentos vai e vem e cada contexto requer novas abordagens. Néstor Canclini observa o presente de uma megalópole de 22 milhões de pessoas (a Cidade do México) na qual ali os "monumentos estão cansados"; não podem mais ser vistos e não podem competir com o que hoje se encontra agregado ao espaço urbano.<sup>26</sup>

Entretanto, de tempos em tempos, podemos perceber que fatos e situações podem fazer o sentido do monumento sentir-se revigorado e a sociedade parece voltar a necessitar deles. Corrobora para isto a visão do historiador Andreas Huyssen de que a "memória", no mundo inteiro, tornou-se nas últimas décadas "uma obsessão cultural de monumentais proporções"<sup>27</sup> e que a "a noção de monumento como memorial ou evento comemorativo público vem conhecendo um retorno triunfante".<sup>28</sup> Este ponto de vista Huyssen vinha observando em razão das celebrações da memória do Holocausto, da queda do Muro de Berlim e do fim das ditaduras militares sul-americanas. Essa "obsessão", ao que tudo indica, mostrou-se fortalecida a partir dos acontecimentos de 11 de setembro de 2001, em assunto que esse próprio autor debruçou-se posteriormente, sob essa mesma ótica.<sup>29</sup> Se formos pensar em "memórias traumáticas" (termo também de Huyssen), quando elas tomam forma para uma sociedade em particular o são de modo geral na condição de monumentos públicos.

Se o *culto moderno aos monumentos*<sup>30</sup> mostra-se atual, em que medida se situa, nessa perspectiva, o **Monumento Multiculturalidade**? Podemos começar pelo próprio contexto imediato, a própria cidade de Almada.<sup>31</sup>

Almada, hoje uma cidade com numeroso conjunto de arte pública, numa proporção elevada de obras de arte ao livre aos padrões europeus, se considerarmos a sua população e área, surpreendentemente teve o seu primeiro monumento instalado ao ar livre recentemente, somente cinco

anos após a redemocratização do país. O grupo escultórico *Os Perseguidos* (de Anjos Teixeira) foi executado em 1969 e inaugurado em praça pública a 24 de junho de 1979, como um monumento a “todos os homens e mulheres vítimas da perseguição fascista”<sup>32</sup> da ditadura do Estado Novo (1933-1974). Antes, a cidade já contava com o gigantesco *Cristo Rei* (à moda do *Cristo Redentor*; Rio de Janeiro), devoção católica inaugurada em 1959, emblematicamente “de costas” à Almada e voltada para Lisboa. Porém, seria forçoso crer que esse destino de peregrinação religiosa seja um “monumento de Almada” pelo simples fato de estar fixado em seu município, uma vez que seu objetivo é *fitar* a capital e ser visto de lá, bem como os visitantes que o procuram ignoram solenemente a cidade. Esse é um fato que revela a antiga sina de Almada durante um largo período de sua história, a ausência de monumentos, como se os monumentos da capital, do outro lado do Tejo, suprissem essa deficiência.

A partir da redemocratização (1974), Almada adquiriu o direito de ter um poder autônomo e passou a ditar os seus destinos. Este fato permitiu que finalmente a cidade passasse a instalar os seus monumentos e obras de arte. Entre outras iniciativas, a arte pública passou a cumprir um papel interessante na autoestima dos moradores e na construção de memória e imaginários coletivos próprios. Se não totalmente representativos - e a arte pública jamais consegue ser representativa para toda uma população, a maior parte dos monumentos dessa cidade vinculou-se aos interesses de grupos que positivamente buscaram o espaço público

para se mostrarem presentes, atuantes na vida da cidade, neste novo período, em especial os que anteriormente eram privados de terem voz na sociedade.

Seguiu-se a partir dos anos 1980 a ereção de monumentos a causas justas, efemérides e homenagens habituais, em contextos locais e universais, aspectos do quotidiano da vida em cidades democráticas. Assim encontramos em Almada monumentos às profissões e homenagens congêneres (Associativismo, Trabalho, Paz, Vida, Liberdade, Solidariedade, etc.). Em muitos desses comissionamentos observamos o expediente do concurso aberto a projetos de artistas, com financiamento predominantemente público. A maioria das obras pertence ao campo da escultura, mas também encontramos painéis cerâmicos e em relevo, além de mobiliário urbano diverso (luminárias, abrigos, objetos lúdicos), com elaboração plástica artística. A linguagem quase absoluta das obras de arte utiliza procedimentos, materiais e cânones contemporâneos, numa exceção às habituais demandas por tradições predecessoras, a exemplo de estatuas ou obeliscos.

Sendo Portugal perfeitamente integrado no espírito da comunidade europeia e mais diretamente ao contexto ibérico, como mencionado antes a Câmara de Almada tem participado de projetos de arte pública no âmbito da Universidade de Barcelona. O exemplo anterior a destacar, nesse sentido, foi “En els marges / nas margens”, iniciativa integrada como troca de experiências entre projetos artísticos comunitários dos bairros Pica-Pau Amarelo (Almada) e Baró de Viver

(Barcelona), em 2011. Para Almada, este foi mais um incentivo para um passo adiante, a realização de um projeto de arte pública permanente, o **Monumento Multiculturalidade**, definido de forma participada pela comunidade do Raposo, junto ao Centro Cívico do bairro Monte de Caparica.

O comissionamento do monumento foi levado a cabo pela Escola de Belas Artes da Universidade de Lisboa, sob coordenação do professor e escultor Sérgio Vicente, em projeto gestado no Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes - CIEBA, o qual foi proposto à Câmara Municipal de Almada, para uma realização conjunta. Por sua vez, o CRPOLIS, da Universidade de Barcelona, acompanhou de perto o projeto, numa forma de consultoria.

A iniciativa foi organizada justamente para avançar na recente experiência da cidade de Almada com a arte pública, desta vez em uma atuação direta no seio de uma comunidade específica, do Monte de Caparica, cuja proposta do monumento inseriu-se no complexo do Centro Cívico de Caparica: parque, biblioteca, piscina pública e nova sede do Clube Recreativo União Raposense, uma espécie de centro comunitário local. Assim, integrado ao novo e moderno complexo comunitário, o monumento encontrou abrigo para as suas necessidades de orçamento, de forma a garantir o seu custeio.

A denominação do monumento foi no sentido de ressaltar a característica multicultural do local, composta, entre outros, por ciganos, imigrantes de África e população de baixa renda. Nesse sentido, por meio de

uma comemoração tradicional (monumento), “não só se dava a oportunidade à comunidade de participar numa acção concreta dirigida ao seu território, como se potenciava um maior diálogo e entrosamento social no seio de uma comunidade bastante complexa e culturalmente diversificada”.<sup>33</sup>

Sob a coordenação de Sérgio Vicente, cerca de quarenta moradores, entre crianças, jovens e adultos, participaram ativamente de nada menos que sete Sessões (ou oficinas) de Trabalho, no Clube Raposense, a partir de convocação aberta a qualquer residente que quizesse participar. O resultado foi surpreendente. Não se escolheu um monumento específico, mas um conjunto de três esculturas a formar a proposta comemorativa. Cada elemento remeteu a uma característica - ou memória - que os cidadãos escolheram representar. Tais elementos “convidam ao uso e à construção de um lugar de encontro e reflexão, consolidando uma visão poética da experiência e memória coletivas: a ‘casa’ do estar e da comunhão, o ‘poço’ do fazer e da relação com o trabalho, e o ‘observatório’ do sentir, das inquietações do desconhecido e do conhecer”.<sup>34</sup>

Sobre o desenrolar das sessões de trabalho, não nos cabe aqui descrever e analisar as discussões no âmbito dos encontros da comunidade para a realização do monumento, visto que já plenamente detalhadas e analisadas em artigos (2012 e 2013).<sup>35</sup> A respeito das três esculturas, estruturas de aço cor-ten, bem verticalizadas, cada uma paira sobre uma forma circular correspondente, em betão, com palavras e cores que expressam sentidos àquela comunidade. A



Cartaz da 4a. Sessão Pública de discussão do projeto Monumento Multiculturalidade.



Uma das Sessões de Trabalho do projeto Monumento Multiculturalidade.

Imagem cedida por Sérgio Vicente/FBAUL.

primeira trata-se de um grande cilindro vasado sobre um círculo amarelo, com a palavra “sentimos” gravada; a segunda, um poliedro irregular, também vasado, sobre um círculo vermelho: “estamos”; a terceira, uma forma quase minimal (duas hastes) suporta um anel sobre o círculo azul: “fazemos”.

Esses conteúdos e significados que acabaram por tomar formas de arte foram resultado das sessões, nas quais a comunidade, estimulada pelas experimentações artísticas, “pode gerar conteúdos de auto-reconhecimento com o objectivo de ir adquirindo elementos” que ajudaram os participantes a “representar as especificidades de seu território”.<sup>36</sup> Processo este não muito fácil a ser desenvolvido, o qual certamente não foi atingido nesse projeto por uma unanimidade absoluta, algo que não existe em qualquer grupo de pessoas que discuta interesses comuns (e incomuns) de sua história e de seus quotidianos. Mas o resultado formal do processo participado – o monumento em si – foi, a meu juízo, surpreendente, pois a paisagem recebeu objetos de valor formal (dentro de sua simplicidade) reconhecidos pela comunidade como algo que lhes diz respeito.

Tais esculturas são também reconhecíveis como elementos artísticos contemporâneos uma vez que, obviamente, elas precisaram de ajustes de escala, linguagem e material, pela equipa de escultores que participou do projeto. Porém, isto foi feito com a preocupação de intervir o menos possível nas propostas originalmente escolhidas. Nesse sentido, a participação dos escultores na definição das formas das esculturas não os

fizeram autores do monumento, e isso não quer dizer que a forma final não seja importante, pelo contrário. Isto porque, não se trata, o Monumento Multiculturalidade, de uma obra sem autores. Ele é um monumento de **autoria coletiva**, ou seja, de toda uma comunidade. E este é um aporte novo, importante, entre os tantos que o projeto apresenta para o campo da arte pública.

Como mencionado, o processo de consulta optado pelos comissionadores (Câmara e Universidade) foi o de sessões de trabalho - workshops - com a comunidade. Ou seja, obviamente dentro da comunidade com os interessados em se envolverem com este tipo incomum de encontro, tanto de assunto (arte) quanto de sistema de discussão (convocatória). As implicações sociais do projeto só o tempo poderá responder, com seus desdobramentos. Este tempo poderá ajudar a revelar o alcance, o grau de envolvimento das pessoas do lugar. Mas um sintoma já é evidente: próximo dos três anos de inauguração do produto final do comissionamento, o monumento, o mesmo se encontra íntegro, bem cuidado pela comunidade a qual destina-se e da qual foi fruto.

Esta intervenção plástica na paisagem do novo Centro Cívico de Caparica, pertencente ao campo da arte pública, nos agregou uma experiência que vai muito além de aplicações do plano teórico. Trata-se de um belo exemplo ao nível das práticas artísticas e democráticas, um **processo participado** que chegou a bom termo, quanto mais se levarmos em conta que iniciativas desse tipo não são fáceis de serem levadas a cabo. Temos a considerar que a discus-



Elemento 1, "Sentimos".  
Foto do autor.



Elemento 2, "Estamos".  
Foto do autor.



Elemento 3, "Fazemos".  
Foto do autor.

são entre administradores, artistas e comunidade sempre corre um risco de não lograr bons êxitos, mas este não é um “defeito” destas iniciativas. Estas dificuldades tratam-se, em verdade, de um grande desafio e estímulo. E uma das maiores dificuldades no comissionamento de arte pública, ou seja, a discussão e o envolvimento direto da comunidade, o projeto em Alma-da soube muito bem enfrentar.

---

- *Bibliografía*

**Blandy, Doug & Congdon, Kristin (Org.).** *Art in a Democracy*. New York: Teachers College Press, 1987, 202 p.

**Buren, Daniel.** *Can art get down from its pedestal and the raise to street level?* In: *Contemporary Sculpture - Projects in Münster 1997*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1997 (p. 482-507).

**Canclini, Néstor García.** *Arte en la ciudad - Reinventar la historia*. In *Código*, [s. l.], n.º 73, p. 48-51, febrero-marzo, 2013.

**Doss, Erika.** *Spirit Poles and Flying Pigs - Public Art and Cultural Democracy in American Communities*. Washington: Smithsonian, 1995, 278 p.

**Duque, Félix.** *Arte Público y Espacio Político*. Madrid: Akal, 2001, 174 p.

**Finkenpearl, Tom.** *Dialogues in*

*Public Art*. Cambridge: The MIT Press, 2000, 454 p.

**Goldin, Amy.** *The Esthetic Ghetto: Some Thoughts About Public Art*. *Art in America*, New York, p. 30-35, May-June, 1974.

**Huysen, Andreas.** *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, 118 p.

\_\_\_\_\_. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press, 2003.

**Knight, Krause.** *Public Art - Theory, Practice and Populism*. Oxford: Blackwell, 2008, 188 p.

Lacy, Suzanne (Org.). *Mapping the terrain: new genre public art*. New York: Bay Press, 1995, 296 p.

**Lippard, Lucy.** *The lure of the local: senses of place in a multifaceted society*. N. York: New Press, 1997, 328 p.

\_\_\_\_\_. *Looking around: where we are, where we could be*. In: Lacy (op cit) (p.114-130).

**Maderuelo, Javier.** *El espacio raptado - Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Mondadori, 1990.

\_\_\_\_\_. *Hacia la definición de un arte público*. In: *Poéticas del lugar - Arte Público en España*. F. César Manrique, 2001.

**Miles, Malcolm.** *Art, space and the city - public art and urban features*. London: Routledge, 1997, 266 p.

**Mitchell, W.J. (Org.).** *Art and the public sphere*. Chicago: University

Chicago Press, 1992, 268 p.  
Moore, Niamh & Whelan, Yvonne (Org.). *Heritage, Memory and the Politics of Memory - New Perspectives on the Cultural Landscape*. Hampshire: Ashgate, 2007, 154 p.

**Phillips, Patricia.** *Out of Order: The Public Art Machine*. *Artforum*, December, 1988 (p. 92-97).

\_\_\_\_\_. *Public Constructions*. In: Lacy (org.), 1995 (p. 60-71).

**Remesar, Antoni.** *Para una Teoría del Arte Público - proyectos y lenguajes escultóricos*. Memoria para el Concurso de Catedra [Universidad de Barcelona], 1997 (pág. 8).

**Raven, Arlene (Org.).** *Art in The Public Interest*. New York: Da Capo Press, 1992 (1989), 378 p.

**Schmidt, Mary & Martin, Randy (Org.).** *Artistic Citizenship - A Public Voice for the Arts*. New York: Routledge, 2006, 212 p.

**Senie, Harriet & Webster, Sally (Org.).** *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*. Washington: Smithsonian, 1992, 316 p.

**Senie, Harriet.** *Contemporary Public Sculptures - Tradition, Transformation and Controversy*. New York: Oxford University Press, 1992, 276 p.

**Revistas On the W@terfront,** Universidade de Barcelona, disponíveis em <<http://www.ub.edu/escult/Water/>>.

#### - Notas

<sup>1</sup> The Esthetic Ghetto: Some Thoughts About Public Art. *Art in America*, May-June, 1974.

<sup>2</sup> Out of Order: The Public Art Machine. *Artforum*, 1988.

<sup>3</sup> *Public Constructions*. In: Lacy, 1995 (p. 60-71).

<sup>4</sup> Suzanne Lacy (Org.). *Mapping the terrain: new genre public art*, 1995.

<sup>5</sup> Arlene Raven (Org.). *Art in The Public Interest*, 1992.

<sup>6</sup> W. J. Mitchell (Org.). *Art and the public sphere*, 1992.

<sup>7</sup> Harriet Senie & Sally Webster (Org.). *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*, 1992.

<sup>8</sup> Artigo introdutório do livro *The violence of public art - do the right thing*, 1992.

<sup>9</sup> Harriet Senie. *Contemporary Public Sculptures - Tradition, Transformation and Controversy*, 1992.

<sup>10</sup> *Can art get down from its pedestal and the raise to street level?* In: *Contemporary Sculpture - Projects in Münster 1997*.

<sup>11</sup> *Art, space and the city - public art and urban features*, 1997.

<sup>12</sup> *El espacio raptado - Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, 1990, p. 164.

<sup>13</sup> *Hacia la definición de un arte público*. In: *Poéticas del lugar - Arte Público en España*, 2001.

<sup>14</sup> Ao longo de sua carreira

como teórica, curadora e artista, Lucy Lippard tornou-se uma referência em assuntos de arte ligados ao feminismo, ativismo e multiculturalismo

<sup>15</sup> *The lure of the local: senses of place in a multifaceted society*, 1997.

<sup>16</sup> *Looking Around: Where We Are, Where We Could Be*. In: Lacy (op. cit.), 1995 (p. 114-130).

<sup>17</sup> Apud Kelley, in Lacy (op. cit.), 1995 (p. 116-117).

<sup>18</sup> Lippard, 1997, p. 263.

<sup>19</sup> Definição de Lippard publicada no artigo de 1995 (p. 121) e ampliada no livro de 1997 (p. 264).

<sup>20</sup> PAUDO: *Observatório de Arte Pública e Projeto Urbano* (Public Art & Urban Design Observatory). <<http://www.ub.edu/escult/html/cast/paudo.html>>.

<sup>21</sup> <<http://www.ub.edu/escult/html/cast/polis.html>>.

<sup>22</sup> <<http://www.ub.edu/escult/Water/index.htm>>.

<sup>23</sup> Ver sobre isso em *Inclusion and empowerment in public art and urban design*, Antoni Remesar et al, In *On the W@terfront*, Vol 24, Oct., 2012.

<sup>24</sup> <<http://fembarodeviver.wordpress.com/>>.

<sup>25</sup> Antoni Remesar. *Para una Teoría del Arte Público - proyectos y lenguajes escultóricos*, 1997 (pág. 8).

<sup>26</sup> Néstor García Canclini. *Arte en la ciudad - Reinventar la historia*, 2013.

<sup>27</sup> Andreas Huyssen. *Seduzidos pela Memória*, 2000, pág. 16.

<sup>28</sup> Idem, p. 42.

<sup>29</sup> Capítulo *Twin Memories: Afterimages of Nine/Even*, In *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press, 2003 (p. 158-163).

<sup>30</sup> Alöis Riegl. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: La Balsa de La Medusa, 1987. Publicação original *Der Moderne Denkmalkultus*, Viena e Leipzig, 1903.

<sup>31</sup> A cidade de Almada, para os padrões portugueses, é uma cidade de porte. É a quarta mais populosa do país, com cerca de 175.000 habitantes. Para os padrões brasileiros, onde vivo, apenas como informação, a cidade seria apenas a 13.ª cidade mais populosa do estado do Rio Grande do Sul, cuja capital é Porto Alegre.

<sup>32</sup> *Arte Pública no Concelho de Almada*. Livro-catálogo da exposição homônima, Casa da Cerca Centro de Arte Contemporânea (mar-maio 2004), Almada. Coordenação de Ana Isabel Ribeiro, pág. 44.

<sup>33</sup> Maria Assunção Gato; Filipa Ramalhete e Sérgio Vicente. Hoje somos nós os escultores! - agencialidade e arte pública participada em Almada. In: *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 2, n.º 1 (2013). <cadernosaa.

revues.org>

<sup>34</sup> <[www.m-almada.pt](http://www.m-almada.pt)>

“Notícias > Monumento à Multiculturalidade inaugurado na Caparica”.

<sup>35</sup> Gato, Ramalhete e Vicente (op cit.) e Sérgio Vicente (em colaboração com Gerbert Verheu e Mariana Fernandes), *Monumento à Multiculturalidade em Almada: comunidade, identidade e arte pública*. In: *As Partes*, revista do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre (Brasil), n.º 7, Dez. 2012, ISBN 2178-8685, pag. 23-27.

<sup>36</sup> Sérgio Vicente (em colaboração com Verheu e Fernandes), op. cit.

# Significado de Arte Urbana, Lisboa 2008–2014

por Pedro Soares Neves

*Doutorando, bolsheiro do programa HERITAS no CIEBA, FBAUL. Organizador de diversos encontros científicos internacionais e publicações sobre "Criatividade Urbana" em Urbancreativity.org*

*This article pretend to contribute for the clarification of Arte Urbana (Urban Art) expression, proposing a geographical (Lisbon) and temporal (2008-2014) delimitation. This delimitation serves as an anchor for identifying specific meanings, thoughts, actions and forms that occurred in determined time and place, but doesn't exclude references to other temporal and geographical dimensions. The article development would not be possible without the international contextualization related with the problematic of Street Art and Graffiti expressions. A vast array of distinct disciplinary areas approach from different angles the problematic, producing distinct points of view that had been relating and recognizing mutually. The article concludes with a proposal of 3 typologies of Lisbon Arte Urbana.*

---

A expressão Arte Urbana é de difícil tipificação e avaliação apesar de institucionalmente em Portugal ser amplamente utilizada sobretudo desde 2008. Esta problemática no contexto de Lisboa tem características próprias. À luz das referências internacionais e outras nacionais procurarei delimitar as características dominantes do que proponho significar de *Arte Urbana* em Lisboa entre 2008 e 2014, algo ao qual estão associadas formas e valores a identificar.

## **1 - Breve contextualização internacional**

Aqui abordo os conceitos de *Graffiti*, *Street Art* e *Urban Art*. Serão descritas as principais relações entre estes conceitos e quais as publicações académicas e não académicas que os abordam. Começando com o conceito de *Graffiti*, e sua associação com a *Street Art*, e por fim identificando as distinções entre *Urban Art* e a sua tradução direta *Arte Urbana*. A palavra *Graffiti* associa-se a inscrições não oficiais, não autorizadas, que ocorrem no espaço público, independentemente da técnica, meio ou estilo, palavra, por exem-

plo, que surge nos relatórios dos arqueólogos do séc XIX como forma de diferenciação entre inscrições oficiais e não oficiais encontradas nas escavações de Pompeia<sup>1</sup>. Por outro lado, a palavra *Graffiti* tem sido também utilizada para identificar um conjunto de convenções estilísticas e *subculturais* que se desenvolveram a partir do final da década de 1960 nos EUA.

Estas interpretações na realidade por vezes sobrepõem-se e por esta razão surgem sugestões de novas designações na tentativa de maior clarificação da especificidade do *Graffiti* de origem *subcultural* dos anos 1960. Por exemplo, Joe Austin, numa perspectiva mais académica, propõe o termo *graffiti art*<sup>2</sup>, do interior da *subcultura* também surgem propostas como a de *Phase2* que propôs *aerosol art* em entrevista publicada na *On the Run* de 1993, revista Alemã dedicada a esta *subcultura*. Porém estas e outras sugestões de novas designações não demonstraram capacidade de substituir a utilização do termo *Graffiti*, quer no contexto académico, quer no contexto *subcultural*. *Subcultura* é um conceito vasto e complexo dentro dos estudos teóricos sócio-culturais. Está associado à Universidade de Birmingham, mais especificamente ao CCCS (*Center for Contemporary Cultural Studies*), conceito que são revisitados e contestados em parte por novas gerações de investigadores que os confrontam com realidades como o *Punk* ou o *HipHop*<sup>3</sup>. O local exacto de onde se encontram as fronteiras do que se designa por *Graffiti* esbatem-se ou tornam-se rígidas conforme a abordagem.

O termo *Street Art* disseminado mais tarde, surge interpretado como algo que se relaciona mas que é distinto do termo *Graffiti*. Por exemplo Peter Bengtsen enquadra a designação como referente a um contexto social autónomo, como *Mundo da Street Art*<sup>4</sup> que estabelece e define continuamente as distancias e afinidades nomeadamente com o *Graffiti subcultural*. Outro exemplo é a abordagem de Anna Waclawek que sugere que a *Street Art* é uma evolução, uma revolta contra, ou uma adição ao *Graffiti subcultural*; em suma, uma contribuição que permite uma grande diversidade cultural<sup>5</sup>.

Será necessária uma interpretação esbatida das fronteiras do significado dos termos *Graffiti* e *Street art* para o melhor entendimento do conceito de Arte Urbana adoptado a partir de 2008 em Lisboa. Estes devem ser observados como *campo expandido* indo ao encontro da proposta de Rosalind Krauss, que aliás partilhou o mesmo espaço de apresentação (*Artist Space Soho* em Nova Iorque) com os *United Graffiti Artists* em Setembro de 1975<sup>6</sup>, o que nos leva a suspeitar de ligações por identificar entre a proposta de *campo expandido* e as problemáticas associadas ao *Graffiti subcultural*.

### 1.1 Produção internacional de conhecimento sobre *Graffiti subcultural* e *Street Art*

A produção de conhecimento sobre *Graffiti* e *Street Art* desenvolve-se há aproximadamente 4 décadas. Para o melhor entendimento do leitor sugerimos dividir esta produção em duas grandes componentes: (1.1.1) a componente académica e (1.1.2) a componente não académica.

### 1.1.1 - Dentro da componente académica

existem trabalhos de investigação que provêm das mais variadas áreas do conhecimento, como, por exemplo, da sociologia, etnografia, criminologia, historia cultural e historia da arte.

Evidenciam-se tendências que permitem propostas para agrupar a informação existente. Existe por exemplo um forte grupo de publicações referentes aos anos 1970 em Nova Iorque, quer do ponto de vista do confronto das narrativas entre o discurso oficial e o discurso *subcultural*<sup>7</sup>, quer a partir de abordagens de leitura étnica (Afro/Latino Americana)<sup>8</sup>.

Os estudos Etnográficos existentes são suportados em grande medida por entrevistas que tendem a aprofundar a dimensão *subcultural*, seja desenvolvendo abordagens comparativas Londres - Nova Iorque<sup>9</sup>, seja a partir de abordagens mais globais centradas em casos de estudo como Montreal por exemplo<sup>10</sup>.

Todavia o *Graffiti* de Nova-Iorque nos anos 70 evidencia-se como o caso de estudo mais desenvolvido, desde o reconhecido e amplamente divulgado estudo de Craig Castleman publicado em 1982<sup>11</sup> na realidade antecedido pelo primeiro estudo académico sobre o *Graffiti* subcultural de NY em 1978 por Andrea Nelli<sup>12</sup>.

A abordagem da área da criminologia (cultural) ganha vigor após o trabalho desenvolvido por Jeff Ferrel<sup>13</sup>, e a primeira publicação académica originária do campo

disciplinar da História da Arte surge por Jack Stewart que propõe uma abordagem do ponto de vista pedagógico (auto-didático, arte popular) e analisa a sua evolução estilística integrada na História da Arte<sup>14</sup>.

Mais recentemente, o conceito de *Street Art* também tem sido abordado do ponto de vista académico.

Como já vimos, a tese de Peter Bengtsen estabelece-se como uma importante referência, isto por recorrer às mais vastas bases de dados existentes sobre *Street Art*, os forums de discussão que acompanharam o crescimento do fenómeno. No seu trabalho são feitas considerações sobre as várias interpretações dos termos *Graffiti*, *Street Art* e *Urban Art* neste caso desenvolvidas pelos protagonistas do que então designou de *Street Art world* em direta analogia com o conceito de *Art worlds* de Howard S. Becker's.

Explorando a relação entre os conceitos *Graffiti* e *Street Art*, surge também a designação *pós Graffiti*, sustentada e desenvolvida nos trabalhos de Anna Waclawek (2008) e Javier Abarca<sup>15</sup>. Abarca parte de uma análise ancorada nas *subculturas* e traça elementos conceptualmente comuns, já Anna Waclawek faz uma análise sobretudo cronológica com recurso aos "*visual culture studies*".

Para além de livros ou teses totalmente dedicadas aos temas do *Graffiti* e *ou Street Art* existem também muitos artigos ou capítulos isolados importantes. Destes artigos, provavelmente, o mais reconhecido será o de Jean Baudrillard "*Kool Killer ou l'insurrection par les signes*" (1976)<sup>16</sup>. De referir

também periódicos como o *Crime, Media, Culture* (da área da Criminologia Cultural) e especificamente a edição do *City: analysis of urban trends, theory, policy, action*. de Fevereiro - Abril 2010, que abordou em capítulo específico o tema "graffiti, street art and the city".

De notar que o conceito *Street Art* (ou em alguns contextos *Urban Art* como descreverei em profundidade mais à frente) veio também trazer novos olhares do ponto de vista académico. Pela sua característica territorial, mas também de discurso que se faz para fora e não em exclusivo para dentro da *subcultura*, veio permitir abordagens de aproximação por parte das disciplinas de projeto como design e arquitetura. Seja de um ponto de vista da análise do discurso sobre o território e seu mapeamento<sup>17</sup>, ou a partir das lógicas de participação e ou colaboração<sup>18</sup>, na relação com o lugar<sup>19</sup>, enfim todo um conjunto de referências académicas (teses e publicações resultantes de investigações) relacionadas com a problemática do espaço público urbano que abordam direta ou indiretamente formas identificáveis como de *Street Art*, ou *Urban Art*.

**1.1.2 Na componente não académica** é vastíssimo o número de publicações<sup>20</sup> existentes e em produção. Existe um conjunto significativo de colectâneas que recolhem uma amostragem local e ou global<sup>21</sup>, com enfoque no género, e ou em tipologias específicas de intervenções como o clássico de 1984 *Subway Art* de Martha Cooper e Henry Chalfant<sup>22</sup>.

À semelhança da produção de conhecimento académico, o papel de Nova-Iorque nos anos 70 é central também nas publicações não académicas que logo, desde 1974, acompanharam o fenómeno<sup>23</sup>. De qualquer forma, existe também uma produção de conhecimento relevante no que refere à diáspora do fenómeno<sup>24</sup>, por exemplo, para alguns países da Europa<sup>25</sup> como para a Austrália<sup>26</sup>.

Nesta mesma categoria de publicações não académicas integram-se também os catálogos e monografias decorrentes de exposições. Aqui o número de publicações é bastante vasto, e com a excepção de alguns exemplos que abordam diretamente a relação entre *Street art* e *Graffiti*<sup>27</sup>, estas publicações traduzem sobretudo as estratégias de abordagem na perspectiva do autor ou das instituições como no exemplo do livro *Art in the Streets* da exposição homónima do MoCa de Los-Angeles em 2011<sup>28</sup>.

## 1.2 Modelos

São vários os modelos de interpretação (histórica e conceptual) do *Graffiti* e da *Street Art*. No livro *Spraycan Art*<sup>29</sup>, de 1987, vem documentado e publicado um mural feito por Chris Pape que retratou o que se considerava uma visão histórica do *Graffiti* à época. Um mural auto explicativo com reproduções do estilo e pseudónimos relevantes na sua perspectiva. Este é um dos exemplos de vários modelos. Outro exemplo, mais recente, é o cartaz produzido por Daniel Feral, *Graffiti and Street art* (2011). Este póster recria o esquema gráfico criado por Alfred H. Barr Jr. para a exposição *Cubismo e Arte Abstrata*, que se

realizou no MOMA de NY em 1936<sup>30</sup>. Consistindo na descrição cronológica e com referências a conceitos e locais, Feral, inicia a sua proposta de modelo de interpretação na sequência do gráfico de Barr.

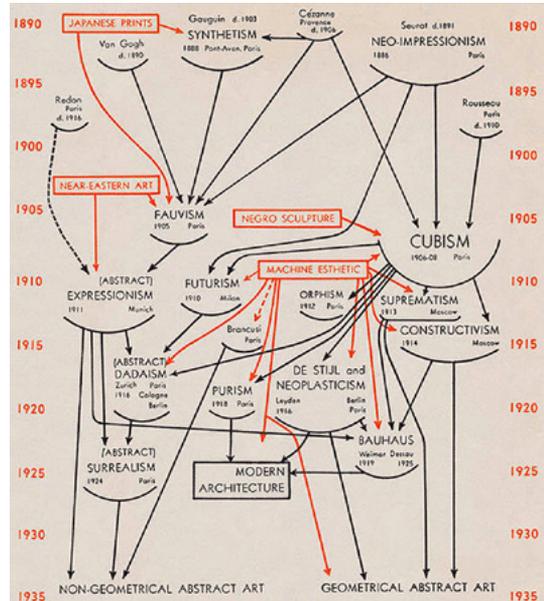
Colocando no lugar central as designações *Graffiti* e *Street Art*, a partir destas propõe um conjunto de ligação ao passado e futuro. Apesar das suas carências ao nível de referências torna-se uma imagem interessante, sobretudo pelo estímulo à reflexão que representa.

### 1.3 Urban Art

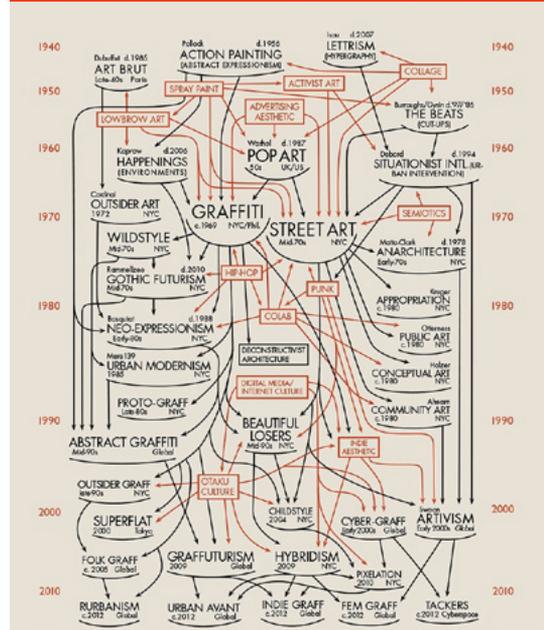
A designação em inglês *Urban Art* vem associada especificamente aos conceitos de *Graffiti* e *Street Art* pela primeira vez na exposição *Spank the Monkey* de 2006 em Gateshead, Reino Unido<sup>31</sup>. Surge da problemática gerada pela distância entre a arte na rua e a arte do mundo estabelecido da arte, nasce da necessidade de resolver a questão de abordar a *Street Art* no contexto dos museus, galerias e agentes instituídos no mundo da arte.

Em 2008 o leiloeiro Bonhams iniciou um conjunto de leilões periódicos especializados em *Urban Art* e em 2009 o fórum de discussão *Bansky.info* passou a chamar-se *Urban Art Association*. Todavia este surgimento da designação surge sem estar definida à partida uma clarificação do que na realidade representa, quer na sua essência, quer em relação com os termos *Graffiti* e ou *Street Art*.

Talvez por esta razão gerou reacções divergentes dentro do mundo da *Street Art* e



## CUBISM AND ABSTRACT ART



## GRAFFITI AND STREET ART

FERAL DIAGRAM 2.0 - A SPECIAL EDITION PUBLISHED ON THE OCCASION OF FUTURISM 2.0

Cartaz de Daniel Feral, *Graffiti and Street Art* (2011)

também do mundo estabelecido da Arte<sup>32</sup>. O uso ocasional de *Urban Art* como sinónimo de *Street Art* frustra alguns membros do *mundo da Street Art*. A conotação e viabilidade comercial da expressão *Urban Art* abriu caminho para que o facto de que a colocação de trabalhos na rua e, por vezes, só a referência a esta, se terem tornado veículos para uma carreira comercial. Esta situação veio tornar pouco clara a relação mesmo de quem espontaneamente produz *Street Art*, pois esta rapidamente se transforma na vertente de marketing da *Urban Art* que potencialmente mais tarde a irá comercializar.

## 2 - Em Lisboa

### 2.1 - Breve introdução

A cor das fachadas de Lisboa tem sido fruto de controvérsias e diversos contributos ao longo do tempo<sup>33</sup>. O tema foi o assunto central num ciclo de conferências organizado pelos Amigos de Lisboa em 1949, convidando conhecidos intelectuais, artistas plásticos e arquitectos para discutir normas municipais<sup>34</sup>.

O branco - enquanto cor global na (e da) cidade de Lisboa - parece em geral residir na sua frequente referência por antigos viajantes, escritores e pintores (sobretudo os anteriores ao século XVIII)<sup>35</sup>. Estudos pelo LNEC a pedido da CML confirmaram a existência, também no Rossio, de estratos de revestimentos acabados com guarnecimentos em pasta de cal e coloridos com amarelo-ocre<sup>36</sup>.

Segundo Eduardo Nery<sup>37</sup>, mais tarde, o ambiente social e político ditatorial do Estado Novo caracterizou-se pela sobreposição da

policromia existente com um predomínio dos tons cinzentos nos bairros das classes altas e principais eixos (por exemplo a Avenida da Liberdade).

Apropriações gráficas informais ocorreram sobre esse predominante "cinzentismo" com a revolução democrática de 1974. Esta época foi prolífica (por todo o país mas em particular em Lisboa) no que toca à produção de murais e colocação de cartazes políticos. Neste período particular da história recente de Portugal os muros das cidades foram, por excelência, a plataforma para a comunicação<sup>38</sup>.

Estas actividades abrandaram de ritmo e confinaram-se a meios mais convencionais após a entrada de Portugal na CEE (depois UE) em 1983. Já no fim da década de 1980 os murais que resistiram foram-se degradando.

No início da década de 90 começaram a surgir assinaturas do tipo "*tag*" a par com expressões gráficas mais ou menos criativas, como *stencil*. Inicialmente em locais específicos como ao longo das linhas de comboio suburbanas, auto-estradas, etc. Surgiram também a colagem "selvagem" de cartazes de concertos, touradas, circos e políticos.

Com o evento Lisboa Capital Europeia da Cultura em 94 e a Expo 98<sup>39</sup> estas ocorrências diversificaram-se em escala e forma, ocupando locais de vivência boémia nocturna como a 24 de Julho, Santos ou Bairro Alto. Coincidência ou não esta dinâmica ganhou particular força em Lisboa quando em 2003 a autarquia de Barcelona fez aprovar a "*ordenanza de convivencia pacífica*" que

aborda a questão das apropriações gráficas informais numa perspectiva de confronto e erradicação<sup>40</sup>.

De 2004 (Campeonato Europeu de Futebol em Portugal) a 2008 (data de despacho municipal que implicou remoção de *graffiti*, *street art*, cartazes e ou outras inscrições<sup>41</sup>) foram os anos em que se tornava por demais evidente a intensidade e presença das camadas de vários anos de apropriações gráficas informais em Lisboa, particularmente no Bairro Alto.

## 2.2 Bairro Alto 2008

Em Outubro de 2008, através do já referido despacho, a CML decidiu reduzir o horário nocturno dos cafés e bares do Bairro Alto, horário que tinha sido alargado em a título excepcional em 1994 a propósito de Lisboa ser Capital Europeia da Cultura e que desde então não se tinham alterado.

A redução de horário, medida danosa para os comerciantes, tem como “medida de compensação” a limpeza, melhor iluminação e qualificação geral do espaço público<sup>42</sup>. Esta situação levou a acções de limpeza de *Graffiti e Street Art* no Bairro Alto (Chiado e Bica) que, após alguns concursos públicos para remoção e limpeza durante 2009, integra um conjunto de acções mais vastas, o plano de pormenor da Reabilitação urbana do Bairro Alto e Bica<sup>43</sup>.

Um momento crucial<sup>44</sup> para a criação do projecto que se veio a designar de *Galeria de Arte Urbana - GAU* foi o encontro denominado *Qual o Futuro das Paredes do Bairro Alto?*. Este encontro ( que ocorreu

em Julho de 2008 na Galeria ZDB) possibilitou a partilha de opiniões dos principais actores deste território, incluindo moradores, artistas plásticos, jornalistas, autores de *Graffiti e Street Art*, presidente da Junta de Freguesia da Encarnação presidente da Associação de Comerciantes do Bairro Alto, e técnicos municipais. Destes encontros surgiu a conclusão de que seria importante dar espaço a algo mais do que meramente um projecto de limpeza, teria de existir uma componente de mediação cultural no projecto de reabilitação urbana.

## 2.3 Arte Urbana

A necessidade de incorporar desvios imprevisíveis que ocorrem ao longo do tempo conduziu a uma maior flexibilidade nos planos urbanísticos a qual culminou na mudança de representação de planos-imagem para planos de gestão que em Portugal ocorreu a partir de 1954<sup>45</sup>. Este facto ocorreu a uma escala global e ajudou a fazer cair em desuso o termo Arte Urbana que até então se tinha usado com um sentido estritamente urbanístico.

No contexto português mais recente, em 1998, António Mega Ferreira, comissário executivo da EXPO'98, decide designar de Arte Urbana às intervenções de carácter artístico no então novo território urbano. Este facto originou o crescente uso do termo Arte Urbana que tomou a designação como referente<sup>46</sup> de algo novo, de forma distinta da escultura pública e de alguma maneira mais próxima à Arte Pública<sup>47</sup>.

Em Outubro de 2008 no momento da criação da Galeria de Arte Urbana na Calçada

da Glória foram colocados um conjunto de painéis que serviram de suporte a intervenções plásticas que visavam segundo os seus co-responsáveis “*confirmar o graffiti e a street art como reconhecíveis e reconhecidas expressões de arte urbana, como uma subcultura artística globalmente presente nas metrópoles mundiais*”<sup>48</sup>.

A este propósito foi publicada uma pequena brochura<sup>49</sup> que contém uma proposta de justificação da utilização do termo Arte Urbana, neste texto é feita a referência à prática “artística” de desenhar a cidade, de *pré-urbanistas culturalistas* como John Ruskin ou William Morris e posteriormente ao *urbanismo culturalista* de Camillo Sitte e Ebenezer Howard<sup>50</sup>.

Ou seja, se por um lado, no contexto da reabilitação urbana do Bairro Alto, na aplicação do termo Arte Urbana é clara a intenção de afastar a relação direta com a *Street Art* ou *Graffiti subcultural*, por outro lado tentando manter-se a ligação aos aspectos não comissionados do fenómeno desassocia-se de práticas próximas da escultura pública ou arte pública. Este assumir de relações ocorre num contexto onde é simultaneamente lembrado o uso da Arte Urbana como desenho urbanístico.

Assim e pela análise até agora desenvolvida tornam-se preponderantes 3 tipologias de fronteiras esbatidas dentro do que se pode designar por Arte Urbana na adopção de 2008 pelo Município de Lisboa:

A tipologia de **formação**, onde se incluem tipos de aplicação da expressão Arte Urba-

na como desenho da cidade (dos pré ou urbanistas culturalistas), e signos visuais no território que em maior ou menor escala são sinais do uso do e no território.

A tipologia **pré-formal**, estável bem definida que compreende o *graffiti* subcultural e a *Street Art* nas suas vertentes não comissionadas, tipos de Arte Urbana em permanente negociação de distâncias e afinidades.

A tipologia **formal** é a da institucionalização, onde há a ruptura dos pressupostos não comissionados, surgem aqui tipos de Arte Urbana que se podem designar de muralismo contemporâneo, ou arte pública.

Seguindo este padrão propõe-se uma subdivisão da Arte Urbana em Lisboa (2008-2014) por: 2.3.1 Arte Urbana como desenho da cidade e signos visuais; ; 2.3.2 Arte Urbana como *Graffiti* e *Street Art*; 2.3.3 Arte Urbana como *Street Art Murals*, Murais de Arte contemporânea, Arte Pública e ou *Urban Art*.

### 2.3.1 Arte Urbana como desenho da cidade e signos visuais

Esta proposta de tipologia de Arte Urbana é a menos definida, mas todavia será a mais preponderante durante o nosso quotidiano. Indo ao encontro das designações da tendência *urbanística culturalista*, do desenho das cidades como desenhos com “arte”, inclui-se aqui também a dimensão do desenho pelo uso, pela necessidade, da arquitetura sem arquitetos<sup>51</sup>, que no contexto português poderá apoiar-se em referências tão distintas como Orlando Ribeiro<sup>52</sup>, Raul Lino<sup>53</sup> ou o Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa<sup>54</sup>.

Signos visuais nas suas vertentes, isoladas ou conjugadas, de: ícones, índices (sintomas) e símbolos<sup>55</sup>.

O âmbito espacial da produção informal de signos visuais reflecte-se sobretudo na dimensão de proximidade, aquela que é alcançável fisicamente pelo utilizador na sua vivência quotidiana. Nesta dimensão a arte urbana para além de ser de autor anónimo, o próprio autor poderá estar na condição de não estar consciente da sua produção.

Arte Urbana como signo visual é abrangente, e inclui: caminhos de pé posto; cartazes sem autorização; desgaste de escadas causado pela passagem de utilizadores; profusão de assinaturas (*tags*) em superfícies várias; etc. A identificação do seu valor nesta dimensão será possível sobretudo olhando para as características do suporte, descuidando a interpretação da mensagem, observando sim quais as qualidades do suporte em função por exemplo: dos signos visuais identificados, qualidades de visibilidade, da textura da superfície, acessibilidade, simbolismo, entre outras.

### 2.3.2 Arte Urbana como Graffiti e Street Art

Nesta categoria enquadram-se as designações de *Graffiti subcultural* e *Street Art* conforme descrito supra, *Graffiti da subcultura* já referida dos anos 60, já que a designação *Graffiti* no sentido atribuído pelos arqueólogos de Pompeia enquadra-se no ponto anterior (2.3.1).

É evidente que as produções de *Graffiti* e *Street Art*, com as suas formas e acções, são,

em grande medida, efémeras, destacando-se, sobretudo, pela sua visibilidade momentânea; por este facto aumentando os aspectos relacionados a acção e não tanto com a forma. Todavia, existem também elementos que persistem ao tempo, padrões e locais de constante utilização, autores e mundos relacionais do *Graffiti da Street Art* a analisar.

Esta tipologia é central na medida em que é a partir dela que se justificam e estruturam as restantes. É pela prevalência de *Graffiti e Street Art* nas cidades em geral e em particular em Lisboa (quantidade anónima e de qualidade questionável) que pressiona o debate, análise e abordagem ao tema.

Existe bastante informação disponível em termos internacionais, e também alguma informação, em termos nacionais apesar de não totalmente sistematizada nomeadamente em publicações de carácter académico. Iniciando por estas será de referir os trabalhos de Ricardo Campos<sup>56</sup> e Lúcia Ferro<sup>57</sup> como os iniciadores da análise desta tipologia de *Arte Urbana* em termos académicos nacionais.

Nas publicações não académicas encontram-se tentativas ainda no seio da *subcultura*, quer de forma amadora quer de forma estruturada pela primeira vez com a revista *Subworld*. Para além de artigos vários que durante os últimos anos de 1990 foram animando a comunidade de praticantes em franco crescimento, nos primeiros anos de 2000 inicia-se um conjunto de publicações dedicadas e maior seriedade com a *Visual Street Performance*, de 2007, publicação que

contou com prefácio de Martha Cooper<sup>58</sup>. Publicações com carácter misto que abordam tanto a vertente não comissionada como produções organizadas e apoiadas (por marcas, como, por exemplo a Redbull).

Também com carácter misto, encontra-se a publicação regular da GAU, apesar de, na generalidade, tratar informações de tipo comissionado inclui uma rubrica de 1 página denominada “observatório” com obras não comissionadas. Da mesma forma, tendencialmente obras comissionadas com pequenos apontamentos de não comissionadas, já surgem edições recentes de carácter comercial<sup>59</sup>.

Esse modelo de texto e publicação vai encontrando veículo sobretudo em exposições temáticas e ou através de monografias que começam por surgir, também por via internacional sobretudo associadas ao “fenómeno” Vhils, publicações que, apesar de tudo, caem dentro da proposta de próxima tipologia de *Arte Urbana*.

### **2.3.3 Arte Urbana como Street Art Murals, Murais de Arte Contemporânea, Arte Pública e ou Urban Art**

Foi e é afinal a partir desta tipologia, que de forma generalizada, a população contactou e contacta com a dimensão imediatamente inteligível da Arte Urbana, que por vias que reconhecivelmente levaram a uma discutível valorização do *Graffiti subcultural e da Street Art* (categoria descrita em 2.3.2).

É importante aqui esclarecer a dimensão claramente consentida, comissionada, e ou suportada por instituições ou empre-

sas, associada com maior ou menor intensidade ao contexto de produção e consumo da “arte instituída” dialogando diretamente com agentes, galerias, colecionadores, museus, etc. Apesar de distinta na origem as obras e autores são em tudo semelhantes aquilo que se propõe afirmar no contexto da arte contemporânea.

A produção académica nacional existente de forma direta e exclusiva sobre esta categoria é vaga, encontram-se alguns artigos isolados<sup>60</sup>, ou compilações pontuais<sup>61</sup> que, de certa forma, esbate-se com as outras tipologias sugeridas. No âmbito das abordagens a partir das problemáticas associadas à Arte Contemporânea, existem discursos próximos mas não coincidentes quer pelo ângulo de pesquisa quer pela abrangência da abordagem (como no caso de Marta Traquino<sup>62</sup>).

O material publicado e informação disponível sobre esta categoria existe, principalmente, editado numa perspectiva não académica e, em grande medida, constitui uma vasta quantidade de informação por analisar em bases de dados, *online*, ou em publicações impressas. A este nível há informação gerada no contexto da promoção comercial de autores, obras, festivais e exposições, mas também por instituições públicas, privados dinamizadores e participantes do *mundo da Arte Urbana*.

É de facto esta a categoria mais tangível e perceptível ao nível da facilidade de conservação, porem é simultaneamente a que demonstra a homogeneidade clássica e traços distintivos do *Graffiti e Street Art* em relação a outras vias de criação de artefactos.

Por esta razão, sem o referente do *Graffiti subcultural* ou *Street Art* (categoria descrita em 2.3.2), dissolve-se em transformações que a vão gradualmente tornando outra coisa (exemplo: Arte Pública, Arte Contemporânea).

### 3 - Conclusão

Final do que se trata quando se refere Arte Urbana? Em termos internacionais a designação tem um significado disperso por várias áreas de actividade, como, por exemplo, em associação ao urbanismo, constituída tangivelmente sobretudo por planos desenhados e por um mundo de ideias e ideais relacionados com o modelo de *urbanismo culturalista*.

Concretamente no contexto da interpretação da *Urban Art* associada ao *Graffiti subcultural* e à *Street Art*, a expressão surge identificada pela actividade comercial, ligada à venda de obras de *Street Art* junto de colecionadores, museus, galerias e agentes instituídos no mundo da arte. Esta característica comercial da designação *Urban Art*, fruto de ruptura dentro do *mundo da Street Art*, poderá ser analisada através do vasto conjunto de publicações apresentadas que estruturam o pensamento em torno do *Graffiti subcultural* e a *Street Art*.

Ficou claro que a interpretação de Arte Urbana no contexto nacional é distinta conforme os momentos como por exemplo a Arte Urbana de 1998 e a de 2008. Se no contexto da Expo98 a Arte Urbana estaria mais próxima de um sinónimo de Arte Pública ou Escultura Pública (ou até mesmo design urbano), já em 2008 a interpretação tem outros contornos.

De forma distinta à da interpretação da designação internacional *Urban Art* a Arte Urbana de 2008 não se afirma inicialmente no contexto comercial, mas sim no contexto institucional, especificamente do Município de Lisboa.

No assumir da expressão Arte Urbana em 2008 é clara a intenção de englobar na interpretação do termo significados provenientes do modelo de *urbanismo culturalista*, assim como é evidente englobar o *Graffiti* e a *Street Art*, deixando em aberto a relação com os termos *Urban Art* que à época carecia de desenvolvimento.

Como síntese conclusiva, propõem-se 3 tipologias para a *Arte Urbana* de Lisboa (2008-2014):

- Formação; Arte Urbana como desenho da cidade e signos visuais;
- Pré-formal; Arte Urbana como *Graffiti* e *Street Art*;
- Formal; Arte Urbana como *Street Art Murals*, Murais de Arte contemporânea, e ou Arte Pública.

**- Notas**

- <sup>1</sup> Jacobson, Staffan (1996) *Den spaymalade bilden: graffitimaleriet som bildform, konstrorelse och laroprocess*. Diss. Lund: Lund University. p.10
- <sup>2</sup> Austin, Joe (2010) "More to see than a canvas in a white cube: for an art in the streets", *City: analysis of urban trends, culture theory, policy*, action February - April, 2010. p.33-47
- <sup>3</sup> Hannerz, Erik, (2013) *Performing Punk - Subcultural Authentications and the positioning of the Mainstream*, Diss. Uppsala: Uppsala University. p.29-42
- <sup>4</sup> Bengtsen, Peter (2014) *The Street Art World*, Lund.
- <sup>5</sup> Waclawek, Anna (2008) *From Graffiti to the Street Art movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, 1970-2008*, Diss. Montreal: Concordia University. p.122
- <sup>6</sup> Claudia Gould & Valerie Smith (1998) *5000 Artists Return to Artist Space: 25 Years*. New York: Artist Space. p.68
- <sup>7</sup> Austin, Joe (2010).
- <sup>8</sup> Miller, Ivor (2002) *Aerosol Kingdom: Subway Painters of New York City*. Jackson : University Press of Mississippi. p.15
- <sup>9</sup> Macdonald, Nancy (2001), *The Graffiti Subculture: youth, masculinity and identity in London and New-York*. Basingstoke: Palgrave. p.2-3
- <sup>10</sup> Rahn, Janice (2002) *Painting without permission: Hip Hop Graffiti Subculture*. West-Port: Bergin & Garvey.
- <sup>11</sup> Castleman, Craig (1982) *Getting Up: Subway Graffiti in New York*. Cambridge: MIT Press.
- <sup>12</sup> Andrea Nelli (2012) *Graffiti a New York*. Rome: Whole Train Press.
- <sup>13</sup> Ferrel, Jeff (1996) *Crimes of Style: Urban Graffiti and politics of criminality*, Boston: Northeastern, University Press
- <sup>14</sup> Stewart, Jack (1989) *Subway Graffiti: An Aesthetic Study of Graffiti on the subway system of New York City, 1970-1978*. Diss. New York: New York University.
- <sup>15</sup> Abarca J. (2010) *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad*, Madrid: Universidad Complutense.
- <sup>16</sup> Baudrillard, Jean (1993) *Symbolic Exchange and Death*. London: Sage Publications.
- <sup>17</sup> Brook, Richard, NICK Dunn (2011) *Urban Maps, Instruments of Narrative and Interpretation in the City*, London: Ashgate
- <sup>18</sup> Sanoff, Henry, (2000) *Community Participation Methods in Design and Planning*. New York: John Wiley & Sons
- <sup>19</sup> Cowan, Robert (2001) *Placecheck: a users' guide*. London: Urban Design Alliance.
- <sup>20</sup> Por exemplo o livro sobre livros de C. Omodeo que contém a referência e breve descrição de mais de 400 publicações de origem ou autoria italiana: Omodeo ,C. (2014) *Crossboarding: an Italian Paper History of Graffiti Writing and Street Art*, Le Grand Jeu, Parigi: LO/A Library of Art.
- <sup>21</sup> Ganz, Nicholas (2004) *Graffiti World: Street Art from Five Continents*. London: Thames & Hudson.
- <sup>22</sup> Chalfant, Henry y Martha Cooper (1984) *Subway Art*. New York: Thames and Hudson.
- <sup>23</sup> Mailer, Norman (1974) *The Faith of Graffiti*. New York: Praieger Publishing..
- <sup>24</sup> Caputo, Andrea (2009) *All City Writers: the graffiti diaspora*. Bagnolet: Kitchen93.
- <sup>25</sup> Almqvist, Bjorn & Sjostrand, Torkel (eds.) (2008). *Overground 3*, Trans Europe Ex-press. Astra: Dokument.
- <sup>26</sup> Cubrilo, Duro; Harvey, Martin; & Stamer, Karl (2009). *Kings Way - beginnings of australian graffiti: Melbourne 1983-93*. Melbourne: Miegunyah Press.
- <sup>27</sup> Lewishom, Cedar (2008). *Street Art: The Graffiti Revolution*. London: Tate.
- <sup>28</sup> Deitch, Jeffery; Gastamn, Roger & Rose, Aaron (2011) *Art in the Streets*, New York: Skira Rizzoli.
- <sup>29</sup> Chalfant, Henry & Prigoff, James (1987) *Spraycan Art*. London: Thames and Hudson. p.13
- <sup>30</sup> Barr, Alfred (1936) *Cubism and Abstract Art*. New York: Museum of

Modern Art.

<sup>31</sup> Bengtsen, Peter (2014), p.67.

<sup>32</sup> Collings Matthew (2008), *Banksy's ideas have the values of a joke*. NY: The Times, 28 de Janeiro

<sup>33</sup> Assunto abordado por exemplo em artigo de Eduardo Rodrigues de Carvalho sobre "O colorido dos prédios de Lisboa", publicado na Revista Municipal, n.º 3, 1949, pp.11.

<sup>34</sup> Com a participação de Pereira Cœlho, Abel Manta, Carlos Botelho, Martins Barata, Diogo de Macedo, Norberto de Araújo, Armando de Lucena, Cristino da Silva, Paulino Montez, Gustavo de Matos Sequeira, e ainda o "anónimo" João Triste ; Sequeira, M. (1949) *A cor de Lisboa. Depoimentos de Amigos de Lisboa*. Lisboa: Olisipo 45.

<sup>35</sup> Aguiar, J. e Veiga, R. (editores), *Revestimentos de paredes em edifícios antigos*, Cadernos Edifícios nº2, Outubro, Lisboa, LNEC, 2002.

<sup>36</sup> Aguiar, José, 2003, *Planear e Projectar a Conservação da Cor na Cidade Histórica: experiências havidas e problemas que subsistem*, LNEC, *Comunicação ao III ENCORE*, Lisboa

<sup>37</sup> Nery, E. (1987) *A cor de Lisboa*. Lisboa: Povos e Culturas 2. p.571-593

<sup>38</sup> Mascarenhas, João Mário, (1998) *Murais de Abril (1974)*, Biblioteca-Museu República e Resistência, Lisboa

<sup>39</sup> Exposição Internacional de Lisboa de 1998[1], cujo tema foi "Os oceanos: um património para o futuro", realizou-se em Lisboa, Portugal de 22 de maio a 30 de setembro de 1998. Teve o propósito de comemorar os 500 anos dos Descobrimentos Portugueses.

<sup>40</sup> Para mais informações sobre esta medida consultar: [http://www.bcn.cat/publicacions/b\\_informacio/bi\\_93/convivencia\\_castella.pdf](http://www.bcn.cat/publicacions/b_informacio/bi_93/convivencia_castella.pdf) (visitado em 12/10/2015)

<sup>41</sup> Despacho sobre sobre regime de horários para o Bairro Alto do então Presidente da Câmara de Lisboa, António Costa, a 14 de Outubro de 2008.

<sup>42</sup> Ver notícia (consultado a 12/10/2015) <http://www.publico.pt/local/noticia/plano-para-limpar-bairro-alto-preve-processo-sumario-para-graffiters-1345890>

<sup>43</sup> Aprovada a elaboração do plano, termos de referência, dispensa de avaliação ambiental e abertura do período de participação pública preventiva, na reunião de Câmara de 21 de Julho de 2010, de acordo com a proposta nº 408/2010.Participação Preventiva de 26 de agosto de 2010 a 7 de outubro de 2010.

<sup>44</sup> Ferro, Lígia (2011) *Da rua para o mundo: configurações do graffiti e do parkour e campos de possibilidades urbanas* Diss. Departamento de Sociologia do

ISCTE-IUL. p.209

<sup>45</sup> Lobo, Margarida Sousa (1995) *Planos de Urbanização. A Época de Duarte Pacheco*, Porto: DGOTDU/FAUP. p. 13

<sup>46</sup> José Manuel Ressano Garcia Lamas (2000) *Morfologia Urbana e desenho da cidade*. 2ª ed., p. 152.

<sup>47</sup> Regatão, José Pedro (2007) *Arte Pública e os Novos Desafios das Intervenções no Espaço Urbano*. Lisboa: Bond.

<sup>48</sup> Carvalho, Jorge Ramos; Câmara, Silvia (2014) *Lisboa, Capital da Arte Urbana*, revista On the W@terfront, nº30, Barcelona

<sup>49</sup> Esta brochura acompanha uma caixa com postais que reproduzem painéis executados na calçada da glória, actividade promovida pela CML com o apoio da marca de vestuário Friday's project em Outubro de 2008.

<sup>50</sup> Choay, Françoise (2003) *O Urbanismo: Utopia e realidades de uma antologia*; São Paulo: Editora Perspectiva. p.115, p.203

<sup>51</sup> Rudofsky B (1964) *Architecture without architects: A shoort introduction to non-pedrigreed architecture*. London: Academy Editions.

<sup>52</sup> Ribeiro, Orlando (1945) *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. Coimbra: Coimbra Editora.

<sup>53</sup> Lino, Raul, (1918) *A Nossa Casa - Apontamentos sobre o bom gosto na construção de casas simples*, Lisboa: Atlântica.

<sup>54</sup> AA.VV (1961) *Inquérito*

à *Arquitectura Popular em Portugal*. Sindicato Nacional dos Arquitectos, Lisboa.

<sup>55</sup> Schaff, Adam (1968) *Introdução à semântica*. Coimbra: Almedina. p.158

<sup>56</sup> Campos, Ricardo (2007) *Pintando a cidade. Uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*, Dissertação de Doutoramento em Antropologia, especialidade de Antropologia Visual, Lisboa, Universidade Aberta.

<sup>57</sup> Ferro, Lúcia (2011)

<sup>58</sup> AA.VV. (2007) *Visual Street Performance*. Lisboa.

<sup>59</sup> Galeria de Arte Urbana de Lisboa (GAU) (2014) *Street Art Lisbon - Vol. 1*”, Zest, Lisboa.

<sup>60</sup> Neves, Pedro Soares; Simões, D. (Coord.) (2014) *Lisbon Street Art & Urban Creatvity, International Conference*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, CIEBA, FCT.

<sup>61</sup> Quaresma, José (2013) *Do Graffiti, Passado e Presente de uma Expressão de Risco*, coord.. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, CIEBA, FCT, ed. CD-ROM.

<sup>62</sup> Traquino, Marta (2010) *A Construção do Lugar pela Arte Contemporânea*. Ribeirão: Edições Húmus.

# Escultura e a Re-Simbolização do Espaço Público no Pós-25 de Abril: A Evocação de “Os Perseguidos” em Almada

por Sérgio Vicente

*Assistente e doutorando na FBAUL. Mestre em Design Urbano pela Universidade de Barcelona. Artista plástico e investigador em escultura, cidadania e espaço público.*

*Sculpture in the process of re-symbolization of the civic centre of the City of Almada, in the first years after the 1974 Carnation Revolution, corresponded to a strategy of re-elaboration of collective memory. With the renaming of streets and squares and the imposing of new forms and symbols on public space, there was an accelerated renewal of urban and historical identity. After 1974, this meant a conflict between the experience of the public space and the new narratives that sculpture pieces implemented upon it. Departing from the history of the monument “The Persecuted” (1979), we will analyse the most significant socio-territorial factors in the municipality of Almada that contributed to the monument’s affirmation as an identity landmark in the city.*

---

Na sequência da destituição dos órgãos autárquicos do Estado Novo em 1974, considera-se o ano e data da Revolução como um marco para a escultura em Almada, porque a partir desse momento preciso foi indigitada a Comissão Democrática Administrativa Municipal<sup>1</sup> que se manteve em funções até às eleições autárquicas de dezembro de 1976 e o Poder Local iniciou a encomenda de escultura pública e, ao mesmo tempo, se deu início ao processo de substituição dos símbolos do Estado Novo no concelho<sup>2</sup>. Os novos símbolos da jovem democracia nasceram então num claro exercício de supressão da identidade fascista do espaço público da cidade. Procurou-se criar uma nova ‘monumentalidade’ e novos espaços de memória no ‘centro cívico’ almadense.

Entre 74 e 76, a Comissão Administrativa do concelho de Almada, em consonância com o ambiente revolucionário, delineou em confronto com a realidade urbanística do

concelho, além de medidas que visaram a alteração da forma de gestão territorial, um processo político associado de gestão simbólica do espaço através da arte, com reflexos diretos sobre os elementos de retenção da memória do espaço urbano herdado do Estado Novo. Uma atuação de forte pendor interventivo sobre o território, que impôs uma direção na evolução da imagem urbana da cidade até hoje. Desenvolveu-se um processo de apagamento dos elementos de memória anterior a 25 de Abril de 1974, através da substituição do nome das artérias conotadas com o tempo da ditadura por novos nomes identificados com a resistência antifascista e ou evocativos dos valores da Revolução. E não foi por acaso que as primeiras esculturas fossem colocadas no centro cívico de Almada em 1974 e 1979.

Em Almada sentiu-se bem toda a capacidade de iniciativa do período revolucionário. A descentralização do aparelho de Estado e a operacionalidade técnica do Município contribuíram para que o 'poder autárquico' fosse consolidado em sintonia com a 'mobilização popular', de modo a serem implantadas medidas mais focadas na procura de formas alternativas de gestão administrativa com pendor participativo: um movimento impulsor de grandes avanços na salubridade e qualidade de vida mediante um trabalho conjunto com as populações. Deu-se assim um primeiro passo para o controlo do processo de urbanização clandestina do concelho, aprovaram-se medidas de contenção das políticas urbanas herdadas do antigo regime e, por outro lado, promoveram-se políticas de infraestruturação e saneamento em áreas problemáticas do

concelho. As novas formas de organização popular<sup>3</sup>, que contribuíram sobremaneira para o estabelecimento de modelos de governação participativa local, ganharam forma com a constituição de Comissões de Trabalhadores, Assembleias Populares ou Comissões de Moradores, por exemplo. Oliveira (1996: 353) sustenta que as Comissões de Moradores foram fundamentais para a rutura com o corporativismo base da forma de organização do poder local que vinha do antigo regime. E permitiram, com a sua dinâmica popular, levar à comunidade o esclarecimento político e o debate sobre o planeamento urbano local em novas formas de organização comunitárias.

Foi neste momento de profundas alterações nos modos de relacionamento, de aproximação à realidade social, que se atuou na transformação direta do espaço urbano. As equipas que trabalharam no terreno eram, em muitos casos, multifuncionais nas quais a componente de animação cultural ganhava sentido interventivo junto das populações. O período revolucionário moldou a visão e a ação de muitos artistas comprometidos com as profundas alterações da realidade social portuguesa a partir de 1974. Metaforicamente, os resultados das ações coletivas de grupos de artistas plásticos ou populares sobre esculturas públicas depois do 25 de Abril, poderão ser encarados como o início e fim de um período de 'arte com a revolução'. Falamos do ato público do amortilhar da estátua de Salazar no Palácio Foz, "A arte fascista faz mal à vista", no dia 28 maio de 1974, pelo Movimento Democrático dos Artistas Plásticos<sup>4</sup>. E no lado oposto da revolução, em fevereiro de 78 a tentativa de re-

colocação da cabeça na estátua de Leopoldo de Almeida alusiva a Salazar, em Santa Comba Dão, por um grupo de cidadãos, um ano depois de Portugal ter pedido oficialmente a adesão à CEE (5 de abril de 1977)<sup>5</sup>.

Neste período pós-25 de Abril a administração técnica e política municipal não deixou de encarar a necessidade de introduzir elementos de arte urbana re-simbolizando o território. Foi até à década de 80, que em áreas urbanas reconvertidas, verificam-se as homenagens civis (por subscrição pública) a personalidades almadenses como o médico José Pessoa, com um projeto de Lagoa Henriques e Manuel Carga-leiro. Ficaram também o Monumento ao Bombeiro, de Anjos Teixeira, bem como a evocação de Fernão Mendes Pinto, assinalando em 1983 o quarto centenário da sua morte, e para a qual se retomou uma encomenda a António Duarte para na praça S. João Batista, feita em 1973. E ensaia-se, igualmente, um controverso concurso público para o Monumento ao Pescador na Costa da Caparica.

Em Almada há uma diferença clara na forma como a jovem democracia gerou o seu espaço simbólico em relação ao Estado Novo. O regime salazarista convocou os seus símbolos de forma impositiva, pressupondo uma conceção ideológica sobre a organização do espaço público e a forma como se organizam e leem os seus símbolos na malha da cidade. O Poder Local, sob a égide da Comissão Administrativa, teve na génese da sua intervenção urbana o uso dos símbolos do novo regime, ou seja, convocou os valores do 'Povo' na constru-



Bairro Clandestino na Quinta da Alegria. Cacilhas, década de 70.  
Fotografia: Júlio Diniz | Cedência: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada

ção dos seus primeiros marcos representativos e logo no 'centro cívico' da cidade do Estado Novo.

Por outro lado, está presente nesta nova realidade a dimensão política, e por conseguinte de expressão de poder, que as potencialidades de efabulação simbólica do espaço vão permitir ao novo regime, já que a identidade coletiva encontrou os seus ecos na forma como o espaço se reorganizou ao nível simbólico.

O Centro Cívico de Almada<sup>6</sup> foi sujeito à mais forte ação ideológica depois da data da Revolução por parte dos governantes locais. De facto, o paradigma de cidade preconizado por Etienne De Gröer para Almada<sup>7</sup>, que encontrara eco nos gabinetes governamentais do Estado Novo, constituiu-se ao nível da identidade urbana como a mais pesada herança para a jovem democracia. Souza Lôbo (1995) defende, a este propósito, que o pensamento urbanístico da década de 40 e princípios de 50, sob a influência da presença de Etienne De Gröer, esteve imbuído do modelo da 'cidade jardim' de Ebenezer Howard. Ao que não é alheio o facto de De Gröer ([1946] 2004) considerar que a visão de Howard do urbanismo seria o alicerce do urbanismo moderno. Cristina Cavaco (2009: 171) acrescenta que

"(...) enquanto se procurava passar para o espaço construído essas mesmas diligências formais e conceptuais, havia mecanismos operatórios e diretrizes políticas que, no quadro das bases doutrinárias do urbanismo moderno em Portugal, desencadeados pelo empreendedorismo fundador de

Pacheco e coadjuvadas pelo autoritarismo do regime, se mostravam em conformidade com o dito modelo de espaço".

Em Almada, o processo de urbanização do Centro Cívico foi sinónimo da hierarquização funcional e morfológica da vivência da cidade. Isto é, a visão planificadora de De Gröer previu o assento das classes sociais segundo critérios de estratificação social. As classes trabalhadoras e porventura mais pobres, que procuravam as rendas baixas e as habitações mais próximas da indústria, num concelho de imanente vocação industrial como era então o de Almada, viam-se empurradas para zonas periféricas do centro cívico em bairros operários ou casas económicas. Como o foram mais tarde o Bairro de Nossa Senhora da Conceição na zona do Pombal, inaugurado em 1952, na Cova da Piedade. Para a classe média que se fixaria em torno da área central, propunha-se, por exemplo, a ocupação de habitações com rendas de custos controlados que ladeiam as principais avenidas, já que esses grupos, mantendo embora uma estreita relação laboral com Lisboa, encontravam na apetecível relação bucólica com a periferia, o local ajustado a uma visão doutrinária de qualidade de vida em família.

Na sua organização funcional, o 'centro cívico' foi o local onde foram implantados os principais equipamentos públicos de forte carácter simbólico para o regime. Assim, esquematicamente, 'rasgou-se' uma grande praça que, de forma marcante, representa o poder. E é ali que encontramos o antigo Largo Cavaleiro Ferreira, agora Gabriel Pedro, associando-lhe esquematica-

mente a presença do jardim público, tribunal, bombeiros, igreja e mercado.

Em 74 a Comissão Administrativa, pressionada para agir no imediato, atribuiu logo em Maio à Comissão de Problemas Locais do Movimento Democrático do Concelho de Almada<sup>8</sup> a responsabilidade de sugerir as alterações toponímicas que entendesse necessárias e elaborar e propor a lista de nomes que deveriam ser dados às ruas, largos e praças nesta área urbana de Almada.

Em 4 de julho, o edital da comissão proporia que a Rua Oliveira Salazar e a Av. Frederico Ulrich passassem a denominar-se, respetivamente, Rua da Liberdade e Av. 25 de Abril. Do mesmo modo, o Largo Cavaleiro Ferreira passaria a nomear-se Largo Gabriel Pedro. Por seu turno, em Cacilhas, o Largo Costa Pinto passaria a chamar-se Largo Alfredo Dinis (Alex). Em Agosto, e já com a nomeação de uma Comissão Municipal de Toponímia<sup>9</sup> propor-se-ia para a freguesia de Almada a alteração dos nomes da Praceta Henrique Tenreiro para Dr. Arlindo Vicente e o Jardim Sá Linhares para Jardim Doutor Alberto Araújo<sup>10</sup>; a Praça da Renovação passaria a Praça do Movimento das Forças Armadas<sup>11</sup>, cujo nome foi alterado em homenagem ao MFA, numa iniciativa pública realizada no dia 25 de agosto de 1974<sup>12</sup>.

Com este processo administrativo as principais artérias e praças que delimitam o centro cívico foram sujeitas a um ato de amnésia forçada num importante campo de afirmação simbólica no fascismo. É evidente que esta ação pressupôs que o Estado



Plano Parcial de Urbanização de Almada: Relativo à Localização do Centro Cívico e Zona Imediata.

Fonte: Arquivo Histórico da Cidade de Almada



Em Cacilhas, desde 4 de julho de 1974, o Largo Costa Pinto passaria a chamar-se Largo Alfredo Dinis (Alex).  
Cedência: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada

Novo e os seus órgãos de gestão administrativa local interpretassem de forma eficaz o modelo morfológico que o plano de urbanização do centro cívico preconizava, ao propor uma nomenclatura fortemente ideologizada para as principais artérias da 'nova Almada', e deste modo, exacerbar e selar o sistema doutrinário inscrito no modelo de desenvolvimento do planeamento urbano e enaltecer os seus intérpretes. Atribuíram de forma seletiva o nome de avenidas a figuras de destaque do regime e a praças nomes de figuras ligadas ao regime local, realidade à qual a jovem democracia esteve atenta e rapidamente procurou converter e atualizar dentro dos novos valores.

O significado da escultura para a administração local pós-25 de Abril, deverá ser entendido segundo duas realidades: ou foi uma expressão mais radical da cidadania com raízes na vontade popular, sendo a administração um simples agente de viabilização legal da iniciativa; ou foi, por outro lado, uma ação impositiva, vista de cima para baixo, uma visão administrativa na construção de uma nova e fundacional identidade urbana. Brandão (2008: 17) salienta que a arte pública teve sempre um papel importante na organização simbólica da cidade e é, portanto, uma ferramenta política apetecível para um poder dominante. Mas, por outro lado, o mesmo autor também lembra que a democracia hoje, na sua génese, convoca a população para a construção dos seus símbolos de representação pública. Mais do que a afirmação de valores simbólicos construídos pela administração pública, a dimensão democrática da arte no espaço público deve ser feita pela participação de

todos na sua construção. Argan (1993:255) já salientara a impossibilidade de se discutir a possibilidade da escultura sem a confrontar com o ambiente urbano que a abarca:

“(...) a cidade está para a sociedade assim como o objeto está para o indivíduo. A sociedade se reconhece na cidade como o indivíduo no objeto; a cidade, portanto, é um objeto de uso coletivo. Não só isso, a cidade também é identificável com a arte porquanto resulta objetivamente da convergência de todas as técnicas artísticas na formação de um ambiente tanto mais vital quanto mais rico em valores estéticos”.

Provavelmente, o modelo de implantação de escultura na cidade apostou numa decisão compartilhada entre a administração local e a população nos anos subsequentes à Revolução. Não é obra do acaso o facto de a maior parte dos monumentos da primeira década de democracia terem sido inaugurados pela administração local sob a bandeira da subscrição pública, à qual esteve normalmente associada uma comissão promotora constituída por ilustres personalidades locais.

O primeiro exemplo é a homenagem prestada ao cidadão almadense Alberto de Araújo, passados poucos meses após o 25 de Abril. Neste caso, a Comissão Democrática Administrativa da Câmara Municipal de Almada associou-se a uma comissão de democratas do concelho<sup>13</sup> encarregada de promover uma subscrição pública<sup>14</sup>. Era encabeçada por José Alaiz<sup>15</sup> e tinha por objetivo evocar a vida e resistência ao fascismo de um destacado almadense, membro do Partido Comunista Português<sup>16</sup>. O Município

interveio quando se chegou ao processo de instalação da obra no antigo Jardim Sá Linares<sup>17</sup>, que fora renomeado em Agosto de 1974 como Jardim Doutor Alberto Araújo, e que viria a receber o busto<sup>18</sup> deste, concebido por Vasco da Conceição em Dezembro do mesmo ano<sup>19</sup>.

O busto seria realizado pelo escultor que já participara na conceção do ‘incompleto’ monumento ao Estatuto Nacional do Trabalho para a Costa da Caparica, no 10º aniversário da colónia de férias ‘Um Lugar ao Sol’, da FNAT, em 1948. Vasco da Conceição deixou bem vincado, nos anos 40, e aproveitando a temática e o contexto da execução da obra na colónia de férias, o seu comprometimento estético e principalmente político com o neorrealismo, confrontando as estruturas da FNAT e da organização corporativa do trabalho. No entanto, aquela que foi a sua primeira obra em Almada em democracia não tem o mesmo fulgor da anterior: pareceria que o resultado estava amarrado ao comprometimento político que a homenagem impunha no momento da Revolução.

As celebrações ocorreram no dia 14 de dezembro de 74, e consistiram numa maratona de descerramento de placas evocativas de Alberto de Araújo. Uma no Pragal (Bairro do Matadouro) e outras na Costa da Caparica, na Charneca da Caparica, na Cova da Piedade, na Sobreda da Caparica e no Monte de Caparica. E seria mais tarde, pelas 16 horas do mesmo dia, no jardim com o mesmo nome em Almada, que se inaugurou o seu busto na presença de elementos do Comité Central do PCP, das Juntas de Fregue-



As celebrações de homenagem a Alberto de Araújo ocorreram no dia 14 de Dezembro de 74, no jardim com o mesmo nome em Almada.

*Cedência: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada*



Postal ilustrado da década de 60, da Colónia de Férias 'um Lugar ao Sol'. Com o Monumento comemorativo do Estatuto do Trabalho Nacional e do 10º Aniversário' da colónia da FNAT, obra de Vasco da Conceição de 1948.

*Cedência: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada*

sia, da Comissão Democrática Administrativa da CMA, seguindo-se a homenagem no cemitério local.

Com a conclusão do processo do busto de Alberto Araújo, a Comissão Administrativa da autarquia recebeu da Comissão Organizadora da Homenagem o relatório final da comissão que aponta a existência de um excedente monetário da subscrição pública. Este facto vem demonstrar que esta iniciativa foi suportada por uma vontade popular legitimadora, que não teve paralelo em iniciativas futuras. As obras que a edilidade decidiu encomendar depois e marcadas por forte pendor político, estiveram sempre amarradas a comissões promotoras que, diga-se, não aparentam ter tido por base a iniciativa popular. Estas comissões funcionaram, principalmente, para o executivo diluir o peso político da iniciativa autárquica. Foi assim que passados cinco anos, em 1979, bem no centro da cidade programada pelo Estado Novo, na central Praça do Movimento das Forças Armadas (Praça da Renovação até agosto de 1974) foi inaugurado o Monumento aos Perseguidos, de Anjos Teixeira, com o intuito de homenagear 'todos os homens e mulheres vítimas da perseguição fascista' e não o Monumento ao Trabalho de Joaquim Correia com projeto de 1974, contratualizado em vésperas da Revolução.

O monumento nasceu sob controvérsia e foi legitimado politicamente a partir de iniciativa autárquica na forma de uma comissão cívica e de uma inconsequente subscrição pública.

## **O monumento Os Perseguidos e uma nova organização simbólica da cidade**

Tinham passado três anos sobre a Revolução, e no primeiro ano de mandato de José Martins Vieira na Presidência da Câmara de Almada, após as primeiras eleições livres para o Poder Local em 1976, o Jornal de Almada, na sua edição de Novembro de 1977<sup>20</sup>, noticiava que o Município manifestara publicamente a vontade de erigir uma nova estátua para Almada.

Foi o vereador da Cultura, o jovem Francisco Simões<sup>21</sup>, que acabara de concluir o curso de Escultura na Academia de Música e Belas Artes da Madeira e que naturalmente se terá cruzado com o professor escultor Pedro Anjos Teixeira naquela instituição, confrontou-se com a existência de uma sua escultura denominada 'Os Perseguidos', de 1969. Esta terá sido concebida por Anjos Teixeira como 'obra protesto' em solidariedade para com os homens e mulheres do povo e com os intelectuais antifascistas perseguidos pela ditadura. Respondendo na perfeição ao sentimento da viva homenagem dos almadenses a todos os antifascistas locais.

A história desta escultura funde-se com a história do próprio escultor. Pedro Anjos Teixeira foi um opositor assumido do regime fascista. Este já sentira na pele os efeitos da perseguição e saneamento político. E o vereador aconselhou a sua aquisição num contexto local de reafirmação dos valores da revolução e exacerbação da cultura como uma conquista do novo poder local eleito. Além disso, um fator de valorização simbólica da obra estava no facto de esta

ter sido feita sem qualquer traço de encomenda e apenas em reação à situação política que se vivia no momento, um protesto à 'farsa' eleitoral de Marcelo Caetano, coincidindo com um ano em que a repressão mais se fez sentir no concelho<sup>22</sup>.

Assim, decidiu a autarquia adquirir a obra de Anjos Teixeira que seria inaugurada em 1979, dez anos passados sobre a sua concepção. O local escolhido para implantar a escultura foi o Largo do Movimento das Forças Armadas no coração do centro cívico de Almada, embora se salientasse na proposta levada a reunião de Câmara<sup>23</sup>, que a escolha deste local não se sustentava numa decisão, mas era uma mera sugestão, estando o local definitivo dependente de uma consultação popular que nunca ocorreu.

À data da inauguração ainda não se conseguira reunir a verba total para cobrir os custos para a realização do monumento, angariada através de uma subscrição pública<sup>24</sup>, assumindo assim a contribuição voluntária dos cidadãos como forma coletiva de homenagem aos seus conterrâneos antifascistas. Este assunto trouxe alguma controvérsia em sessão de Câmara, já que, no momento de discussão da aprovação do valor de encomenda da fundição, o vereador Jorge Martins fez uma declaração de voto, destacando na ocasião a necessidade de o dinheiro investido poder ser aplicado em outras rubricas mais prementes, além de salientar que estava em curso uma subscrição pública e era necessário esperar pelos resultados da angariação para perceber que tipo de investimento o Município teria de fazer. No entanto, a Câmara confir-

mara a decisão ao adjudicar à empresa de fundição de bronzes artísticos – Bernardino Inácio Leite –, a fundição da escultura dos Perseguidos<sup>25</sup>, justificando que o valor da Cultura<sup>26</sup> é um bem primário a promover. Além disso, havia o intuito de a sua inauguração coincidir com o aniversário da cidade no ano de 1979.

As controvérsias políticas em torno do monumento não acabaram aqui. Em sessão de Câmara a 6 de julho do mesmo ano, uma moção denominada Inauguração do Monumento aos Perseguidos<sup>27</sup>, os vereadores Artur Cortez, Hortênsia de Sousa, Domingos Jacinto e José Ribeiro mostraram a sua insatisfação pelo sigilo com que todo o processo de aquisição e implantação foi desenvolvido. Salientaram que a escolha do local de implantação esteve até ao último momento sob segredo, contrariando a abertura para a auscultação pública prometida, tal como toda a documentação inerente à inauguração do respetivo monumento. Por outro lado, vincavam que para a inauguração era evidente no protocolo a parcialidade da representação social e política. Pelos documentos, adivinha-se que esta foi uma investida política concertada pela oposição na Câmara, já que na edição do mesmo dia, o Jornal de Almada<sup>28</sup> publicava um texto no qual se lembrava que em data anterior à aprovação da ideia de erigir um monumento aos antifascistas pelos órgãos camarários, uma moção apresentada pelo grupo socialista da Junta de Freguesia de Cova da Piedade, já o propusera. Ou seja,

“(…) os representantes do Partido Socialista na AFCP lembram todos com saudade e,

em sua memória propõem: 1º- Que seja erigido na freguesia da Cova da Piedade um monumento em recordação daqueles que tombaram pela causa da liberdade. 2º- Que este monumento seja feito por subscrição pública. (...) Esta proposta foi aprovada por unanimidade dos presentes, e transcrita na ata n.º 5 do diário das sessões da Assembleia de Freguesia da Cova da Piedade”.

A proposta fora aprovada em Assembleia Municipal, e afirmava-se que a presidência da autarquia fez sua a ideia de um monumento de homenagem àqueles que lutaram pela liberdade. Subentende-se que a presidência, tendo tido conhecimento da escultura de Anjos Teixeira, encomendou, num ato de antecipação política, uma cópia em bronze da obra.

O monumento foi inaugurado no dia 24 de junho de 1979, pelas 10 horas da manhã, integrado nas festas da cidade de Almada, e o Boletim Municipal faz referência ao monumento como um caso único na nova Democracia<sup>29</sup> e valorizar-se-ia a obra a ser inaugurada na principal artéria da cidade como o único monumento aos perseguidos pelo fascismo erigido, ao tempo, na Península Ibérica<sup>30</sup>.

Já se tinha conhecimento de quem estaria oficialmente presentes na cerimónia, a partir de informações recolhidas em conferência de imprensa nos Paços do Concelho por representantes da Câmara e da União de Resistentes Antifascista Portugueses, dias antes da inauguração: “O descerramento será feito por um coletivo de forças democráticas, representado por um operá-

rio corticeiro, um intelectual, uma mulher, um representante dos mais sacrificados na luta pela liberdade e por um jovem”<sup>31</sup> relatava-se na sessão. Foram também destacados os nomes de antifascistas carismáticos, como Cândido Pires Capilé, morto a tiro numa artéria da cidade, Alberto Araújo, que sucumbiu aos maus tratos na prisão e já fora homenageado em Almada, Álvaro Ferreira e Augusto Valdez que passaram longos anos no Tarrafal.

Martins Vieira<sup>32</sup> referiria no ato inaugural que, passados dez anos sobre os acontecimentos de 69, o monumento impunha-se na cidade como “(...) uma página de resistência”<sup>33</sup>. Não deixando de fazer uma referência à motivação política que levou Anjos Teixeira a realizar a obra e o facto de centrar o discurso sobre o autor, deu espaço para que as interpretações e leituras da obra por parte do público estivessem ancoradas num sentimento solidário com as causas do artista e não com o confronto com o realismo pouco sedutor de uma manifesta homenagem aos antifascistas almadenses. A este propósito Pereira (2005: 578) constata que obra no percurso de Pedro Anjos Teixeira evidencia-se por “(...) uma excessiva modelação das massas musculares, a par do seu pendor classicizante”. Que só encontra paralelo numa outra sua obra de 1935: ‘Homem a lutar com o polvo’.

Sobre o autor da obra, os vespertinos referiam que Anjos Teixeira<sup>34</sup>, professor da Escola Superior de Belas Artes na Madeira, tinha inúmeros trabalhos em praças públicas no país e na União Soviética. E valorizavam o facto de “se tratar de um trabalho sem o ca-



Ato inaugural do monumento Aos Perseguidos, no dia 24 de junho de 1979, na Praça do Movimento das Forças Armadas, integrado nas festas da cidade de Almada.

*Fonte: Flores (1985: 255)*

rácter de encomenda, mas sim com a força de quem vivia e sentia diretamente as preocupações do povo português<sup>35</sup>, sendo o seu universo de referências o mundo do trabalho e dos seus representantes<sup>36</sup>.

O monumento foi inaugurado com a guarda de honra de um grupo de antifascistas tarrafalistas<sup>37</sup> no centro da Praça, que foi sujeita a renovação, calcetada à portuguesa com motivos inspirados nos símbolos das ex FEPU e APU, ou seja, losangos e argolas<sup>38</sup>. E foi no embasamento da escultura que se inscreveu, 'Aos que deram a liberdade e até a própria vida pela liberdade dos outros'.

Constata-se que o monumento é ainda hoje referência identitária por todos aqueles que se vêem representados nos valores democráticos que a revolução despoletou em Almada (Vicente, 2006: 12). A Praça é hoje o espaço no qual as manifestações coletivas ganham maior carga emocional nas comemorações anuais da data da revolução de 1974, tal como continua a ser o local onde uma franja da população se manifesta em momentos de crise política. O monumento veio assumindo deste modo uma posição urbana de inequívoco valor identitário.

Ou como refere Ribeiro (2005: 44), a obra de Pedro Anjos Teixeira continua a ser o monumento mais representativo do concelho, no qual a autarquia reconhece uma herança histórica que é fundamental recordar. E facilmente reconhecemos que a ritualização de determinados comportamentos sociais assumidos por incentivo camarário, nomeadamente as comemorações anuais do 25 de Abril, sob o peso da memória da resis-

tência antifascista do monumento 'Os Perseguidos', confirma a ideia segundo a qual é no espaço público, e nas diversas formas de o apropriar que se constrói a identidade urbana. Um processo social de desenvolvimento assente na consumação da vida quotidiana, ou seja, a partir das relações sociais estabelecidas e na atividade das pessoas em função dos usos sociais do espaço urbano. Pol & Valera (1999: 6) apontam ainda que a identidade constitui-se como uma ação de mediação, interação entre o sujeito e o espaço. Neste sentido, a identidade social urbana (Brandão, 2008: 15) constrói-se no sentimento e na relação de pertença a um ambiente, seja o lugar ou a cidade que reconhecemos. E no caso de Almada, a autarquia foi o agente que forçou a reconstrução da identidade urbana depois de 74.

O monumento impôs-se durante muito tempo como um pilar urbano da identidade pós-25 de Abril. Num momento em que para algumas franjas da população a obra ainda enaltece e glorifica um sentimento comum de uma história de lutas e resistência, as obras do metro de superfície realizadas a partir de 2003 no concelho de Almada e Seixal, provocaram profundas alterações nas avenidas Dom Afonso Henriques e Dom Nuno Álvares Pereira, obrigando ao desvio do monumento para uma lateral da Praça do MFA em 2007<sup>39</sup>. Passados 28 anos e com base em opções técnicas de desenho urbano, o monumento aos Perseguidos perdeu irremediavelmente o peso simbólico da sua centralidade inicial, passando agora a competir com os outros equipamentos do espaço público por um protagonismo identitário e urbano de outros tempos.

## A Escultura na cidade: a reconstrução da memória

Os novos órgãos autárquicos não encetaram, logo em 1974, uma política de abafamento e ocultação dos elementos escultóricos de simbologia fascista na cidade. Os pouco relevantes monumentos preexistentes estavam predominantemente ligados a causas civis. No entanto, consideramos o Monumento aos Mortos do Ultramar na Trafaria, como aquele que foi sujeito à eliminação dos seus símbolos fascistas pela ação política revolucionária.

Por outro lado, o processo de urbanização de Almada no Estado Novo não trouxe consigo, como refere Helena Elias (2006), os monumentos de cariz historicista, idealizados para os novos centros de vilas e cidades sujeitas a plano de urbanização. Na verdade, a estatutária do Estado Novo, principalmente no contexto do Ministério das Obras Públicas e dos Planos Gerais de Urbanização, nunca tinha chegado à margem esquerda do Tejo: não está demonstrado ter sido proposta no âmbito do Ministério das Obras Públicas, aproveitando o incentivo às artes sob a égide do Estado, a introdução de monumentos no Centro Cívico que acompanhassem o acerto do espaço público de Almada com os parâmetros ideológicos do regime.

Foi no início dos anos 70 que se deu a elevação de Almada à categoria de cidade, a 21 de junho de 1973<sup>40</sup>. E foi nesse momento que a autarquia apostou numa política de afirmação estratégica da recém-criada cidade, e lançou as bases para um ansiado programa monumental. O número de encomendas de escultura aprovadas em reunião



O monumento Aos Perseguidos em 2007, na Praça do Movimento das Forças Armadas em Almada.  
*Fonte: Anabela Luís/ Câmara Municipal de Almada*



Fotografia do Monumento aos Mortos no Ultramar na Praça da República na Trafaria hoje sem as inscrições em bronze sobre o plinto.  
*Cedência: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada*



Inauguração do monumento a Fernão Mendes Pinto, a dia 31 de dezembro de 1983, no Pragal.

*Cedência: Museu da Cidade/ Câmara Municipal de Almada*

da Câmara até ao 25 de Abril de 1974, não só vinha marcar o chão da nova cidade com elementos escultóricos de valorização patrimonial e urbanística, como visavam enaltecer os valores culturais e principalmente um passado histórico comum. A homenagem a personalidades reconhecidas naturais de Almada seria o ponto mais alto da afirmação da nova cidade.

Foi com a época marcelista e num momento de maior autonomia política na área autárquica, que se possibilitou a conjugação de esforços intermunicipais para que o Município de Lisboa e a administração da península de Setúbal patrocinassem algumas das propostas de monumentos para Almada<sup>41</sup>.

Os monumentos encomendados no oca-so do regime<sup>42</sup> foram programaticamente reassumidos pelos órgãos de gestão democrática e construídos sob um novo prisma ideológico, num contexto urbano diferenciado e por outros escultores. A este respeito Meecham & Sheldon (2004: 549-568) referem que os monumentos são um lugar de ritualização de comportamentos coletivos. Em Almada perceber-se que embora o tempo de realização das obras seja outro, identificam-se as mesmas temáticas simbólicas que são difundidas e compartilhadas pelos seus habitantes. Valores que contribuem para a afirmação identitária ou, pelo menos, de uma memória coletiva portadora de um léxico próprio ao qual subjaz a expressão ou construção cultural de uma comunidade.

Veja-se o Fernão Mendes Pinto, de António Duarte, uma encomenda do Estado Novo para homenagear o navegador e escritor

no primeiro aniversário da cidade de Almada em 1974, que inicialmente foi concebido para ser colocado sobre um aparato cénico de jorros de água de uma fonte monumental e na Praça S. João Baptista, no principal eixo da cidade, onde se construiriam os novos Paços do Concelho. Ali apresentava-se como um objeto impositivo na cidade, ou seja, a afirmação local, política e pública de uma instituição administrativa vital para o Estado Novo. E depois, já nos anos 80, o monumento acabou sobre um plinto em betão vigoroso e simples, numa relação compositiva aprovada provavelmente por António Duarte e de acordo com os postulados compositivos do monumento maquetado dez anos antes. Pressupondo obrigatoriamente uma leitura do conjunto de baixo para cima. E, agora localizado fora do lugar de celebração do regime (o Centro Cívico), no sítio onde Fernão Mendes Pinto terá vivido e morrido em 1583, no Pragal, valorizou-se com a sua implantação a dimensão humanizada do homenageado, contrariando o inicial pendor historicista e celebratório da ditadura.

Os novos monumentos na cidade a partir de abril de 1974 corresponderam na sua génese programática a uma estratégia de reposição de memória coletiva, ao que se associa o facto de se renomearem ruas e praças, e se imporem novas formas, símbolos de substituição no espaço público. Percebemos a imposição de símbolos como uma acelerada experiência constitutiva da identidade do espaço urbano, a qual subentende, uma conflituosa troca entre experiência e novas narrativas inerentes à construção do espaço público.

Em Almada, ainda hoje, a identidade dos lugares é indissociável do fortalecimento de uma 'memória histórica', sendo determinante o domínio simbólico do espaço público pela autarquia, ao implantar monumentos de cariz politizado, influenciando e estabelecendo parâmetros significantes para a construção de uma memória do lugar. Ou seja, a administração local foi construindo ao longo de 40 anos uma narrativa histórica própria, adequada à afirmação dos valores democráticos que o novo regime em 1974 manifestou de forma contundente sobre o espaço público.

---

- **Bibliografia**

- Argan, G. C.** (1993). *Historia Da Arte Como Historia Da Cidade*. Martins Fontes.
- Brandão, P.** (2008). *A identidade dos lugares e a sua representação colectiva: Bases de orientação para a concepção, qualificação e gestão do espaço público* (Direcção-Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano). Lisboa. Acedido: [http://politicadecidades.dgotdu.pt/docs\\_ref/Documents/Pol%C3%ADtica%20de%20Cidades/Série%20Pol%C3%ADtica%20de%20Cidades/serie\\_politica\\_de\\_cidades-3.pdf](http://politicadecidades.dgotdu.pt/docs_ref/Documents/Pol%C3%ADtica%20de%20Cidades/Série%20Pol%C3%ADtica%20de%20Cidades/serie_politica_de_cidades-3.pdf)
- Cavaco, C.** (2009). *Formas de habitat suburbano . Tipologias e Modelos Residenciais na Área Metropolitana de Lisboa*. (Doutoramento em Arquitectura). Faculdade de Arquitectura. Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa. Acedido: <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/365>
- Flores, A. M., Luzia, Â., & Costa, A.** (2013). Poder local democrático: um património do povo os primeiros anos da democracia da Comissão administrativa às primeiras eleições autárquicas. Almada: Câmara Municipal.
- Elias, H. C. da S. L.** (2007, March 30). *Arte Pública e Instituições do Estado Novo. Arte Pública das Administrações Central e Local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)*. (Doutoramento) Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, Barcelona. Acedido: <http://www.tdx.cat/handle/10803/96401>
- Gröer, E.** De (2004). Urbanização do Concelho de Almada (1946): análise e programa - relatório. *Anais de Almada: revista cultural*, (7-8), 151-236.
- Lôbo, M. S.** (1995). *Planos de urbanização: A época de Duarte Pacheco*. Faculdade Arquitectura da Universidade do Porto.
- Meecham, P., & Sheldon, J.** (2004). *Modern art: a critical introduction*. London ; New York: Routledge.
- Oliveira, C.** (Ed.). (1996). *História dos Municípios e do poder local*. [Lisboa]: Círculo de Leitores.
- Pereira, J. F.** (2005). *Dicionário de escultura portuguesa*. Editorial Caminho.
- Pol, E., & Valera, S.** (1999). Symbolisme de l'espace public et identité sociale. *Villes En Parallèle*, (28), 13.
- Policarpo, A. N., & Mateus, F. de B.** (1999). *Cova da Piedade da Primeira República ao 25 de Abril: contribuição para a história dos acontecimentos e seus protagonistas* (1a ed). Cova da Piedade: Junta de Freguesia.
- Ribeiro, A. I.** (2005). Arte Pública no Concelho de Almada. *On the W@terfront*, (7), 41-46.
- Remesar, A., & Ricart, N.** (2014). *Estrategias de la Memoria*. Barcelona, 1977-2013. *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía Y Ciencias Sociales*, 18. Acedido: <http://www.raco.cat/index.php/ScriptaNova/article/view/288377>
- Vicente, S.** (2006, September). *Monumento e representação social em Almada: 25 Anos de Poder Local, 1976-2001* (DEA - Grau de Suficiência Investigadora). Universitat de Barcelona/ Facultat de Belles Arts, Barcelona.

- **Notas**

<sup>1</sup> A 30 de Abril de 1974, em sessão de Câmara o ainda Presidente da autarquia Caldeira Pais informou a Junta de Salvação Nacional que o Município funcionava normalmente, embora aguardasse ordens superiores da administração do Estado. A 7 de Maio, em reunião plenária no Desportivo da Cova da Piedade, seriam nomeados os membros da Comissão Democrática. A 9 de Maio o presidente que transitou do antigo regime abandonou o cargo. E no dia 16 de Maio, no Governo Civil de Setúbal, seriam apresentados os membros da Comissão Democrática Administrativa, que teve como presidente Fernando Proença de Almeida (após a recusa de Herculano Pires como apontam

Policarpo & Mateus (1999 2005: 206), como vogais Ana Maria Correia Antunes, António de Almeida Santos, Eduardo Ferreira Alcântara, Fernando de Brito Mateus, Herculano Rodrigues Pires e Nuno Manuel Perfeito Cabeçadas. No dia 23 de maio a comissão entrou em atividade até ao dia 12 de dezembro de 1976, data das primeiras eleições para as autarquias.

<sup>2</sup> Importa referir que sobre este assunto, Ricart & Remesar (2014) discutem de forma impressiva as ‘estratégias da memória’ por parte da municipalidade de Barcelona confrontada com a necessidade de equacionar o seu passado através da gestão do seu património e da arte pública na cidade, num processo de normalização histórica. A recuperação de elementos ou monumentos derrubados pelo franquismo, ou a eliminação dos monumentos franquistas e as homenagens realizadas na democracia, são reflexo de uma política de atuação sobre o espaço público que vem sendo desenvolvida sob o lema ‘década da memória histórica’. Os autores concluem que a política de supressão de símbolos sem uma estratégia efetiva de regeneração monumental do lugar, leva à permanência de espaços sem memória.

<sup>3</sup> Como exemplo da importância das organizações populares

diga-se que a 2 de fevereiro de 1975 realizou-se a Assembleia Popular do concelho de Almada, reunindo 400 delegados das organizações populares e institucionais existentes no concelho.

<sup>4</sup> Deste movimento fazia parte, entre outros, Rogério Ribeiro, um dos seus fundadores e posteriormente ligado de forma intensa a Almada.

<sup>5</sup> Como salienta Oliveira (1996: 362) a adesão à CEE na perspectiva de Mário Soares – Primeiro Ministro vindo das eleições Legislativas de 1976 – “(...) a integração de Portugal no processo de construção europeia implicava uma tríplice garantia: era, em primeiro lugar, um acordo de regime entre aquelas forças políticas que defendiam a democracia representativa; era, depois, a ‘proteção’ exterior para o próprio processo de consolidação e enraizamento da democracia e, finalmente, a afirmação de um novo posicionamento de Portugal no concerto das Nações”.

<sup>6</sup> Arquitecto-Urbanista Étienne De Gröer: Plano Parcial de Urbanização de Almada Relativo à Localização do Centro Cívico, 1947.

<sup>7</sup> Arquitectos-Urbanistas Étienne De Gröer e Faria da Costa: Plano Geral de Urbanização de Almada, s/ data (2ª metade anos 40).

<sup>8</sup> Câmara Municipal de Almada (1974, Mai. 30). Reunião de Órgãos Autárquicos. (Atas). (Livro 84, fl. 157v).

<sup>9</sup> Câmara Municipal de Almada (1974, Jul. 4). Reunião de Órgãos Autárquicos. (Atas). (Livro 84, fl. 191).

<sup>10</sup> Câmara Municipal de Almada (1974, Ago. 8). Reunião de Órgãos Autárquicos. (Atas). (Livro 85, fl. 41-42).

<sup>11</sup> Câmara Municipal de Almada (1974, Ago. 16). Reunião de Órgãos Autárquicos. (Atas). (Livro 85, fl. 48).

<sup>12</sup> Homenagem que tinha sido organizada pelos partidos políticos da Coligação Governamental, com o apoio do Movimento Democrático Português, do Movimento da Juventude Trabalhadora e Movimento Democrático da Mulher. [Câmara Municipal de Almada (1974, Ago. 16). Reunião de Órgãos Autárquicos. (Atas). (Livro 85, fl. 48)]

<sup>13</sup> Câmara Municipal de Almada (1974, Dez. 12). Reunião de Órgãos Autárquicos. (Atas). (Livro 141-142, Ata 47, fl. 2)

<sup>14</sup> Destaques (1999, Jan.). *Boletim Municipal*. (36), 2. *Almada*.

<sup>15</sup> José Alaiz, que viria a falecer nesse mesmo ano, esteve sempre ligado ao movimento associativo almadense. Foi fundador do quinzenário *A Voz de Almada*, publicado pela primeira vez a 1 de

Janeiro de 1927.

<sup>16</sup> Alberto Emílio de Araújo foi uma figura ilustre almadense, que viveu entre 1909 e 1955. Licenciado em Filosofia Clássica e Estudos Canónicos, fez parte do Comité Central do PCP na clandestinidade, e foi secretário geral após a morte de Bento Gonçalves no Tarrafal. Foi redator principal do jornal *Avante!* e colaborou na *Seara Nova* e noutras publicações de índole literária. Acabaria por morrer vítima das sequelas do desterro no Tarrafal.

<sup>17</sup> O Comandante Sá Linhares foi presidente da Câmara Municipal de Almada entre 1947 e 1951, imediatamente anterior a Aquiles Monteverde.

<sup>18</sup> Transcrição do texto gravado na parte traseira do pedestal do busto: Vítima do fascismo ainda jovem; professor do liceu; foi atirado para o Campo de Concentração do Tarrafal onde suportou todas as violências ali praticadas; poucos anos após a saída daquele campo da morte veio a falecer vítima de tuberculose agravada pelos trabalhos forçados a que foi sujeito durante 8 anos.

<sup>19</sup> Câmara Municipal de Almada (1976) Relatório de atividades da Comissão Administrativa. (16 de maio de 1974 a 30 de novembro de 1976). Almada.

<sup>20</sup> Uma estátua para Almada. (1977, Nov. 11). *Jornal de Almada*.

*Almada*.

<sup>21</sup> Francisco Simões foi vereador da Câmara Municipal de Almada, é natural de Porto Brandão, e assinava Francisco Simões escultor e Francisco de Almada pintor. Em: *Pintor e escultor. Francisco Simões é artista que orgulha terra natal*. (1984, Jul., 25). *A Capital. Lisboa*.

<sup>22</sup> Os Nossos Monumentos. (1978, Jan.). *Autarquias Povo. (1). Almada*.

<sup>23</sup> Câmara Municipal de Almada (1977, Out. 21). Reunião de Órgãos Autárquicos. (Atas). (Livro 146, Ata 24, fl. 110)

<sup>24</sup> O monumento aos Perseguidos foi adquirido por subscrição pública para não sobrecarregar o orçamento da Câmara, em: *Monumento em Almada aos Perseguidos pelo Fascismo*. (1979) *O Diário. Lisboa*.

<sup>25</sup> Esta adjudicação vem de despacho da presidência de 5 de abril de 1978 e o valor em causa foi de trezentos e cinquenta mil escudos para uma peça que no final teria 2 metros de altura sobre base em pedra com 1,5 metros. Em: Câmara Municipal de Almada (1978, Mai. 19). Reunião de Órgãos Autárquicos. (Atas). (Livro 147, Ata 11, fl. 110)

<sup>26</sup> A Câmara Municipal realizaria posteriormente, já em 1982, quatrocentas réplicas do monumento aos Perseguidos em material que imitasse o original com um assentamento em mogno, isto para que o Município fizesse

uso dos troféus como símbolo da cidade, a partir da ideia de uma representação identitária que a cidade procurava afirmar. Em: Câmara Municipal de Almada (1982, Jan. 08). Reunião de Órgãos Autárquicos. (Atas). (Livro 151, Ata 1, fl. 13)

<sup>27</sup> CMA, Órgãos do Município, Câmara Municipal, Atas, Livro 148, Ata 14, fl. 258, 6 de julho de 1979

<sup>28</sup> Semedo, F. (1979, Jul. 06). O que ficou por dizer na Inauguração do Monumento. *Jornal de Almada. Almada*.

<sup>29</sup> Os Nossos Monumentos. (1978, Jan.). *Autarquias Povo. (1). Almada*.

<sup>30</sup> Monumento 'Os Perseguidos' inaugurado em Almada. Homenagem do povo do Concelho aos Resistentes Antifascistas. (1979, Jul./ Ago./ Set.). *Autarquias Povo. (12). Almada*.

<sup>31</sup> Almada ergue Monumento aos Perseguidos. (1979, Jun. 23) *A Capital. Lisboa*.

<sup>32</sup> Inaugurado monumento em Almada aos perseguidos pelo fascismo. (1979, Jun. 25) *Diário de Notícias. Almada*.

<sup>33</sup> As lutas dos antifascistas Almadenses foram nomeadas pelo representante da União de Resistentes Antifascistas Portugueses, Manuel Cabrita, bem como as greves de 1942, 43, 45, e 49, e o envolvimento entusiástico dos Almadenses nas eleições presidenciais de

58, apoiando a candidatura do general Humberto Delgado, nas manifestações de rua de 1961 e 62 e nas campanhas de 1969 e 1973. Também se evocaram as figuras de Alex (Alfredo Dinis), Gabriel Pedro e Alberto Araújo, José Elias Garcia, José Alaiz, José Carlos Pinto Gonçalves, Herculano Pires, Felizardo Artur. Reforçava-se assim a ideia de que o monumento era uma homenagem a todos os democratas antifascistas, a ‘todos os perseguidos’ pelo antigo regime.

<sup>34</sup> Para consulta da biografia de Pedro Anjos Teixeira ver: Castro, I. de. (2005). Anjos Teixeira, Artur e Pedro: vida e obra. Sintra: Câmara Municipal de Sintra.

<sup>35</sup> “Os Perseguidos”: monumento antifascista a inaugurar na cidade de Almada no próximo dia 24 do corrente. (1979, Jun. 06). *Diário de Lisboa. Lisboa.*

<sup>36</sup> “Os Perseguidos” Nota Alta nas Festas da Cidade. (1979, Jun. 1). *Praia do Sol. Almada.*

<sup>37</sup> Subiram ao estrado o Governador Civil, os presidentes dos diversos organismos da Câmara (havia Conselho Municipal), o embaixador da Checoslováquia (Almada geminara-se com Ostrava), os representantes partidários, entre eles, Herculano Pires pelo PS (que viria a ter homenagem póstuma em escultura), Lopes Graça e Romeu Correia, também Henrique

Barbeitos antifascista preso do Tarrafal. Ainda, uma mulher lutadora, um jovem, um operário, um representante do movimento associativo, cinco individualidades galardoadas com a medalha de ouro de Almada, os presidentes das Câmaras Municipais do nosso distrito ou seus representantes, os presidentes das Juntas e Assembleias de Freguesias do nosso concelho, os comandantes dos B.V. de Cacilhas e da Trafaria, um representante da União de Sindicatos de Almada e a sobrinha do conhecido dirigentes do PS, Edmundo Pedro.

<sup>38</sup> Inaugurado um monumento aos perseguidos. (1979, Jun. 29). *Jornal de Almada. Almada.*

<sup>39</sup> A nova localização foi considerada pelo Município privilegiada em relação à anterior, sustenta-se por passar a estar localizada sobre um ‘pódio suspenso’ ganhando protagonismo na envolvente. A passagem do Metro Sul do Tejo pelo centro da praça torna a área uma praça dura, na qual as tonalidades de pedra se organizam de acordo com os diferentes usos do solo. [Intervenção no centro. Obras em breve na Praça MFA. (2007, Jun.). *Boletim Municipal. (128), 18. Almada*]

<sup>40</sup> Almada passa de vila a cidade a 21 de junho de 1973 pelo Dec. Lei nº308/73 de 16 de junho.

<sup>41</sup> Logo em 13 de novembro de 1973 a autarquia adjudicou a Vasco Pereira da Conceição um monumento que homenageasse Columbano Bordalo Pinheiro; de seguida, a 18 de dezembro de 1973 a Câmara aprovava uma encomenda a António Duarte, com base numa oferta da Câmara Municipal de Lisboa, para um monumento que a autarquia decidira ser a Fernão Mendes Pinto; Apresentar-se-ia igualmente em reunião de Câmara de 5 de março de 1974, a deliberação sobre uma proposta de um Monumento ao Trabalho, encomendado ao professor Joaquim Correia, aprovado e mandado erigir na Praça da Renovação (atual Praça do Movimento das Forças Armadas) e um monumento ao Bombeiro, do arquiteto Castro Lobo.

<sup>42</sup> Três meses passados sobre a Revolução, a nova Comissão Administrativa, em reunião de Câmara presidida por Fernando Proença de Almeida, decidiu em consequência da precária situação financeira da Câmara e com base numa decisão unânime, comunicar aos escultores a suspensão imediata dos trabalhos de encomenda dos monumentos. [Câmara Municipal de Almada (1974, Jun. 20). Reunião de Órgãos Autárquicos. (Atas). (Livro 140, Ata 23)]

# Duas Narrativas para o Meu País nos Painéis de Almada Negreiros

por **Cristina Azevedo Tavares**

*Professora Associada de Ciências da Arte e do Património na FBAUL e no PD-FCTAS da FCUL, Investigadora integrada do CFCUL, Head de Arte e Ciência, investigadora colaboradora do CIEBA.*

*La présence de l'œuvre d'Almada Negreiros au cours du XXe siècle est encore un sujet de réflexion aujourd'hui: son travail se joue en multiples facettes et dans les mouvements modernes et a été la pour longtemps et sans doute il a exercé de nombreuses influences sur d'autres artistes.*

*La modernité d'Almada a vécu de la figuration et de l'abstraction, mais pour les stations maritimes il y a surtout travaillé les racines de la culture populaire. Almada nous raconte une histoire, réel et fantastique avec des rapports plastiques aux vitraux de l'Église de Fátima, comme on voit à Alcântara, mais il va près du cubisme avec Conde de Óbidos. Ici c'est le drame du peuple qui a parti pour d'autres pays, et cette dénonce a mis an danger les fresques. Mais malgré tout Almada continue a rêver de sa Lisbonne près du Tejo qu'il avait travaillé avant.*

---

Almada Negreiros (1893, S. Tomé e Príncipe-1970, Lisboa) artista multifacetado, «polipto» no entender de Pessoa, «um farol numa época» para Cotinelli Telmo, um «português sem mestre», no dizer do Professor José-Augusto França, quando inicia os murais para a primeira gare de Lisboa, é um artista plástico com uma carreira confirmada.

Para trás ficavam os anos de desenhador e publicitário da «Alfaiataria Cunha» (1913), a participação em inúmeros jornais e revistas, algumas como diretor, desde a «Luta», «Papagaio Real», «ABC a rir» e o empenho vanguardista interessado no futurismo na participação no Orfeu como poeta. De 1915 datam a «Cena do Ódio» dedicada a Álvaro de Campos, o «Manifesto Anti-Dantas», a novela «Engomadeira» publicada dois anos depois, «Litoral» dedicado a Amadeo em 1916, e a «Conferência Futurista» de 1917 no Teatro República, atualmente S. Luís, em que a performance e a palavra se juntaram. No mesmo ano publicou ainda «K4 Quadrado Azul» numa tipografia do Norte por intermédio de

Amadeo, que foi motivo de um quadro de Eduardo Viana, e motivo para a prisão de Viana e do casal Delaunay, devido às suspeitas de espionagem. Entretanto e desde Maio de 1912, Almada participou em Lisboa no I Salão dos Humoristas Portugueses, depois mais duas vezes em 1913 e 1920, afirmando a sua posição de transgressão relativamente aos valores tradicionais e académicos, comuns a uma série de artistas incluindo Canto da Maia, António Soares, Jorge Barradas, Stuart Carvalhais ou Botelho.

Os anos 20 depois da «aventura futurista» foram marcados pela presença de Almada na «Exposição dos 5 Independentes» (1923), continuando a publicar: «Pierrot e Alecrim» de 1924 e «Nome de Guerra» no ano seguinte, e a trabalhar como desenhador no «Sempre Fixe», «Diário de Notícias» e «Diário de Lisboa» e realizando também cartazes. Colabora na «Ilustração Portuguesa» dirigida por António Ferro e no «ABC a rir» e na revista «Contemporânea». Ainda em 1925 duas pinturas suas, haviam de ser penduradas na Brasileira do Chiado remodelada então, sendo primeiro mostradas na S.N.B.A. Tratam-se de «Auto-retrato» e «Banhistas». A primeira dando conta de um auto retrato em grupo em torno de uma mesa de café, no qual figuravam (da esquerda para a direita) a bailarina e atriz espanhola Júlia de Aguilar, a atriz Aurora Gil e o Prof. Dória Nazaré e Almada, dando ecos do expressionismo e do cubismo.» «Banhistas» apresenta numa composição de volumes planificados, duas figuras femininas em fato de banho e touca sentadas numa rocha, tendo o mar e um barco à vela como pano de fundo, evocando simplificada um

dos temas prediletos de Cézanne. Almada figuraria com Eduardo Viana, António Soares, Jorge Barradas, Stuart Carvalhais, Bernardo Marques e José Pacheco, que havia proposto esta seleção de nomes juntamente com Norberto Araújo, para a decoração do café que se tornaria símbolo da modernidade de Lisboa e lugar de convívio artístico e intelectual durante décadas. Um outra pintura de dimensões razoáveis seria o «Nu» destinado ao vestuário das senhoras, encomendado em 1926 para o Bristol Clube, e que nesse ano por vontade do proprietário Mário Ribeiro sofre uma remodelação com a colocação de obras de escultores e pintores modernistas. Para além de Almada e Eduardo Viana, havia ainda esculturas de Canto da Maia e Leopoldo de Almeida. Nu pálido, e vertiginosamente alongado, qual Vénus de inspiração modernista, olhando-se languidamente no espelho, sobressai o corte do cabelo «a la garçonne» que as estrelas de cinema nos anos 20 exibiam na afirmação da modernização de costumes. Um nota de cor vibra em toda a composição: umas chinelas de salto alto soltas nos pés, completando a notação erótica.

Nos finais de 20, Almada parte para Madrid colaborando nas revistas *Gaceta Literaria*, no diário *El Sol* e *La Farsa*, entre outros, escreve duas peças para teatro e realiza em 1929 as decorações murais para vários cinemas como o Cine-Teatro San Carlos que comemorava a entrada do cinema sonoro. Regressa a Portugal em 1931, depois de ter acabado a peça «Público em cena» que só será publicada postumamente em 1971.

Na década de 30, Almada firma alguma estabilidade casando-se com Sara Afonso, e nascem os filhos respetivamente em 1934 e 1938. Participa em diversas exposições na S.N.B.A., nomeadamente o II Salão de Arte Moderna (1938), pois esta instituição torna-se permeável aos modernistas depois da «Questão do Novos» em 1921, em que António Ferro assume protagonismo na defesa dos «novos» contra «os bota de elástico», coadjuvado por Almada. E em 1933 realiza na Galeria UP de António Pedro uma exposição individual, e no Clube Alemão uma exposição com o escultor alemão Hein Semke, chegado a Portugal um ano antes, e o designer suíço Fred Kradolfer, que desde 1928 estava instalado no nosso país. Ainda em 1933 Almada desenha dois cartazes para o filme de Cotinelli Telmo «A Canção de Lisboa» e um para o Secretariado de Propaganda Nacional («Votai a Nova Constituição»), marcando a sua colaboração com o Estado Novo.

Em 1935 projeta um painel decorativo para a Casa da Moeda convidado pelo arquiteto Jorge Segurado, mas que não vem a ser executado, e no ano seguinte, estuda o painel decorativo para o Café Arcadas no Estoril em colaboração com o arquiteto Carlos Ramos. Com este mesmo arquiteto e o escultor Leopoldo de Almeida realiza o projeto que concorre ao II Concurso para o Monumento ao Infante de Sagres.

Em 1938 Almada conclui os vitrais de índole mais naturalista e inspirados nos textos bíblicos para a Igreja de Nossa Senhora de Fátima na Av. de Berna em Lisboa, edifício de linhas modernas, projetado pelo arquiteto

Pardal Monteiro, a inscrever-se num bairro novo e numa nova paróquia (freguesia das Avenidas Novas) por vontade do Cardeal Cerejeira. Dois anos depois Almada seria um dos artistas decoradores da Exposição do Mundo Português realizando vitrais para o Pavilhão da Colonização e vários cartazes comemorativos. Executa os dois painéis para a estação dos Correio de Aveiro e outro para os Restauradores destruídos em 1951, que Cotinelli Telmo considerava detentores de uma «Doce humanidade (...) - nessas figuras de mulheres: a que se afina na escrita da carta e a que se deleita na leitura da carta recebida» (...).<sup>1</sup> Entre 1939 e 1940 realizou os frescos com temas variados desde o planifério e quatro alegorias a Portugal e à Imprensa para o edifício do Diário de Notícias na Av. da Liberdade da traça de Pardal Monteiro.

Em 1941 tem lugar a exposição individual “Almada-Trinta Anos de Desenho”, realizada pelo S.P.N. e também participa na 6ª Exposição de Arte Moderna do S.P.N. entre outras. No ano seguinte a consagração é reconhecida amplamente através da atribuição do Prémio Columbano na 7ª Exposição de Arte Moderna do S.P.N. com a pintura “Mulher” (Lisboa).

O ano de 1943 traz a encomenda dos frescos para a Gare Marítimas, através do Eng. Duarte Pacheco apreciador da obra de Almada(segundo o testemunho de Sara Afonso). Iniciam-se os primeiros estudos dos frescos que seriam terminados em 1945 e o tema escolhido pelo pintor para um dos trípticos foi a lenda da Nau Catrineta, romance popular, que segundo

Rui-Mário Gonçalves, o pintor considerava que unia a “tradição popular” ao tema do “mar”<sup>2</sup>. Almeida Garrett tinha-o incluído no seu *Romanceiro* (1843-1851) e a proveniência tem a ver com o relato da *História Trágico- Marítima* em que se narra o naufrágio de um barco vindo do Brasil que fica à deriva por ser atacado por corsários. “A Nau Catrineta” evoca a vida dos marinheiros portugueses embarcados e à deriva, comendo sola que estava de molho desde a véspera. É uma narrativa com um fundo real misturada com a fantasia, que encarna a luta do bem contra o mal e a saudade. O gajeiro transforma-se na figura do diabo que não aceita casar com umas das filhas do capitão - a mais formosa - pois pretende roubar-lhe a alma, mas o capitão responde-lhe: «Renego de ti demónio/Que me estavas a tentar!/A minha alma é só de Deus;/O corpo só do mar»<sup>3</sup>. É a vez do anjo bom intervir evitando que o capitão se afoque, e assim a Nau Catrineta acaba por varar em terra, terminando num final feliz.

Com esta narrativa, que evoca a epopeia de um povo, e a presença dos seus valores morais, Almada apropria-se de um discurso de cariz popular- sabendo que essa apropriação do popular genuíno era parte constitutiva do porta estandarte do modernismo por toda a Europa fora - mais do que expor um dos aspetos defendidos pela «política do espírito» de António Ferro, a quem faltavam poucos anos para ser destronado.

A lenda da Nau Catrineta é apresentada em três frescos estabelecendo uma continuidade narrativa que não existe na outra parede oposta, aliás suportada também

pelas mesmas dimensões 6,20 metros de altura por 4 de largura. No primeiro fresco o capitão e o gajeiro do alto dos mastros procuram ver com um óculo as terras de Portugal, enquanto os marinheiros desesperados olham para as solas cozidas. A mesa tem um tambor pousado e cartas de jogar espalhadas, e nas velas está o diabo e um esqueleto simbolizando a morte. No segundo fresco vemos apenas uma parte dos mastros principal e as velas com o anjo da guarda a proteger a nau. Ao longe numa falésia está um cavalo branco, e mais distantes as três filhas do capitão, uma a cozer, outra a fiar e a última a chorar. Por fim o terceiro fresco mostra-nos o final, a nau varada, o capitão salvo abraçando as três filhas, rodeado pelos marinheiros e populares, incluindo um marujo e uma mulher de vermelho que Almada teria visto anteriormente e retratou aqui, e no topo esquerdo o anjo da guarda em pé triunfando sobre o demónio vencido, espezinhado no chão.

Do outro lado, o tríptico é constituído por imagens de Lisboa representando três vistas da cidade. Todas elas partem da zona do rio para a urbe e descrevem tarefas características da vida à beira Tejo: no primeiro fresco, no primeiro plano, mulheres robustas, as varinas, «seus troncos varonis recordam-me pilastras»<sup>4</sup> cantadas assim por Cesário Verde no poema *O sentimento dum ocidental* I *Avé- Marias* e também Almada, varinas carregando à cabeça canastas de carvão empilhado em pirâmide, e percorrendo descalças um passadiço, tendo por pano de fundo os barcos; no segundo fresco, em primeiro plano uma vista das traineiras de chaminés listadas a vermelho e bran-

co e por detrás os barcos típicos do rio Tejo como o varino e uma fragata; e no terceiro fresco as peixeiras separando o peixe para a venda enquanto uma delas coloca a canasta à cabeça, tendo este momento como cenário o rio com os varinos e fragatas, e por detrás a Sé de Lisboa e o Castelo e S. Jorge ao fundo. Por cima uma frase *Quem não viu Lisboa não viu coisa boa*.

Dois outros frescos avulso representam a Lenda do Milagre da Nazaré segundo a qual o intrépido D. Fuas Roupinho, cavaleiro templário e primeiro Almirante da Armada Portuguesa que lutou contra os mouros sob o comando de D. Afonso Henriques, se salvou ao não ter caído num precipício da Nazaré quando caçava um veado, em dia de nevoeiro. Em aflição e desespero ao evocar o nome de Nossa Senhora, milagrosamente cavalo e cavaleiro são salvos, mas o testemunho desse momento ficou na rocha onde se podem ver as marcas das patas traseiras do cavalo. (Bico do Milagre). Reconhecido, D. Fuas Roupinho mandou erguer uma ermida no local onde ocorreu este episódio. A pintura oferece-nos o momento em que o cavalo de D. Fuas afinca as patas traseiras no solo e o veado cai no precipício. Ao longe surge a imagem de Nossa Senhora. Por debaixo da falésia a praia mostra-nos os pescadores nas suas fainas vestindo camisas e calças de quadrados, capa e barrete de lã na cabeça trazendo as redes do mar para a areia quente da praia, enquanto as mulheres de capa e de chapéu com borla estão a cozer as redes, e um pescador dormita à sombra do barco varado em terra. Ao lado uma âncora e uma corda desenham sombras e arabescos na areia.

Por último, o fresco intitulado «Ó terra onde nasci» uma cena rústica, em tempo de romaria, mostra-nos o namoro do marujo e da rapariga de vestido e xaile vermelhos junto a uma ermida decorada fitas e balões. Mais ao longe uma mulher debaixo de um chapéu de sol vende queijadas e atrás à sombra de uma árvore um grupo jovens faz um piquenique. Mais distante podemos ver o topo de uma pequena aldeia caiada, com as casa sobrepostas umas nas outras sobre a colina.

Este lirismo quase nostálgico de uma Lisboa virada ao Tejo e de um Portugal rústico, segundo Rui-Mário Gonçalves estabelece ligações naturais à «Histoire du Portugal par Coeur» que Almada havia escrito, em Paris em 1919. Observamos uma linguagem simplificada mas de raiz naturalista, não sendo alheia também à fotografia da época ou os filmes de Leitão de Barros como «Nazaré, Praia dos Pescadores» (1929) e «Maria do Mar» (1930). Contudo a receção positiva por parte do público a estes frescos decorativos não foi repetida na intervenção de Almada Negreiros na Gare Marítima da Rocha do Conde Óbidos.

Para estes segundos frescos, os estudos iniciais são datados de 1945, e ficariam terminados em 1948, pois Almada trabalhou nesta obra durante dois anos e meio, e só depois os começou a executar sozinho, sem ajudante. Inicialmente pensou como tema tratar do episódio mítico do «Rapto da Europa» tendo depois desistido. São dois grupos de quatro frescos: um tem por base a vida ribeirinha, estabelecendo uma continuidade narrativa com as pinturas da

gare anterior; o outro grupo foca um tema novo na obra mural de Almada: a partida das gentes, emigrando para outras paragens, através do mar em navios de grande calado, para a América do Sul, Brasil sobretudo e também África, assim como a chegada de outros.

A ligação ao rio Tejo e ao mar, não é novidade relativamente à narrativa anterior em Alcântara, mas o tema da emigração e a linguagem mais próxima do cubismo praticado nos anos do pós-guerra com André Lhote, Pignon e Fougeron, afastam definitivamente Almada do naturalismo lírico ainda presente na gare anterior.

O tríptico evocando Lisboa foca o domingo lisboeta à beira Tejo: Um passeio numa bateira, representando uma mulher tenta agarrar um chapéu de palha de criança que se precipita na água, um rapaz sentado no cais segurando uma rede de pesca, um casal abraçado, e no fundo uma janela aberta de uma casa burguesa com um terraço por cima, com um jovem casal apoiando-se no parapeito, e mais afastada uma traineira. O seguinte fresco tem como cenário um estaleiro, e retoma o tema das varinas uma com a canasta à cabeça e a outra sentada apoiando o queixo na mão. Por detrás, um barco em reparação. Ainda no primeiro plano estão dois rapazes numa bateira, um segura um remo e o outro uma grande rede de pesca. No último fresco, temos um grupo de saltimbancos no plano médio: o homem que cospe fogo e os acrobatas, uma dos quais está agarrada ao trapézio por uma perna e uma mão, enquanto um faz acrobacias no solo, e a outra figura em

pé olha atentamente para a trapezista. À frente um barco com o rapaz do tambor, um outro saltimbanco e uma mulher com um ar cansado. No último plano estão os populares de olhos bem abertos, narizes empinados no ar e pés fincados no chão.

Do outro lado, apenas o cais com as pessoas a despedirem-se uns dos outros, os que partem e os que ficam, tal como José-Augusto França afirmou «Os emigrantes com a sua bagagem de esperança e já de saudade»<sup>5</sup>, e por último, um homem trabalhando nas obras do porto subindo os andaimes, e por detrás a proa do navio com um marinheiro. O contraste entre uma nova vida e o quotidiano de quem fica.

A geometria das composições que era sentida na primeira gare, é agora muito mais saliente pelo jogo de alinhamento das figuras, pelas retas e diagonais das escadas e dos guindastes, pelas traves de madeira do andaime sobreposto à murada da proa do navio. As figuras, ainda na série dos saltimbancos são planificadas, geometrizadas, ou cruzando os xailes e os corpos em abraços sofredores, ou ainda como meras sombras encostadas ao cais. E embora a harmonia cromática se rompa aqui e ali em vermelhos saturados, laranjas e azuis, o desenho e a linearidade dominam as composições como uma espécie de malha subjacente.

Tal como foi referido anteriormente estes frescos das última gare não foram tão bem aceites como os primeiros. Sara Afonso<sup>6</sup> nos seus testemunhos contava que as pessoas não gostavam das gentes dos circo, os saltimbancos que Almada representou,

e que ainda quando o mestre estava acabar os frescos, sentiu reações negativas de quem por ali passava. Contudo ao focar o tema da emigração, Almada participava na denúncia da situação difícil em que o povo se encontrava, sob o domínio de um regime ditatorial, que não abria mão, mesmo numa Europa vivendo o pós-guerra. Por isso, houve vontade de que estes frescos, acusados «por excesso de modernismo»<sup>7</sup> fossem destruídos, como haviam sido os frescos no Cinema Batalha por vontade do Presidente da Câmara do Porto, à altura. Evocativos das festas de S. João e pintados por Júlio Pomar em 1946 e 47, tendo o cinema sido inaugurado com os frescos inacabados, pois o pintor havia sido preso, as pinturas são apagadas em 1948, e outras obras de escultura que decoravam o edifício foram mutiladas. Contudo em Lisboa, a intervenção do Dr. João Couto, historiador de reconhecido mérito, Director do Museu Nacional de Arte Antiga, e que desempenhava funções de vogal na Junta Nacional da Educação, saindo em defesa da obra de Almada Negreiros, impediu que tal viesse a acontecer.

Nos anos 50, Almada deu continuidade à sua obra como decorador: realizou painéis em mosaico (Bloco das Águas Livres), vitrais (Fábrica de Fogões Portugal), tapeçarias (Hotel Ritz, Tribunal de Contas) e toda a intervenção artística em pedra incisa da cidade universitária de Lisboa, indo culminar no Painel *Começar* (1969) na Fundação Calouste Gulbenkian. Contudo, Almada não voltaria a repetir nenhuma das narrativas anteriores integradas nas gares, embora tenha retomado mitos e lendas e lembrado as figuras marcantes da cultura portuguesa, in-

cluindo o poeta e seu amigo Fernando Pessoa. Nos anos cinquenta o abstracionismo começa a ter maior visibilidade na obra de Almada de tal modo que tomará conta deliberadamente da última obra que realizou, precisamente “Começar”.

Igualmente na mesma década no ano de 1955, um pintor de uma outra geração, Luís Dourdil pintava um fresco de dimensões grandes no Café Império, que sofreu restauro recentemente, em 2014, ano que marcou o centenário sobre o nascimento do pintor. Dourdil realiza um mural intimista pintado a têmpera, afastando-se das epopeias de Almada. Coloca todas as figuras majestosas e monumentais conversando entre si, jogando-se em planos geometrizados e grandes manchas de cor, leves, como o sussurro das palavras, ditas no café, por debaixo do tilintar das chávenas e das colheres. Nada tem a ver com Almada e muito menos com os frescos das gares. É um outro tempo, e disso Almada nos soube dar conta como ninguém.

*Este texto foi apresentado no Colóquio “Do quadro na narração à pintura narrativa/ Du tableau dans le récit à la peinture narrative” que teve lugar na Casa das Histórias, Cascais de 18 a 20 de Fevereiro de 2014.*



## - Bibliografia

**Almada Negreiros** (dir. Joaquim Vieira). Lisboa: Ed. Bertrand Editora, 2006 (dir. Joaquim Vieira).

### **Centro Cultural De Belém -**

Almada a Cena do Corpo; comissário José Monterroso Teixeira. Lisboa: Ed. Fundação das Descobertas Centro Cultural de Belém, 1994.

**França, José-Augusto** - Almada o Português sem mestre. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.

### **Fundação Calouste Gulbenkian**

- Os anos 40 na arte portuguesa; comissário Fernando de Azevedo, programação José-Augusto França. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. Vol.1 (6 volumes).

### **Fundação Calouste Gulbenkian -**

Almada. Lisboa: Acarte, 1985.

### **Gares Marítimas Passenger**

**Terminals Alcântara Rocha Do Conde De Óbidos.** Lisboa: Ed. APL- Administração do Porto de Lisboa, S.A., 1999.

**Negreiros, Maria José Almada,** Conversas com Sarah Afonso. Lisboa: Ed. Arcádia, 1982.

**Revista de História da Arte,** vol.2 , Almada Negreiros. Lisboa: Ed. Instituto de História da Arte, FCSH UNL, 2012 [Consultado 31 de Agosto de 2015]. Disponível em URL: <http://ficheiros/Revista%20Almada%20Negreiros.pdf>.

### **Tavares, Cristina De Azevedo,**

“José Pacheco e os Novos”,

in “PacheKo, Almada e a Contemporânea” [coord. de Daniel Pires]. Lisboa: Ed. Centro Nacional de Cultura, Bertrand, 1993.

## - Notas

<sup>1</sup> In CENTRO CULTURAL DE BELÉM - Almada a Cena do Corpo; comissário José Monterroso Teixeira. Lisboa: Ed. Fundação das Descobertas Centro Cultural de Belém, 1994. (pág.101)

<sup>2</sup> In FUNDAÇÃO Calouste Gulbenkian - *Almada*. Lisboa: Acarte, 1985.

<sup>3</sup> In GARES Marítimas Passenger Terminals Alcântara Rocha do Conde de Óbidos. Lisboa: Ed. APL- Administração do Porto de Lisboa, S.A., 1999.

<sup>4</sup> In GARES Marítimas Passenger Terminals Alcântara Rocha do Conde de Óbidos. Lisboa: Ed. APL- Administração do Porto de Lisboa, S.A., 1999.

<sup>5</sup> In FRANÇA, José-Augusto - *Almada o Português sem mestre.* Lisboa: *Estúdios Cor*, 1974.

<sup>6</sup> Ver de Maria José Almada Negreiros , *Conversas com Sara Afonso.* Lisboa: Ed. Arcádia, 1982

<sup>7</sup> IN FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN - *Os anos 40 na arte portuguesa;* Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. Vol.1

# Olhar em Movimento: As Intervenções Cerâmicas de Catarina e Rita Almada Negreiros no Ascensor da Bica e na Estação Sul/Sueste do Terreiro do Paço

por Daniela Simões

Mestre em História da Arte pela FCSH-UNL, investigadora e bolseira do Instituto de História da Arte - Fundação Millennium BCP.

*Catarina and Rita Almada Negreiros are two Portuguese Lisbon based architects whose work goes far beyond the architecture field. During the last years they have created several urban artistic interventions which aim to question the perception act by challenging the viewer's vision through optical illusions based on colour, line, relief and movement, rescuing some of the main principles of Op Art and Kinetic Art to the Portuguese contemporary art scene. This article describes and analyzes two of their major works – Cota Zero (2011) and Vai Vem (2013) – both using tiles as the preeminent material and both located in central transport infrastructures of the city, showing how these interventions interfere and interact with the users' perception during their daily journeys. The privileged relation Portuguese art has established with the use of tiles during the last five centuries, make them a frequent choice by contemporary architects and artists whose projects and works aim to rehabilitate and "humanize" old and (sometimes) degraded parts of the city and thus addressing new meanings and functions to the public space. Hence, it is also important to question how the relation between public art and public space takes place nowadays and how can the first contribute to a better and more profitable relation between the city and its citizens.*

## Introdução

*Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão ali perante nós, só lá estão porque despertam um eco no nosso corpo, porque ele as acolhe. (MERLEAU-PONTY:1992, 23)*

A Fenomenologia da Percepção constituiu um dos campos de investigação centrais da obra filosófica de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), cujo trabalho foi marcado por um interrogar constante da percepção, enquanto processo simultâneo de descodificação e construção do mundo. Encarando-a como um acto corpóreo, isto é, assente nas sensações recolhidas pelos sentidos, é através do corpo que o indivíduo atribui sentido à realidade, pois, como refere o autor, *só se vê aquilo para que se olha* (MERLEAU-PONTY:1992, 19), reforçando assim a interacção contínua entre corpo, espaço e movimento como base do fenómeno perceptivo. O movimento assume-se, por isso, como a chave da recolha de informação

sensorial, uma vez que *as sensações aparecem associadas a movimentos e cada objecto convida à realização de um gesto, não havendo, pois, representação, mas criação, novas possibilidades de interpretação das diferentes situações existenciais* (NÓBREGA:2008, 142).

A proposta da fenomenologia da percepção, aliada aos estudos da *Gestalt* (dos quais a primeira foi igualmente devedora) estiveram na base de muitas das propostas artísticas desenvolvidas ao longo da segunda metade do século XX<sup>1</sup>, as quais procuraram questionar a percepção da obra de arte por parte do espectador, através da introdução de movimento nas próprias criações artísticas, desafiando, desta forma, o carácter estável e unificado da imagem percepcionada. Este desejo de interpelação do observador desprevenido, com vista à criação de uma conexão sensorial com a obra, tão fugaz quanto mutável, permanece e renova-se (talvez mais do que nunca) no cenário actual da arte contemporânea, não só em contexto museográfico e galerístico, mas também, e sobretudo, no espaço público, aquando da concepção de obras que integram o espaço urbano, renovando estruturas pré-existentes ou integrando novas edificações. Na base destas intervenções encontra-se frequentemente um desejo de reabilitação e “humanização” destes locais, atribuindo-lhes novas funções e possibilitando o seu usufruto por parte da(s) comunidade(s).

Estes parecem ser os pressupostos do trabalho de Catarina Almada Negreiros (1972) e Rita Almada Negreiros (1969)<sup>2</sup>, cujo exercício da arquitectura é acompanhado pela

concepção de intervenções artísticas em espaços públicos, onde a utilização do azulejo se assume como marca fundamental. Partindo da problematização dos desafios que se colocam à arte pública na sua relação com o espaço público e seus utilizadores, serão apresentadas duas intervenções das autoras - *Cota Zero* (2011) e *Vai Vem* (2013) - analisando o modo como estas interagem com a toponímia, arquitectura e imaginário da cidade de Lisboa e, em particular, com as estruturas que as acolhem, ambas ligadas ao transporte de passageiros - *O Ascensor da Bica* (Raoul Mesnier du Ponsard, 1892) e o novo átrio da *Estação Sul Sueste* (Cottinelli Telmo, 1932) respectivamente.

### **Os desafios da Arte Pública na cidade contemporânea**

Desde o final dos anos 60 que se vem assistindo à generalização do conceito de *arte pública*, o qual, não obstante as diferentes acepções e significados que comporta, encontra-se intimamente ligado à ideia de *espaço público*<sup>3</sup>. Ainda que recorrendo a uma certa generalização, poder-se-á afirmar que o termo *arte pública* se refere às obras de arte e intervenções artísticas concebidas para espaços de acesso público<sup>4</sup>, com vista à criação de uma relação mais próxima entre estes e as comunidades e utentes que neles circulam e que com eles se relacionam<sup>5</sup>. Ou seja, *a arte pública desvela e revela um lugar, faz parte do quotidiano dos seus utentes, e pode dizer-se que simultaneamente produz como que uma suspensão desse mesmo quotidiano, transforma o espaço público em espaço real, povoado e diversificado, suprime um espaço inicialmente vazio para o tornar transformável e*

habitável. *A presença da obra de arte no espaço público convida o espectador a imaginar como se pode dispor esse espaço, na situação que tem pela frente face a um dado local e a uma dada obra de arte, e como se podem mudar as distâncias vividas no espaço público* (CORREIA:2013, 25-26). No fundo, trata-se da criação de um diálogo único e íntimo entre o indivíduo e o espaço que o acolhe, tornando este último mais habitável através da experiência sensorial e atribuição de significado que o primeiro lhe confere<sup>6</sup>.

Porém, este reequacionar da relação entre indivíduo e espaço público que a arte pública promove parte, frequentemente, de uma atitude crítica por parte de artistas (também verificável nos campos da arquitectura, urbanismo e design) em relação à desconexão entre corpo e espaço que caracteriza o dia-a-dia na cidade contemporânea. Esta desconexão apresenta a sua génese no século XIX, aquando da formação da cidade oitocentista<sup>7</sup>, caracterizada pela sensação de anonimato entre os seus habitantes, mas também pela ideia de movimento contínuo, fruto não só da crescente velocidade dos transportes, como do aumento demográfico no espaço urbano. O indivíduo é, por isso, embalado num ritmo que é o da própria cidade, tão rápido quanto fragmentado, deixando poucas oportunidades para o exercício da experiência sensível. *Tal como apontado por Richard Sennett, este adormecimento dos sentidos é um resultado of the physical experience which made the new geography possible, the geography of speed (...). As urban space becomes a mere function of motion, it thus becomes less stimulating in itself; the driver wants to go*

*through the space, not to be aroused by it. The physical condition of the travelling body reinforces this sense of disconnection from space. Sheer velocity makes it hard to focus one's attention on the passing scene* (SENNETT: 1994, 17-18).

### **Os transportes como espaço privilegiado para a Arte Pública em Portugal**

O papel central dos transportes nas cidades, verdadeiras artérias de comunicação, responsáveis por fluxos diários de passageiros, cujas estruturas se destacam e impõem ao longo do traçado urbano, tem levado a que, nas últimas décadas, sejam encarados como locais privilegiados para a criação de obras de arte pública. Tal opção, quer por parte de artistas, quer das entidades responsáveis pelas comissões, baseia-se não só no elevado número de indivíduos que, por via da utilização do transporte, contactarão com as obras, mas também porque a presença de obras de arte em estações (comboios, metro), cais (fluviais, marítimos), terminais (rodoviários) e aeroportos funcionam em muitos casos como um factor de encorajamento para a sua utilização, ao tornarem os seus espaços arquitectónicos mais atractivos visualmente, enfatizando assim, para além da dimensão física, a componente social do local (MILES:1997, 132)<sup>8</sup>.

Em Portugal, a criação da rede do Metropolitano de Lisboa<sup>9</sup>, cujo autor do projecto foi o arquitecto Francisco Keil do Amaral (1910-1975) reflecte esta atitude na opção pelo emprego do azulejo na decoração de todas as estações, familiarizando, deste modo, os utentes com o novo transporte através da presença de um material caro à tradição ar-

quitectónica nacional. Para além da necessidade de tornar as novas estações visualmente apelativas e acolhedoras, restrições orçamentais estiveram na base da opção de Keil do Amaral pela integração do azulejo no revestimento das paredes dos átrios, escadarias gares de cada estação, tendo o arquitecto escolhido Maria Keil (1914-2012) para a concepção dos respectivos projectos cerâmicos. Estes deveriam aliar a componente artística à da funcionalidade do local que os acolhia, segundo os novos pressupostos modernistas, pelo que uma das directrizes impostas foi a do predomínio de uma decoração geométrica, uma vez que, *porque os espaços a animar eram zonas de passagem, não deveria haver lugar para motivos que provocassem a paragem dos utentes* (CASTEL-BRANCO: 2000, 14). Maria Keil concebeu assim composições assentes na sua maioria em padrões geométricos cujos ritmos e dinâmicas não só se adaptassem às características arquitectónicas dos espaços a revestir (átrios, lanços de escadas, ...), como ao ritmo apressado dos passageiros<sup>10</sup>.

Para além destes aspectos, o emprego do azulejo em grande escala permitiu reabilitá-lo no contexto do movimento moderno na arquitectura, resgatando-o da secundarização a que havia sido votado no período inicial do Estado Novo. Esta atitude de valorização e exploração das potencialidades do azulejo no espaço urbano encontra-se patente em várias intervenções de arte pública ao longo da cidade de Lisboa (e não só), das quais se destacam os trabalhos de Eduardo Nery (1938-2013), Rolando Sá Nogueira (1921-2002), Querubim Lapa (1925-), João Abel Manta (1928-), Júlio Pomar

(1926-), Manuel Cargaleiro (1927-), entre vários outros. No contexto do presente artigo considera-se relevante salientar a obra de Eduardo Nery, uma vez que, tal como os revestimentos azulejares criados por Maria Keil para a rede de metropolitano de Lisboa, também os da autoria deste artista apresentam polos de contacto com as propostas de Catarina e Rita Almada Negreiros.

Eduardo Nery foi um dos primeiros artistas portugueses cuja obra apresentou, ao longo das décadas de 60 e 70, preocupações semelhantes às do movimento Op Art, nomeadamente no questionamento da ambiguidade perceptiva do objecto através da exploração e inclusão de jogos de *trompe l'œil* suas nas telas e, posteriormente, nas tapeçarias e painéis azulejares concebidos. *Com uma régua rodando geometricamente sobre si própria ou em vários sentidos da superfície - como processo despertador de imagem - cria paisagens de abstracta, e ao mesmo tempo, lírica espacialidade. (...) O princípio da economia na aplicação de cores (...), o seu limitado uso em degradé, e os jogos geométricos puros, as figuras puras (círculo, o triângulo, o quadrado, a linha recta), os volumes autênticos ou sugeridos virão estruturar, depois, um alfabeto próprio e, seguidamente, um discurso, ou mesmo vários discursos, inovador. No qual, ou nos quais, o espaço, a condição da espacialidade, do plano, da profundidade, é sempre o despertar da acção visual<sup>11</sup> ou de diversas acções e, simultaneamente, os seus ecrãs* (AZEVEDO:1997, 20-21).

Tais premissas encontram-se presentes nas várias obras de revestimento azulejar cria-

das por Eduardo Nery para espaços públicos, nomeadamente para a Sociedade de Cervejas em Vialonga (1966); a decoração do Banco Nacional Ultramarino em Torres Vedras (1972); o revestimento tridimensional para o pátio do Centro de Saúde de Mértola (1981); um painel para o Museu da Água da EPAL, Prémio Municipal de Azulejaria (1987); o conjunto cerâmico para o interior da Sede do Banco Nacional de Crédito Imobiliário (1991), actual Banco BIC, em Lisboa; o revestimento dos pilares dos viadutos da Segunda Circular no Campo Grande, em Lisboa; a estação Campo Grande do Metropolitanos de Lisboa (1993); um painel de placas cerâmicas e viadutos da Av. Infante Santo, Lisboa (1994 e 2002) e uma grande intervenção para o exterior da Estação de Tratamentos de Água da Asseiceira, em Tomar (2010) (<http://redeazulejo.fl.ul.pt/noticias,0,589.aspx>). As intervenções de Eduardo Nery e Maria Keil são, por isso, exemplos primordiais do emprego do azulejo em espaços públicos com vista à sua humanização, tornando-os não só mais atractivos para aqueles que os utilizam, como, em alguns casos, contribuindo activamente para a reabilitação urbana da área envolvente.

### **Cota Zero (2011) e Vai Vem (2013): Olhar em movimento**

O percurso até ao momento realizado permitiu salientar questões centrais para a problematização da arte pública no contexto da cidade contemporânea, sem descuidar o caso português, em particular o lugar fulcral ocupado pelo azulejo neste campo. Este serviu de “matéria-prima” à concepção de inúmeras obras de arte pública ao longo dos últimos 60 anos, pelo que, se tal opção

contribuiu, por um lado, para o alargamento das potencialidades e funções do azulejo na sua relação com a arquitectura e urbanismo, por outro foram estas mesmas potencialidades e marcas estruturais - cor, brilho, cambiantes de luz, efeitos ópticos, relevo,... - que levaram a que inúmeros artistas o elegessem como protagonista no processo de questionamento do acto perceptivo que as suas obras propõem.

Neste contexto insere-se o contributo de Catarina e Rita Almada Negreiros que, ao longo dos últimos anos, em várias das intervenções realizadas na capital, optaram pelo emprego do azulejo, em particular do “azulejo cinético”, concebido em parceria com a fábrica Viúva Lamego e que recupera as dimensões 14x14cm, características da azulejaria nacional. Este modelo azulejar, *cujo perfil em ziguezague, aliado ao possível uso de duas cores e as diferentes configurações - plano, com uma dobra, com duas dobras ou com quatro dobras - , mostra e propõe ao observador, conforme a sua posição, diferentes percepções* (GONÇALVES: 2011, 16), baseadas nos ritmos e texturas recriadas. Tais ritmos dividem-se, segundo as autoras, em *dinâmico* - resultante da circulação do transeunte no espaço - e *estático* - fruto da própria textura dos azulejos (GONÇALVES: 2011, 16). O movimento é, por isso, uma peça chave no trabalho das duas arquitectas, uma vez que é através do “jogo” de posicionamentos que o observador estabelece com a obra nos vários momentos, que a ambiguidade perceptiva do objecto artístico se define, na ilusão de formas e espaços que pretendem pôr em causa a aparente naturalidade e estabilidade do acto

perceptivo, salientando, ao invés, a complexidade e artificialidade do mesmo, na medida em que, como salienta Merleau-Ponty *pensar é experimentar, operar, transformar, com a única reserva de uma verificação experimental, na qual não intervêm senão fenómenos altamente “trabalhados” e que os nossos aparelhos, mais do que registarem, produzem* (MERLEAU-PONTY:1992,14).

A procura de um confronto entre a imediatez da experiência sensorial e a lógica do raciocínio ancora o trabalho de Catarina e Rita Almada Negreiros na herança da arte cinética e, em alguns casos, no tratamento formal da Op Art, dada a prevalência de composições abstractas, com recurso quer a figuras geométricas (*Vai Vem*), quer a variações tonais (*Cota Zero*) que, pela sua repetição e conjugação, produzem estímulos visuais<sup>12</sup> de direcção, profundidade e movimento cuja necessidade de organização introduz na obra uma dimensão temporal<sup>13</sup>. O facto de as intervenções em questão integrarem estruturas arquitectónicas ligadas ao transporte de passageiros, onde diariamente circulam milhares de pessoas num ritmo apressado e contínuo (*Cota Zero*), aliado ao próprio trajecto realizado pelo transporte (Elevador da Bica em *Vai Vem*), asseguram não só a presença do movimento necessário à experiência sensorial da obra, como prolongam-na no tempo e no espaço<sup>14</sup>, tornando-a, por isso, em algo processual, em constante redefinição.

A estreita relação que estas obras estabelecem com as estruturas arquitectónicas que integram remete igualmente para uma das marcas mais comuns no objecto de arte pú-

blica: a sua especificidade para com o local que o acolhe, ou seja, o seu carácter de *site-specific*<sup>15</sup>. Tal característica consiste no facto de este ter sido concebido e projectado tendo em conta não só as características topográficas, paisagísticas, arquitectónicas e funcionais do local, mas também a componente social e cultural que o define - valor histórico, tipos de utilizadores, ...- de tal modo que, fora deste contexto que é o seu, a obra deixa de fazer sentido ou, no mínimo, vê-o diminuído.

Neste âmbito, *Cota Zero* define-se como o protagonista do novo átrio da Estação Fluvial Sul Sueste, resultante da ampliação levada a cabo pelo atelier de Daciano Costa, com vista à criação de uma plataforma de ligação entre a recente estação de metro do Terreiro do Paço (Linha Azul) e as embarcações da Transtejo. A intervenção desenvolve-se ao longo do tecto (17x23m) e das oito colunas (0,6m de diâmetro; pé direito de 5,6m) que o suportam, que são na íntegra revestidos por azulejo de formato quadrangular (14x14cm)<sup>16</sup>, adaptando-se este à superfície arquitectónica, veiculando, deste modo, a sensação de um espaço unificado. Tal como apontado pelas autoras, *neste espaço coexistem dois movimentos fortes: a chegada do barco à Cota Zero, pela superfície da água, e a chegada do metropolitano, a uma cota negativa. A ligação entre estes dois movimentos é feita ao nível da superfície da água. A união entre estes dois fluxos faz-se aqui e é desta especificidade do lugar que surge a ideia base desta intervenção: uma reflexão sobre a Cota Zero* (<http://can-ran.com/#/cota-zero/>). Esta, que em geografia, indica o nível médio do mar,



Vista geral de Cota Zero (2011). Destaca-se o movimento de entrada e saída de passageiros no átrio, bem como o fluxo proveniente da estação de metro do Terreiro do Paço.  
Fotografia da autora (2015).



Pormenor do revestimento azulejar do tecto e das colunas.  
Fotografia da autora (2015).

constituindo, por isso, uma referência para a construção de cartas topográficas, serve neste contexto de denominação a um espaço que, também ele se assume como ponto de partida, quer para o Rio Tejo que ao fundo se vislumbra, quer para a cidade, por via da entrada no metropolitano, ou simplesmente da saída para o exterior da estação.

A evocação da água é notória, quer pelo título escolhido, quer pela proximidade com o rio, de tal forma que o revestimento azulejar empregue se aproxima da imagem de uma superfície aquática em que *formas circulares sugerem ser geradas pelas colunas e é recriada uma ligação entre a superfície plana e brilhante do tecto e as colunas. Desta relação/reflexão nasce um espaço virtual, colocando o espectador num novo lugar* (<http://can-ran.com/#/cota-zero/>). Este efeito de círculos concêntricos, aliado a um esbatimento das suas formas por meio de suaves gradações tonais – que a Psicologia da Forma denomina de *moiré effect*<sup>17</sup> – foi conseguido através do emprego de vinte tonalidades diferentes de azulejo, desde o branco até ao preto, passando por vários tons de azul<sup>18</sup>, sendo exactamente esta variação tonal a responsável pelo efeito óptico que introduz a ilusão de profundidade e movimento numa superfície que é, afinal, plana e estática. As cambiantes de luz simuladas pelas diferentes tonalidades, aliadas ao brilho e reflexos lumínicos que caracterizam o azulejo, intervem activamente na sensação de mutação contínua desta obra, enfatizada pela deslocação no espaço do observador.

Quanto a *Vai Vem*, trata-se de uma intervenção formada por dois painéis azulejares que revestem os dois muros que ladeiam a estrutura do Ascensor da Bica<sup>19</sup>, destacando a presença do histórico transporte e enfatizando os movimentos de subida e descida por ele realizados. Estes painéis apresentam composições idênticas, dispostas simetricamente de cada um dos lados do ascensor, formadas pela repetição de motivos de cariz geométrico que, no seu todo, originam dois padrões distintos que se sucedem subtilmente. Devido à sua localização, estes padrões são apenas visíveis em perspectiva, pelo que é aquando da subida ou descida que as duas *imagens vão-se mostrando, misturando e sobrepondo, até que a imagem frontal se converta em imagem abstracta* (<http://can-ran.com/#/vai-vem/>). A obra revela-se assim à medida que o percurso é feito, introduzindo a já mencionada dimensão de tempo.

Como motivo principal da composição destaca-se a sucessão de setas que, numa perspectiva ilusionística de *estruturas periódicas*<sup>20</sup>, parecem não só apontar os dois sentidos do percurso - *vai/vem* - mais também acentuar a inclinação do mesmo, numa aproximação à sinalética de trânsito que antecipa os diferentes acidentes de percurso. Catarina e Rita Almada Negreiros optaram pelo uso exclusivo do preto e do branco<sup>21</sup>, assim como pela alternância entre azulejo liso e "azulejo cinético"<sup>22</sup> cujo relevo parece simular uma gradação de tons cinzentos, ainda que se trate de uma entre as várias ilusões de óptica que esta obra comporta. Tal escolha cromática remete igualmente para as cores da cidade de Lisboa, bem como



Vista geral de *Vai Vem* (2013) e do seu enquadramento nos muros que ladeiam o Ascensor da Bica.  
Fotografia da autora (2015).



Eléctrico realizando o percurso ascendente, o qual parece ser sugerido pelo padrão de setas presente no painel.



Pormenor de uma das extremidades do padrão, destacando-se a presença do “azulejo cinético”.  
Fotografia da autora (2015).



Pormenor da assinatura da obra, verificando-se a alternância entre azulejos lisos e relevados.  
Fotografia da autora (2015).

para um certo universo digital, pela sugestão de “pixelização” que algumas das partes do revestimento azulejar comportam.

### Considerações Finais

As relações que se estabelecem entre indivíduo e espaço público assumem uma crescente complexidade no contexto da cidade contemporânea, não apenas do ponto de vista urbanístico e paisagístico com a crescente densificação da malha urbana, das linhas de transportes e deslocamentos diários de passageiros, mas também sob o prisma cultural e social, na relação de pertença e participação que o indivíduo estabelece com o espaço público no seu quotidiano. A arte pública apresenta-se como um agente central no estreitar destas ligações, incentivando novas leituras do espaço público através de um questionamento dos moldes em que decorre o acto perceptivo.

É este o campo de investigação de Catarina e Rita Almada Negreiros, cujo recurso ao azulejo como material privilegiado nas suas intervenções permite ancorá-las a uma tradição de valorização deste material já constatada nos trabalhos de Maria Keil e Eduardo Nery. Para além deste aspecto, outros pontos de contacto podem ser sublinhados: a preferência por espaços e infra-estruturas ligadas ao transporte de passageiros, o emprego de formas abstractas e geométricas, bem como de tonalidades que, pelos efeitos ilusionísticos produzidos, remetem (tal como na obra de Eduardo Nery) para um vocabulário próximo da Op Art, e ainda o papel fulcral desempenhado pelo movimento no processo interação entre obra e observador. Tal proximidade de princípios

levou ainda a que, em 2009, Catarina e Rita Almada Negreiros colaborassem com Maria Keil na concepção dos padrões azulejares que decoram a estação de metro de São Sebastião, sendo que, enquanto o revestimento das paredes do átrio e escadarias ficou a cargo das primeiras (tendo aí sido empregue o “azulejo cinético” pela primeira vez), Maria Keil ocupou-se das paredes das plataformas, dialogando de uma forma profícua os dois revestimentos criados.

O jogo de formas, cores e relevos (por via do emprego do “azulejo cinético”) em que as intervenções de Catarina e Rita se baseiam, se por um lado se apresentam como atractivas para a visão, por outro lado desafiam-na, pois nelas reside uma ambiguidade e ilusionismo que, aliados à forma inesperada como se apresentam ao observador, convidam a uma interrogação sobre esse encontro constante que é o do corpo com o mundo. As duas obras azulejares analisadas – *Cota Zero* e *Vai Vem* – apresentam-se como fruto de um trabalho multifacetado, onde se congregam áreas como a arquitectura, artes plásticas e design, num espírito de diálogo que se encontra na génese dos Ateliers de Santa Catarina.

---

#### - Bibliografia

##### - Obras consultadas

**BARRETT, Cyril**, *Op Art*. London: Studio Vista, 1970

**BEAUDELAIRE, Charles**, *O Pintor da Vida Moderna*. Lisboa: Vega, 1992 (1863)

**CASTE-BRANCO, João Pereira**, *Azulejos no Metropolitano de Lisboa*. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1990

**CORREIA, Vítor**, *Arte pública, seu significado e função*. Lisboa: Fonte da Palavra, 2013

**ECO, Umberto**, *A Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, S.A., 1991 (1962)

**GONÇALVES, Clara Germana**, *No Ritmo: A arquitectura de Catarina e Rita Almada Negreiros*. In *Jornal de Arquitectos*, nº242, Jul-Set 2011, pp.14-17

**MECO, José**, *Os Azulejos do Metropolitano de Lisboa*. In *Artes Plásticas*, nº10, Maio 1991, pp.25-28

**MERLEAU-PONTY, Maurice**, *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Vega, 1992 (1961)

**MILES, Malcom**, *Art, Space and the City: Public art and urban features*. New York/London: Routledge, 1997

**SENNETT, Richard**, *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*. New York/ London: W. W. Norton & Company, 1994

**- Em linha**

**NÓBREGA, Teresinha** Petrócia da, *Corpo, Conhecimento e Percepção em Merleau-Ponty*. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2008. Disponível em:

<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf>

<http://can-ran.com/#/vai-vem/>

<http://can-ran.com/#/cota-zero/>

**Elas trabalham a arquitectura**

**azulejar.** In *Dinheiro Vivo*,

04/05/2012. Disponível em:

[http://www.dinheirovivo.pt/faz/pessoas/interior.aspx?content\\_id=3913881&page=2](http://www.dinheirovivo.pt/faz/pessoas/interior.aspx?content_id=3913881&page=2)

<http://redeazulejo.fl.ul.pt/noticias,0,589.aspx>

**- Notas**

<sup>1</sup> Como exemplo destas propostas destacam-se a Op Art, Kinetic Art (Arte Cinética), Colour Field Painting, Minimal Art (Minimalismo), Performance Art, Hiper Realismo, entre outras. Contudo, as pesquisas relacionadas com as implicações do movimento na obra artística e do seu impacto na percepção haviam já sido afloradas ao longo da primeira metade de novecentos, com as propostas do Cubismo, Futurismo, Construtivismo, Orfismo e em alguns trabalhos dadaístas, em particular na obra de Marcel Duchamp (1887-1968).

<sup>2</sup> Catarina e Rita Almada Negreiros

fundaram os Ateliers de Santa Catarina em 2000. Segundo revelam, *neste espaço colectivo de ateliers onde trabalham, coexistem, para além da arquitectura, diferentes actividades que se relacionam com um sentido amplo do termo design: urbanismo, design industrial, design gráfico, Web design, vídeo, música artes plásticas, ilustração. Acredita-se que, cruzando quer diferentes modos de pensar uma mesma disciplina, quer outros modos de pensar e fazer (num sentido lato), as diferentes colaborações concorrem para um enriquecimento de cada área específica. (...) Neste "atelier de arquitectura" nem todos os trabalhos desenvolvidos são os "habituais" projectos de arquitectura. Mas ainda que o não sejam são, na realidade, quer determinantes na identidade do objecto arquitectónico em que se inserem, quer veículos de uma ideia e arquitectura em que os aspectos sensitivos são como fundamentais. Fundamentais na caracterização do espaço: potencializa-se a capacidade própria da arquitectura, de alterar - (re)criar - o indiferente, o vago: ou seja, a capacidade do "desenho" adjetivar as formas* (GONÇALVES:2011, 14). Como principais intervenções da autoria de Catarina e Rita Almada Negreiros destacam-se

*Lustre 177* (intervenção no átrio do edifício de habitação Lisboa Loft, 2003), *Estratégia de Iluminação* (projecto de iluminação inserido no conjunto residencial Campolide Parque, em Lisboa, Arq. José Soalheiro e Teresa Castro, 2006), Cais Fluvial do Aeroporto de Linzhi (projecto arquitectónico, Tibete, 2008), Cota Zero (intervenção plástica com recurso ao revestimento azulejar do tecto e das colunas do novo átrio da Estação Sul/Sueste no Terreiro do Paço, 2011, Vencedor do Prémio SOS Azulejo 2011 e um dos finalistas do prémio European Prize for Urban Public Space), tratamento plástico da Estação de Metro de São Sebastião (revestimento azulejar em parceria com Maria Keil, 2012), *Vai Vem* (painéis de azulejo nos muros anexos ao Ascensor da Bica, 2013), *Reminiscência* (escultura, Avenida Ribeira das Naus, Lisboa, 2014). Website: <http://can-ran.com/>

<sup>3</sup> A problematização do conceito de espaço público e das suas diferentes leituras e significados é abordada por Victor Correia em *Arte Pública, seu significado e função*. Lisboa: Fonte da Palavra, 2013. Partindo da proposta de definição deste autor, o espaço público é entendido como um espaço em que *a vida dos cidadãos se desenrola e se efectiva, ou potencialmente, concedendo à*

componente social urbanística um lugar central na constituição das práticas sociais e culturais. Ou seja, trata-se de um espaço físico e material, aberto, de interligação e controlo das diferenças sociais, étnicas e culturais, que se condensa sobretudo na cidade contemporânea (CORREIA:2013, 9).

<sup>4</sup> Como exemplos de espaços de acesso público citam-se ruas e praças, edifícios administrativos e governativos, parques e jardins, escolas, hospitais, tribunais, estações de comboio e metro, entre outros. A instalação de obras nestes espaços resulta frequentemente de actividade mecenática, mas também de encomendas realizadas pelos órgãos administrativos (de cariz público ou privado), municipais ou mesmo estatais. Ainda que do ponto de vista da propriedade, estas obras de arte possam estar situadas em espaços privados (não pertencentes ao Estado), se estes forem concebidos para usufruto público, as criações artísticas neles presentes deverão ser consideradas como manifestações de arte pública.

<sup>5</sup> No entanto, muitos são os exemplos de arte pública criada à margem das encomendas institucionais, funcionando muitas vezes como uma crítica ao próprio modo de funcionamento das mesmas, assim como da própria sociedade que, na sua

tentativa de uniformização de gostos e comportamentos, segrega comunidades e grupos pelo seu “não encaixe” nos padrões dominantes (Graffiti, Street Art, Performance, ...). Esta questão traduz-se igualmente numa outra, isto é, nos públicos da arte pública, dado que não existe um público (uniforme, com as mesmas características e interesses), mas vários tipos de público, pelo que a concepção de intervenções de arte pública com base numa visão generalista do público a que esta se destina leva frequentemente a uma falta de interesse e participação na recepção e interacção com a obra, já que esta apenas parece apelar e ser acessível a uma minoria. Não obstante a importância de tais questões, o presente texto opta por deixá-las de parte, devido a serem outras as que pretende abordar. Para uma leitura mais aprofundada sobre as contradições da arte pública no que se refere aos seus públicos e recepção sugere-se a leitura do capítulo *The contradictions of public art*, parte integrante da obra *Art Space and the City* (MILES:1997).

<sup>6</sup> Neste contexto vale a pena lembrar Umberto Eco quando na sua publicação seminal *A Obra Aberta* (1962) afirma que *uma obra de arte, forma acabada e “fechada” na sua perfeição*

*de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde na alteração da sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma “interpretação” e uma “execução”, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original* (ECO:1991, 40).

<sup>7</sup> No contexto da formação da cidade oitocentista destaca-se o texto *O Pintor da Vida Moderna* (1863) da autoria de Charles Baudelaire (1821-1967), no qual o autor descreve a Paris hausermaniana, “capital do mundo”, introduzindo o leitor à figura do *flâneur*. Para este, *eleger domicílio no meio da multidão, no inconstante, no movimento, no fugitivo e no infinito, constitui um imenso gozo. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em todo o lado em casa; ver o mundo, estar no centro do mundo, permanecer escondido do mundo, tais são alguns dos pequenos prazeres destes espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua apenas pode definir de um modo imperfeito* (BAUDELAIRE:1992,18)

<sup>8</sup> Tal atitude havia já sido preconizada por Hector Guimard (1867-1942), aquando da concepção das entradas e respectivas estruturas decorativas *art nouveau* do Metropolitano

de Paris, inaugurado entre 1899 e 1900. Os metropolitanos de Londres e Nova Iorque (inaugurados ainda no século XIX) demarcaram-se igualmente pela atenção que foi dada à decoração das gares, plataformas e corredores, através do emprego de azulejo, essencialmente de produção industrial, cujo vocabulário oscilou entre o do *Modern Style* e o da Arte Deco.

<sup>9</sup> O início da construção do primeiro troço do projecto teve início em Agosto de 1955, tendo as primeiras estações sido inauguradas em Dezembro de 1959.

<sup>10</sup> Ainda que maioritariamente compostos por motivos seriados, os revestimentos concebidos por Maria Keil procuraram a fuga à repetição infinita do módulo azulejar, através quer do diálogo entre vários padrões, quer da introdução de subtis variações nos mesmos, capazes de “prender” o observador - utente, levando-o a questionar o todo percepcionado. Tal como apontado pela artista, *cada revestimento é concebido como uma arquitectura cenográfica instauradora de um espaço lugar autónomo, por articulação de segmentos de padrões, dispostos de modo irregular e dinâmico, em função dos ritmos de utilização, ascendente e descendente, dos lances das escadas, com*

*evidente mas fundamental recusa do padrão em tradicional disposição serial, criando uma “obsessiva construção por sobrearticulação de planos - redes de movimento, como se a parede se desmultiplicasse numa espacialidade imaterial de cortinas entreabertas* (CASTEL-BRANCO: 2000, 14). A intensidade cromática e o brilho que caracterizam o azulejo, aliados à malha reticular em que assentam intervêm activamente no diálogo pretendido, acentuando ainda mais a *concepção global da decoração de cada espaço, partindo do todo para as diversas partes, e da necessidade de não apagar o azulejo enquanto material formado pela repetição de placas com forma seriada* (MECO: 1991,28).

<sup>11</sup> Um dos conceitos criados por Eduardo Nery para a ancoragem teórica do seu trabalho foi o de “Mobilidade Visual”, ou seja, *“a permanente mudança dos dados perceptivos, tanto no campo operativo concreto como na fluidez das memórias que atravessam a face equívoca dos objectos”*. Percepção e memória exactamente (AZEVEDO:1997, 21).

<sup>12</sup> Tal como apontado por Cyrill Barrett, *where the elements are simple and continuously repeated over the surface, where the surface pattern is homogeneous and no element is dominant, the eye*

*is bluffed by its vain attempts to organize the data before it. (...) The Op artist, therefore, “provokes” the spectator. But the initial situation which he presents is “pre-planned” and confines the spectator’s activity to more or less optical response. Nevertheless, it is impossible for the spectator to remain inactive: he must react* (BARRETT: 1970, 102-104).

<sup>13</sup> Ainda que seja possível argumentar que tal dimensão temporal se verifica aquando do processo de recepção de qualquer objecto artístico, no caso das obras de cariz op art e cinéticas tal dimensão temporal deriva da noção de movimento, uma vez que *this kind of movement is not always apparent at once. It usually requires a certain amount of concentration on the picture before it takes place (...). We observe something which we could not have observed before, since a period of time is required for this phenomenon to happen. (...) There is also, corresponding to formal movement, a kind of formal tempo. This may be due to speed of the eye movement or to visual equivalent of suggestion of slow, fast, endless or arrested movement* (BARRETT: 1970, 99).

<sup>14</sup> Neste caso o tempo que é o necessário para realizar o percurso, isto é, a deslocação no espaço.

<sup>15</sup> Ainda que o carácter de site-

specific seja uma das marcas mais comuns da arte pública, nem sempre esta especificidade se verifica, podendo o artista realizar várias reproduções da mesma obra e integra-la em contextos arquitectónicos e urbanísticos variados. Outro aspecto associado à arte pública é a sua presença quotidiana na vida das populações, embora muitas das manifestações artísticas deste tipo se definam essencialmente pelo seu carácter efémero, como é o caso do graffiti, do cartaz, da performance, entre outros.

<sup>16</sup> O revestimento azulejar ocupa uma área total de 480m<sup>2</sup>.

<sup>17</sup> *"Moiré" is a French Word meaning "watered" and was first applied to fabrics known in English as "watered-silk". The water-like effect is produced by doubling a glossy fabric with a parallel weave so that the parallel cords are nearly aligned, and pressing the surface together* (BARRETT: 1970, 65).

<sup>18</sup> Segundo as autoras, no revestimento do tecto foram utilizados dez tons - os mais claros - e nas colunas os restantes dez - mais escuros (<http://can-ran.com/#/cota-zero/>).

<sup>19</sup> Num total de 52m<sup>2</sup> de revestimento azulejar, articulando-se com o projecto de requalificação da Bica, da autoria da arquitecta Teresa Nunes da Ponte.

<sup>20</sup> O movimento ilusionista

conhecido na Psicologia das Formas como *"periodic structures"* define-se como *functions which repeat the same values at regular intervals, as the variable increases or decreases uniformly. In less technical language, they consist of a repetition of simple geometrical elements - lines, squares, circles, triangles, etc. The characteristic feature of a periodic structure is that the elements are virtually anonymous; that is, one can observe them individually with difficulty or not at all. (...) They merge or fuse together to form a recognizable image in black and white and various shades of grey (...)* (BARRETT:1970, 38).

<sup>21</sup> Citando novamente Cyrill Barret, *the use to which Op artists put their visual effects can most easily be demonstrated in black and white. (...) The reason for this is twofold. First, most optical effects can be achieved by the use of black and white alone. By excluding colour, the artist can produce the effects he wants without the added complexities which colour brings with it. (...) Secondly, black and white is more dramatic in its effect. It is more dynamic; it carries more punch; it affords a greater contrast. Black and white act like complementary colours but with greater effect because of the strong contrast between them. The contrast also helps to make the forms clear-cut*

*and incisive, and clear definition of form is essential for certain kinds of optical effect* (BARRETT: 1970, 38).

<sup>22</sup> O azulejo cinético havia já sido empregue no revestimento da estação de metro de São Sebastião, realizado em 2009.

# A Arte de José Datrino, O 'Profeta Gentileza', e suas 56 Inscrições nas Pilastras do Viaduto da Avenida Brasil no Rio de Janeiro

por **Angela Ancora da Luz**

*Historiadora e Crítica de Arte, vice-Presidente da ABCA, Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro.*

*Le «Prophète Gentillesse» comme il est connu, a cherché à humaniser la ville de Rio de Janeiro, avec des peintures réalisées, sur les piliers du viaduc de l'Avenida Brasil (Avenue Brésil), près de la zone portuaire. Lieu de circulation de plus de cent mille véhicules, par jour, l'oeuvre est présentée avec le caractère de «livre urbain», avec des mots peints, en titres superposés et révélés, sur des murs, formellement, dans d'une composition constructive. Le message de paix et d'amour cherche à neutraliser l'agression de la ville, donnant des encouragements pour ceux qui passent et l'espoir à ceux qui prennent refuge, dans les travées du viaduc. Les phrases apparaissent comme des versets numérotés, comme un poème mystique, qui fait partie du patrimoine culturel de la ville de Rio de Janeiro. Les panneaux ont été peints, dans les années 1980, sur 55 piliers du viaduc et la peinture enregistrée par la Mairie, en 2000, à rester en tant que mémoire de la ville. L'oeuvre de Gentillesse intervient dans les zones urbaines, avec une force indéniable et sera présentée comme un objet d'étude, pour que nous puissions mieux discuter des questions liées à l'art public.*

---

« Gentileza gera gentileza », tema que se tornou a marca de José Datrino<sup>1</sup>, e que o identifica no universo de sua produção artística, tornou-se o fulcro de uma mensagem profética, proclamada pela boca de um homem simples que deambulava pela cidade do Rio de Janeiro e pintava mensagens nos pilares do Viaduto da Avenida Brasil. Sua arte foi aos poucos modificando o cinza dos muros, colorindo de esperança a vida dos que por ali passavam, revelando-se como livro aberto para inspirar o povo.

Durante a década de 1980 o artista pintou suas mensagens nos pilares do viaduto. Foram 56 inscrições muralistas, textos pautados, que guardam uma sequência a ser lida, preferencialmente, da última para a primeira pilastra, aonde o profeta ficava, acenando para o povo e proclamando sua mensagem.

Na década seguinte, alguns vândalos danificaram os murais que foram então cobertos com tinta cinza pela COMLURB<sup>2</sup>. A população reclamou. Vozes se levantaram de todos os cantos clamando por « gentileza ». Marisa Monte<sup>3</sup> e Gonzaguinha<sup>4</sup> compuseram músicas que exaltavam a mensagem deste artista que sai do anonimato para se tornar referência na arte pública do Rio de Janeiro.

Através das cartas enviadas às redações dos jornais as pessoas se posicionavam. Entrevistas colhidas nas ruas, por pessoas que passavam diariamente pelo local, davam conta do sentimento de perda que a população manifestava diante dos muros cinzas. Por iniciativa da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal Fluminense, o projeto « Rio com Gentileza » foi elaborado, objetivando a restauração e preservação dos murais, dando atendimento às vozes de Marina Monte e Gonzaguinha e ao apelo popular através da mídia. O Consórcio Novo Rio, a Socicam<sup>5</sup>, a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro e as empresas Ponto de Bala, Fosroc Reax Tintas, GP Andaimos e Wherever se uniram em apoio ao empreendimento e, a partir de 1999 começa a recuperação dos mesmos até que em maio de 2000 a restauração é concluída e a obra tombada pela Prefeitura.

Anos mais tarde, em março de 2011, novo projeto de restauração é elaborado, como presente pelo aniversário para a cidade. Desta vez, o movimento “Rio com Gentileza”, que fora criado em 1999, na Universidade Federal Fluminense (UFF), reúne uma equipe formada por dois restauradores e quatro pintores assistentes que levam a

bom termo o projeto. Os custos foram cobertos pelo Operador Nacional do Sistema Elétrico (ONS).

Para se ter uma idéia do impacto que o Profeta Gentileza causava com suas frases de encorajamento, em 2009, quando foi ao ar a telenovela “Caminho das Índias”, a autora Gloria Perez fez uma homenagem a José Datrino, trazendo-o à vida<sup>6</sup> através do ator Paulo José, que perambulava pelas ruas do Rio com seu estandarte e sua pregação.

Para Washington Fajardo, presidente do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade e do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural, os murais de Gentileza vão permanecer. O mais recente ataque veio desta vez do planejamento urbano da cidade, pois três dos cinqüenta e seis pilares do viaduto estavam no último trecho do elevador que foi demolido, de acordo com o plano de mobilidade urbana para a zona portuária da cidade. Fajardo foi taxativo ao afirmar:

*“– Vão passar mais mil anos e as pinturas vão ficar ali. É a obra de um personagem urbano, que surge pela cidade e que traz uma mensagem mística. São pinturas organizadas como versículos. Por isso, têm numeração”<sup>7</sup>*

O cumprimento da promessa se iniciou com a sua preservação, pois, os três pilares que estavam na área da demolição tiveram apenas a parte superior, chamada de tabuleiro, retirada, sendo mantidos os pilares que guardam as mensagens e proclamações de Gentileza. Os demais estavam fora da área prevista para a demolição.

“Onde tiver pintura do Gentileza, nós vamos manter as pilastras! Garante Paes [prefeito da cidade do Rio de Janeiro]. A idéia é que elas fiquem intactas na Avenida Rodrigues Alves. Mas ainda há, segundo o coordenador do Programa Maravilha Cultural e responsável por projetos de preservação do Patrimônio e História da Região, Alberto Silva, a possibilidade de serem removidas para outro local, como uma praça, um memorial ou mesmo um museu. Nenhuma das pilastras com a arte do caminhante incansável José Dadrino (nome verdadeiro de Gentileza), todavia, será derrubada [...] A idéia é preservá-las de qualquer jeito, com um tratamento urbanístico, mas ainda não há uma definição do que será feito».<sup>8</sup>

O que faz uma obra pública adquirir tal força de permanência, apesar de exposta a todas as possibilidades de agressão e desaparecimento? O que mobilizou o povo a se unir pela preservação dos murais? O que determinou que, após ser coberta pela tinta cinza, quando deixou de existir na concretude visível dos passantes pudesse continuar a proclamar sua mensagem de AMORRR com três “erres”<sup>9</sup> e com tal força, que ressurgiu restaurada por ordem da própria prefeitura?

A arte pública tem como cenário a cidade e existe no imaginário do povo que transita por suas ruas e logradouros. Não podemos pensar em cidade apenas como um conjunto de edificações que estão dispostas nos traçados regulares de um espaço delimitado e que possuem organização e distribuição ordenadas de funções públicas. Para Argan, a cidade é muito mais do que isto<sup>10</sup>. Para ele a arte tem as explicações para os

diferentes fenômenos da sociedade urbana, defendendo que a identidade de uma cidade torna-se mais importante do que a sua própria herança.

Os escritos do Profeta Gentileza criaram uma identidade para o local do qual se apoderaram. Sua pintura vai além de versos superpostos, divididos em faixas paralelas, como os registros da pintura egípcia.

Sobre um espaço organizado entre duas faixas horizontais as letras adquirem a estatura de figuras que se ajustam lado a lado e vão criando um tecido rigoroso. As palavras, ordenadoras das imagens, não estão submetidas ao rigor ortográfico, elas são figuras repletas de significados, não apenas no que concerne ao entendimento da própria palavra, mas elas são plurívocas e simbólicas.

Em suas imagens surgem outros entendimentos revelados apenas aos que alcançam a mesma sintonia espiritual de Gentileza. “UNIVVERRSSO” está assim registrado porque a repetição das letras não se deu por descuido ou erro, mas pela carga da mensagem que o profeta desejava proclamar. As letras repetidas, como por exemplo, os ‘três vês’ de ‘univverso’, sinalizavam uma existência superior e não a comum. Assim, para cada alteração ortográfica criada pelo artista a palavra continuava a revelar o seu significado primeiro, mas passava, também, a emitir novos significados para os que dominavam os códigos do profeta.

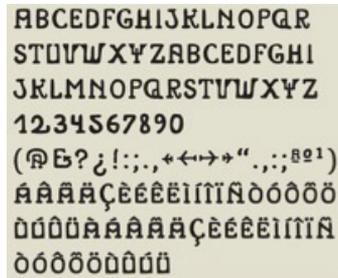
Os painéis eram coloridos em função das letras e das faixas que delimitavam o espaço. Verde, amarelo, azul, preto, branco eram as

mais utilizadas. Havia o vermelho, menos utilizado, mas presente em alguns pequenos textos, como fundo a destacar as palavras.

A grande intervenção na cidade se deu como vocação maior de José Dadrino, que necessitava reverberar, como o profeta no deserto, o aconselhamento para que o povo meditasse na necessidade de uma nova conduta ética e moral<sup>11</sup>. Mas ele gritava em silêncio, clamando em textos que foram cobrindo os pilares do viaduto da Avenida Brasil. Ele também carregava estandartes com seus escritos, sempre seguindo a mesma poética de registros. Com as longas barbas e a túnica que ia aos pés ele era uma figura que se destacava nas ruas da cidade. Levava flores para distribuir enquanto empunhava o estandarte para proclamar este novo tempo messiânico que ia anunciando. Não recebia dinheiro pelo que oferecia. Era anticapitalista. Grafava capitalismo com “e” criando um duplo significado: “CAPETALISMO”. Sua máxima era: GENTILEZA + GERA => GENTILEZA.

Do ponto de vista gráfico, e aqui podemos observar um acento importante de arte gráfica em sua pintura, o artista cria uma tipografia própria para grafar suas letras e caracteres.

Os cinqüenta e seis painéis pintados nas pilastras do viaduto compõem uma obra mural, em capítulos, numa extensão de cerca de 1500 metros, na zona portuária do Rio. Gentileza escreveu sua mensagem propositalmente na entrada da cidade, segundo o historiador Leonardo Guelman, que observa como o artista planejava e projetava sua obra:



Caracteres desenhados por Gentileza e transpostos para fonte digital.<sup>12</sup>

*“O profeta planejou-a realizando, previamente, um caderno de rascunhos com manuscritos. Sua espacialização segue a coerência de seus conteúdos, por isso estabeleceu cuidadosamente a seqüência das mensagens, numerando as pilastras. Nada é aleatório.”<sup>13</sup>*

Pela seqüência das mensagens a obra adquire o caráter de “Livro urbano”, conforme ressalta Leonardo Guelman. Um livro para ser lido, para ser assimilado no contexto da própria cidade. Obra urbana, pública, que instaurou a identidade de seu artista nos muros do viaduto.

Gentileza, que é a palavra chave de seus textos, torna-se também seu nome. Ela está carregada de atributos de generosidade e reciprocidade, conforme Guelman esclarece. Para José Datrino não se deveria pedir “por favor,” mas, “por gentileza”, isto porque o favor guarda certo interesse das partes, solicita retribuição, portanto está de acordo com a visão capitalista da sociedade, enquanto gentileza revela gratuidade, generosidade. “Favor” e “obrigado” são palavras que condenam, enquanto “gentileza” e “agradecido” são palavras que libertam. Para ele a natureza entrega-nos tudo gratuitamente, diferente do mundo capitalista, que para o profeta era uma sociedade “capetalista”, ou seja, “do capeta”, que deveria ser aniquilada pelo poder do amor e da gentileza.

Além da força da mensagem pintada ao longo de quase um quilômetro e meio de muros, a obra tem um componente performático na pessoa do próprio artista. Suas longas barbas, seu rosto vincado de sulcos, olhos brilhantes e fundos são característi-

cas que já o aproximam das descrições dos profetas do Antigo Testamento e reforçam o significado do que proclamava. Havia ainda os atributos que reforçavam a carga mística de Gentileza. Ele levava um estandarte com sua mensagem de apresentação. Da mesma forma que nos muros, ele usou a composição em faixas mantendo o padrão que confere identidade à obra do artista e apresenta o resumo preciso de sua mensagem mística. Na primeira linha, ao alto, vemos a representação de três estrelas. Logo abaixo se seguem as apresentações. “DEUS 1º > PAE >” e, a seguir, ocupando toda a extensão da faixa a palavra “GENTILEZA”, alguns signos e números; seguem-se as demais faixas com os dizeres “CRRiado”, “UNIVVERRSSO”, “2º FILHO”, “JESSUSS”, “PORR GENTILEZA”, “SANTO”, “IRRMÃO”, “3º ESPÍRITO SANTO”, “JOZZE AGRADECIDO”, “SENHOR”, “PAPAE DE JESSUSS”, “SANTO”, “4º SSENHORRA”, “MAMÃE”, “MARRIA”, “APARRECIDA”, “COM”, “AMORRR”, “E”, “HONRRRA”.

Na parte superior do estandarte ele colocava as flores, os cata-ventos, que simbolizavam como a mente humana deveria ser: livre e fluida, além de palmas e pequenos enfeites. Sua bata era também decorada com aplicações retangulares com dizeres que endossavam o conteúdo de sua mensagem. Ele se considerava um jardineiro de Deus, sendo que as flores eram os homens que ele deveria cuidar. Calçava sapatos também por ele decorados com elementos simbólicos que completavam o conjunto deste homem, quase uma parte viva de seus muros, que podia andar livremente levando com ele a mensagem para alcançar os que estavam distantes dos muros do viaduto.

As aparições de Gentileza no espaço público da cidade eram sempre performáticas. Sua obra era engajada, como convém à arte pública, que deve estabelecer com o fruidor o fluxo de seus próprios interesses, desejos, anseios, sejam místicos ou políticos, de informação ou de denúncia, de clamor ou de reflexão.

A finalidade precípua da arte pública é a criação de um espaço de discussão dentro do espaço da cidade. Não objetiva o seu embelezamento, mas a conscientização do povo da cidade em relação ao seu momento. "A arte pública deixa de atender prioritariamente ao embelezamento urbano e surge como a possibilidade de redefinir a experiência do lugar, por meio da experiência de um sítio expandido."<sup>14</sup> É o que se observa na arte do Profeta Gentileza cujas cinquenta e seis inscrições nas pilastras do viaduto redefiniram a experiência do lugar e continuam interagindo com as pessoas.

A ordem ideal para a leitura de suas mensagens deve seguir a seqüência do último painel, o de número 55, para o primeiro, no sentido Caju => Av. Francisco Bicalho. São 56 inscrições ao todo.<sup>15</sup> Ele inicia sua mensagem ensinando ao público que o mundo é uma escola e que as palavras "Gentileza" e "Agradecido" devem substituir às que normalmente são usadas como "Por favor" e "Obrigado". A primeira porque, como já foi esclarecido, implica numa obrigação, exigindo uma troca, enquanto a segunda, deve ser eliminada, pois ninguém deve ser "obrigado" a coisa alguma. O homem nasceu para ser livre, para respeitar a natureza, devendo tomar cuidado com o vício, com a nudez e com o carnaval.

Como artista performático a percorrer a cidade ele cunhava ditos de fácil assimilação, reforçando a mensagem que transmitia. Por exemplo: "se a saia sobe a moral desce e se a saia desce a moral sobe". Levava desta forma uma mensagem moralista que, não raras vezes procurava ser imposta com certo tom de agressividade. Era paradoxal. Com um semblante sereno, quase angelical, ele se agitava quando via mulheres com batons fortes e chamativos, usando roupas justas e curtas. Ele vociferava, ameaçava apocalipticamente e seguia, sempre utilizando o espaço público para se comunicar, quer através de seu "Livro Urbano", quer em seu embate pessoal pelas ruas da cidade, distribuindo flores como o "bom jardineiro de Deus".

Nos muros ele pintava seus textos seguindo duas possibilidades. A de que fossem lidos pelos passageiros de ônibus, ou que fossem alcançados pelos que viajam em carros. No primeiro caso, a velocidade do veículo não permitiria a leitura total de cada painel, mas ficariam as palavras chaves, destacadas pelo profeta em sua pregação. O fruidor teria apenas a percepção do todo e a retenção de algumas frases. A mais emblemática: "GENTILEZA GERA GENTILEZA". No segundo caso, o motorista poderia imprimir uma velocidade menor ao carro e conseguir ler uma quantidade maior de suas reflexões.

A arte pública não nasce para ser contemplada de uma só vez. Ela necessita do tempo cumulativo, das muitas passagens pelo local em que ela se encontra, de ser lida aos pedaços, ser contemplada em diferentes ângulos, ser acrescentada a cada en-

contro pela própria obra de modo a que possa ampliar-se sucessivamente.

*“O artista deve ter a consciência de que a obra não será contemplada de uma só vez e por inteiro pelo transeunte, mas que este absorverá gradativamente a imagem da obra na medida em que transita no ambiente onde ela se encontra instalada, até formar o todo em sua memória”.*<sup>16</sup>

Diferente de outros artistas que têm patrocinadores para realizarem a arte pública, Gentileza não aceitava dinheiro por seu trabalho. Era uma espécie de missionário que deveria distribuir gratuitamente o que havia recebido.

Por outro lado, a arte pública possibilita ao artista uma experiência mais dinâmica e social do que aquele que cria no interior de seu ateliê. Ele não está preocupado em “vender” sua obra. Se for patrocinado ele vai receber pelo trabalho o valor acordado, mas, se for trabalhar por conta própria vai arcar com os custos. É este o caso de Gentileza.

Deve ser lembrado que o artista que cria na rua, já está imerso no ambiente que lhe solicita a obra, não por uma encomenda contratada, mas por uma necessidade de diálogo permanente com o espaço público e o povo.

José Datrino percebe que o Rio é a grande metrópole com força necessária para divulgar sua arte e mensagem em todo o território nacional. Como andarilho ele vai a muitos lugares, mas volta para o Rio.

Durante muito tempo o Rio de Janeiro foi a capital do Brasil e conferia o caráter oficial ao que aqui se realizava. A nação era vista por seu intermédio. Com a mudança da capital para Brasília, em 1960, o Rio não perdeu a força de ser um dos pólos mais influentes na divulgação das idéias para todo o cenário nacional, o que nos leva a pensar que a escolha do Rio, por Gentileza, foi emblemática. Ele sabia que a cidade divulgaria suas idéias e mensagens, sendo, portanto, necessário buscar o melhor canal para a veiculação das mesmas. A importância do viaduto na zona portuária, junto à rodoviária era a escolha acertada. Gentileza intui a força do local escolhido, como pólo de divulgação de seu discurso visual.

A zona portuária era uma região de grande permissividade moral, de baixa qualidade de vida, de expressivo volume de pessoas que se misturavam heterogeneamente aos que chegavam de minuto a minuto na Rodoviária Novo Rio. Além disso, o viaduto da Avenida Brasil, no trecho do Caju, era um lugar sombrio, próximo aos grandes cemitérios da cidade. Uma área que não acolhia o transeunte. O tom cinza das pilastras despertou em Gentileza o desejo de recobri-las com suas mensagens coloridas. Como hera que se apega ao muro e o cobre, mudando suas características, a intervenção visual provocada pelo artista ao longo de um quilômetro e meio na via pública seduziu os que passavam diariamente pelo local e trouxe curiosos que se impactavam com as mensagens.

Na arte pública o observador deixa de ser um espectador distanciado e se torna parte integrante da própria obra. Ele não vê, ape-

nas, ele é apreendido pela obra e a leva em sua memória. A superposição de experiências visuais experimentadas a cada vez que passa pelos locais em que ela se encontra vai construindo “a sua obra”, presente, impossível de ser desfeita, mesmo que a original venha a ser destruída.

O entendimento de “sua obra” se dá a partir da apreensão de cada fruidor, uma vez que é quase impossível que ele apreenda toda a obra em seus detalhes e informações. É com o que ele experimenta do objeto, no caso da arte pública, que “a sua obra” é construída.

Didi-Hubermann destaca o poder da obra de arte quando ela “nos olha”:

*O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois.*<sup>17</sup>

A força da obra de arte em relação ao fruidor deve ser considerada, no caso de José Datrino, na medida em que ele se lança no espaço público e vai ao encontro das pilstras cinza. Diferente do impacto de um outdoor, cuja linguagem é determinada em função do consumo, a obra de Gentileza nos alcança pela necessidade íntima de uma ética esquecida e de uma desesperança crescente nas grandes metrópoles. Para Roberto Moriconi, escultor performático que viveu no Brasil até sua morte em 1993, “olhar é uma opção de altíssimo risco”, porque podemos ser introjetados pela obra e passamos de observadores para alvos. “Em

plena solidão tornamo-nos parte do seu repertório total, e todos os nossos sentidos entram em perfeita sincronia com o seu universo”.<sup>18</sup> Para o escultor, quando somos apreendidos pela obra ela não nos deixa mais e, para reforçar sua reflexão, Moriconi nos diz que a obra é mais fiel que o homem, pois ela não nos esquece e nos procura.

Mesmo no curto espaço de tempo em que ela foi coberta de tinta cinza a obra continuou a procurar os seus alvos, ou seja, “a nós” e a força com que o público se levantou em direção a ela, que já não estava lá, tornou possível sua restauração e seu retorno ao local de origem, porque efetivamente “nós” éramos parte de seu repertório e não podíamos desaparecer.

A arte pública deve ser inicialmente estudada no contexto da modernidade. Um dos primeiros grandes movimentos que destacamos neste sentido é o do muralismo mexicano que se inicia após a revolução de 1910. É certo que, se nos detemos a observar a arte dos murais percebemos que ela é talvez a mais antiga expressão artística do homem no planeta, isto pensando nas pinturas parietais da Pré-História que já testificavam a necessidade do homem em se expressar utilizando as paredes e muros como suportes naturais para sua arte. Mas a arte pública sobre a qual trazemos algumas reflexões é uma prática social que vai buscar no espaço urbano o veículo de mudanças que deseja promover a partir de poéticas, escultóricas ou pictóricas, capazes de plasmar idéias e constituir intervenções necessárias a criação de um campo em que as fronteiras entre a política, a sociedade, a



<http://www.hojemais.com.br/andradina/noticia/geral/exposicao-traz-historia-e-curiosidades-sobre-o-profeta-gentileza> (foto divulgação)



<http://oglobo.globo.com/rio/projeto-recupera-os-56-paineis-de-gentileza-pintados-em-pilares-de-viadutos-da-cidade-2817194> Restauração de murais do profeta Gentileza (foto: divulgação)

cultura e a ideologia são fluidas, mas possuem um acento eminentemente crítico. O exemplo maior é a arte do grafite.

Nas pinturas de Gentileza percebemos uma grande afinidade com os grafites contemporâneos. Há uma navalha crítica cortante, que penetra na alma do povo trazendo experiências catárticas. À medida que vai se tornando coletiva a obra começa a sair dos muros, sendo levada em pequenas frases para outros suportes. Adesivos para carros, imãs de geladeira, pulseiras, camisetas estampadas, enfim, toda a sorte de objetos que pertencem ao universo dos diferentes grupos sociais e culturais da cidade, que desfaz suas fronteiras e se aproxima através dos dizeres: "Gentileza gera gentileza".

Os grafites surgiram como figuras pintadas nos muros da cidade de Nova York, na década de 1970, diferindo das pichações, que utilizavam letras existentes ou criadas como signos de seus autores. Ambos tinham a função social de liberdade de expressão, procurando ocupar o espaço da cidade utilizando um veículo que estivesse ao alcance da população. Enquanto os grafites evoluíram para serem absorvidos como arte, as pichações continuaram a ser discriminadas e, quase sempre, consideradas atos de vandalismo.

Podemos fazer uma aproximação dos grafites de José Dadrino com as obras de Jenny Holzer. O que nela se observa é a utilização de frases que partem de verdades óbvias, como "A revolução começa com mudanças no indivíduo" ou, ainda, quando ela busca a inspiração em textos que revelam o seu

discurso social, em frases inflamadas projetando sua indignação. Já em Dadrino os textos são aconselhadores, buscam o sentido de elevar o cidadão, trazendo uma esperança nova. Alguns são até apocalípticos, mas sempre revelam a existência de alguém que nos olha e nos ama, enquanto somos nós a olhar o grafite escrito numa caligrafia que, por si só, já é uma criação à parte. Haveria ainda muitos outros grafiteiros que poderíamos cotejar com o Profeta Gentileza, mas queremos apresentar especificamente este artista singular, um filósofo ingênuo com aptidões artísticas e como ele interveio no espaço público.

No caso dos murais de Gentileza, eles se situam na fronteira dos grafites e pichações, tendo sido tombados pelo Patrimônio Cultural da Cidade do Rio de Janeiro como um bem que confere identidade à própria cidade e assim foram instaurados como “obra de arte”.

O artista utiliza letras e signos, o que aproximaria sua pintura das pichações, porém não possui o caráter de liberdade gestual, de movimento e ação da letra em relação ao espaço. As composições possuem caráter construtivo e as letras são figuras pintadas, numa tipologia criada pelo artista, que nelas identifica sua força autoral, o que nos faz considerá-lo “grafiteiro”. Ela possui características contemporâneas, na medida em que parece ter consciência do olhar fragmentado dos transeuntes e da velocidade dos veículos que não permitem o tempo de olhar reflexivo aos seus passageiros. As palavras são repetitivas e redundantes, como “gentileza”, “amor”, “agradecido”, “natureza”,

“Deus”, “bondade”, “perfeição”, “capitalismo”, “Jesus”, “humanidade” e muitas outras cujos significados reforçam a mensagem de Paz, de organização, de perdão e trabalho. Desta forma, elas se tornam gestuais e se destacam da parede estimulando a percepção e possibilitando a reflexão.

No espaço público a obra adquire uma dimensão peculiar. Não apenas pelo resultado visual que fica registrado, mas porque o artista também está presente. No caso de Gentileza ele atuava como parte da obra e agente de sua propaganda. Ele se deixava fotografar, conversava, oferecia flores e reforçava de modo inequívoco a permanência da obra.

Desde a escuridão dos tempos, em que o homem pintava nas cavernas, a arte manifestou sua força como veículo de comunicação, surgindo no espaço público ao alcance dos deuses e dos homens. Foram necessários muitos séculos para que o homem fizesse suas primeiras exposições artísticas com o sentido de levar as obras ao público para serem mostradas, apreciadas e, até adquiridas. Sabe-se que a primeira exposição com tais características só veio a ocorrer no Renascimento, sendo organizada por Giorgi Vasari nas exéquias de Michelângelo. Com a aquisição das obras de arte surgiu o colecionismo e, já no século XVII os museus modernos, a partir de doações de coleções particulares. As famílias principescas acumulavam objetos de arte da antiguidade, tesouros e curiosidades que conferiam status aos proprietários. Os museus<sup>19</sup>, como guarda destes tesouros que preservaram a memória das civilizações e dos povos tiveram seu apogeu no século XVIII.

Durante os séculos seguintes eles foram os “guardas dos tesouros da humanidade”, mas, a partir do advento da arte moderna e, mais precisamente na contemporaneidade, a arte foi deixando os museus na direção de um público maior e encontrou nas ruas o espaço público por excelência para criar e apresentar suas obras. As condições locais determinaram o caráter efêmero de certas obras, sobretudo as pintadas nos muros da cidade, mas a documentação das mesmas passou a se constituir num novo arquivo da memória para a preservação destas obras.

No espaço público das ruas e praças, a arte foi assumindo o papel de meio de reflexão do homem no mundo, sem perder sua condição de lugar. Nas pilastras do viaduto da Avenida Brasil, os murais do profeta Gentileza, filósofo, artista, profeta e andarilho, promovem uma declaração ética, moral e religiosa que não se constitui como produto, na medida em que não pode ser comprada ou vendida, mas uma intervenção visual que instaurou um espaço de discussão dentro do espaço da cidade.

---

#### - Bibliografia

**ARGAN, Giulio Carlo** - *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

**DIDI-HUBERMAN, Georges** - *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

**GUELMAN, Leonardo Caravana** - *Univvverrso Gentileza*. Rio de Janeiro: Ed. Mundo das Idéias, 2009.

**GUYAU, Jean-Marie** - *A arte do ponto de vista sociológico*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

**LUZ, Angela Ancora da** - *Roberto Moriconi. Vida e obra*. Rio de Janeiro: Editora Caligrama, 2012

**PALLAMIN, Vera Maria** - *Arte urbana. São Paulo: região central (1945 - 1998): obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2000.

**SILVA, Fernando Pedro da** - *Arte Pública: Diálogo com as comunidades*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2005.

#### - Sites visitados

<<http://oglobo.globo.com/rio-rio-450/pinturas-de-gentileza-vaoser-mantidas-com-desmonte-do-elevado-da-perimetral-13283522>> em 28 de agosto de 2015

<<http://www.cultura.rj.gov.br/artigos/livro-urbano-de-gentileza>> em 28 de agosto de 2015.

<<http://sociologiaemdebate.blogspot.com.br/2012/02/profeta-gentileza-sera-que-ele-estava>>

html> em 1 de setembro de 2015.  
<<http://www.tipomakhia.com/artigo-blog/ghentileza-regular-e-original>> em 2 de setembro de 2015.

#### - Notas

<sup>1</sup> José Datrino nasceu em Cafelândia-SP, no dia 11 de abril de 1917 e faleceu em Mirandópolis-SP em 28 de maio de 1996. Cresceu no campo, trabalhando na roça e amansando burros. Por volta dos doze anos passou a ter visões premonitórias de sua missão o que levou seus pais a buscarem tratamento com curandeiros locais. Mais tarde fugiu para o Rio de Janeiro. Casou-se e teve cinco filhos. Tornou-se um pequeno empresário de transportes até que, com o incêndio do Gran Circus Norte-Americano em Niterói, ocorrido em 17 de dezembro de 1961, ele vai para o local do incêndio que vitimou cerca de 500 pessoas dirigindo um de seus caminhões. A tragédia tem enorme impacto em José Datrino, que afirmava ter ouvido vozes orientando que largasse tudo, se desapegasse dos bens materiais, do mundo capitalista e cumprisse sua missão na terra. Ele parte para Niterói e faz no local das cinzas do incêndio uma plantação de flores. Nasceu ali o Profeta Gentileza.

<sup>2</sup> Companhia Municipal de Limpeza Urbana (COMLURB)

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=mpDHQVhyUrY>

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=j5cewnEzc-FY&list=RDj5cewnEzcFY#t=82>

<sup>5</sup> A SOCICAM é uma empresa brasileira prestadora de serviços de gestão, integrada no apoio de passageiros e atendimento ao cidadão.

<sup>6</sup> O Profeta Gentileza faleceu em 29 de maio de 1996.

<sup>7</sup> <http://oglobo.globo.com/rio/rio-450/pinturas-de-gentileza-vaoser-mantidas-com-desmonte-do-elevado-da-perimetral-13283522>

<sup>8</sup> <http://www.cultura.rj.gov.br/artigos/livro-urbano-de-gentileza>

<sup>9</sup> Para Gentileza, AMOR com um “erre” era o amor material, já com três erres era o Amor da Trindade, ou seja, do Pai, do Filho e do Espírito Santo, portanto completo.

<sup>10</sup> ARGAN, Giulio Carlo - *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

<sup>11</sup> Há muitas controvérsias em relação ao comportamento do profeta, pois, apesar de todo o discurso em que pregava a gentileza, em muitas vezes ele era “agressivo, moralista e desbocado [...] Vociferava, ofendia e ameaçava espancar transeuntes” (<http://sociologiæmdebatemeta.blogspot.com.br/2012/02/profeta-gentileza-sera-que-ele-estava.html>)

<sup>12</sup> <http://www.tipomakhia.com/>

artigo-blog/ghentileza-regular-e-original

<sup>13</sup> Guelman, Leonardo Caravana - *Univvrsso Gentileza. Rio de Janeiro: Ed.Mundo das Idéias. 2009. P.48*

<sup>14</sup> SILVA, Fernando Pedro da - *Arte pública. Diálogo com as comunidades. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. P. 12*

<sup>15</sup> Uma das pilastras possui dois murais.

<sup>16</sup> *Id.* P.28

<sup>17</sup> DIDI-HUBERMAN - *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. P.29

<sup>18</sup> LUZ, Angela Ancora da - *Roberto Moriconi. Vida e obra*. Rio de Janeiro: Editora Caligrama, 2012. P.125

<sup>19</sup> A palavra ‘museu’ tem origem grega. ‘Mouseion’ era o templo das nove musas filhas de Zeus e Mnemosine, a deusa da memória. Era o local destinado à contemplação, aos estudos científicos, literários e artísticos, pois as musas eram ligadas às artes e à ciência. Como eram filhas de Mnemosine, o local estava associado à guarda da ‘memória’.

# A Olhar para as Paredes

por Marta Traquino

*Artista e investigadora em arte contemporânea. Em 2013 iniciou investigação teórica e prática em pós-doutoramento ao abrigo da FBAUL com o apoio da FCT.*

*This text proposes an exercise of thought on 'the wall' in the city as a barometer for the observation of certain sociabilities and movements' qualities of individuals, determining or conditioning points of view, or while a mediation device between the realities that it physically separates and the relationship between collective and individual memory. The walls in the cities are one of the supports/mediums most used for the public expression of individual subjectivities, from many different backgrounds and purposes, legal or illegal, in particular from the field of artistic interventions that usually are designated as 'public art'. However, it is rarely taken from a critically attentive approach to the metaphorical or documental potential which may contain from the start, inseparable from the urban context in which it operates, from it's dynamic possibilities, like a living organism constantly 'breathing' in/with the city.*

---

Parede. Um lado de lá, um lado de cá. Dentro. Fora. Antes, durante, depois. A construção de espaço pela sua subtração. O que oculta, o que separa, o que revela. O que contém. Tempo.

No seu documentário *En Construccìon*, concluído em 2001, Luis Guerin acompanha a reabilitação do bairro El Raval no distrito Ciutat Vella de Barcelona. Deteve-se sobre a construção de um novo condomínio numa zona muito antiga e degradada, com elevados índices de marginalidade e prostituição, sendo uma grande parte da população constituída por imigrantes e idosos com poucos recursos. Uma zona também cheia de vitalidade, local de habitação e de diversos pequenos comércios, onde só é possível construir de novo sob a destruição do antigo. Quando tal acontece, inevitavelmente a memória do passado do bairro emerge à luz do dia. Memória de outros modos de fazer e de habitar que se revela momentaneamente através do processo do seu apagamento. Não só desaparecem os vestígios materiais que a contêm mas tam-

bém a possibilidade do seu lembrar partilhado, uma vez que tais processos de reabilitação implicam a exclusão dos residentes. Situação comum a muitas cidades europeias cujos centros históricos são sujeitos a planos de reabilitação que visam a substituição dos antigos edifícios de habitação, e das pessoas que neles vivem, por condomínios privados, hotéis de luxo, lojas *gourmet* e outros espaços afins.

Guerín reincide na alternância entre as imagens da queda da velha arquitectura e as imagens do erguer da nova arquitectura, dando a certa altura escuta aos pensamentos e conversas dos fazedores das paredes conforme ocorrem espontaneamente durante o processo de construção. Contam-se factos sobre a vida destes homens, sonhos e desilusões, alegrias e tristezas, sobre a vida de alguns dos moradores e do quotidiano do bairro, sobre Barcelona, sobre o mundo, onde passado e presente se conjugam. Um amplo mosaico de histórias por diversas geografias é composto a partir apenas de uma pequena área do bairro, lembrando que as paredes são feitas de muito mais do que apenas materiais e técnicas de construção porque são feitas também pelos muitos e muitos dias das vidas de pessoas. Guerín foca a sua atenção em elementos simples consequentes da acção e interacção humana durante o fazer das paredes. Raramente recorre aos planos que mostram ruas ou praças. A narrativa decorre à medida que as paredes perdem e ganham forma, através de um olhar persistente, que vai e volta, ao longo de um tempo que se demora.



José Luis Guerin, *En Construcción*, 2001 (fotogramas do filme).

© José Luís Guerín.

Fonte: <http://cineyarquitectura.blogspot.pt/2008/08/en-construccion-1998-director-jos-lus.html>



José Luis Guerin, *En Construcción*, 2001 (fotogramas do filme).

© José Luís Guerín.

Fonte: <http://cineyarquitectura.blogspot.pt/2008/08/en-construccion-1998-director-jos-lus.html>

Tomo o exemplo deste documentário de Guerin como introdução a esta proposta de reflexão sobre 'a parede' na cidade enquanto barómetro para a observação de certas sociabilidades e qualidades de movimentos dos indivíduos, determinantes ou condicionantes de pontos de vista, ou enquanto dispositivo de mediação entre as realidades que fisicamente separa e da relação entre memória colectiva e individual. As paredes nas cidades são um dos suportes/meios mais utilizados para a expressão pública de subjectividades individuais ou colectivas das mais diversas origens e propósitos, legais ou ilegais, nomeadamente para intervenções artísticas do domínio do que comumente se designa como 'arte pública'. No entanto, raramente são tomadas a partir de uma abordagem criticamente atenta ao potencial metafórico ou documental que à partida podem conter, indissociável do contexto urbano em que se inserem. Este texto surge assim como a tentativa de um exercício neste sentido, considerando que as paredes podem ser "entendidas como zonas de convergência entre o material e o imaterial" (Brighenti, 2009: 68). Podem evidenciar factos, questões e conclusões sobre 'fronteiras' que estruturam a urbanidade, tanto de ordem física como psíquica e, conseqüentemente, cultural, social e política, não esquecendo que a sua materialidade tanto se desenvolve verticalmente como horizontalmente.

Proponho pensar 'a parede' a partir das suas possibilidades dinâmicas, como sendo uma espécie de organismo vivo que respira na/com a cidade. Não excluindo a sua função de limite, muito pelo contrário, nem

a atenção sobre o que se encontra de um lado ou de outro, separado e/ou protegido, mas considerando sobretudo o próprio espaço intermédio que o limite em si mesmo constitui, entendido como possível zona de contacto, de transferências.

As paredes têm peso, mas a palavra 'peso' parece ter apenas conotações negativas para a cultura ocidental no mundo actual, sobretudo se tivermos em conta como (pelo contrário) à palavra 'leveza' sempre se associam conotações positivas. Este facto é evidente, por exemplo, na publicidade de produtos que tanto se pode referir com os mesmos termos ao corpo, como a um carro ou a um ambiente. Também na arquitectura das últimas décadas predomina uma tendência que valoriza a dissolução do peso ou da desmaterialização dos limites, a qual na prática se traduz, sobretudo, pela exploração dos efeitos visuais nas superfícies dos edifícios. Uma das vias pelas quais esta tendência se tem desenvolvido é a que estabelece analogia entre a arquitectura e o têxtil, nomeadamente através do efeito da 'parede cortina'. Desde meados do século XIX, enquanto novidade introduzida pela então emergente arquitectura do ferro e do vidro, a 'parede cortina' começou a ser um termo comum na linguagem arquitectónica para definir o sistema de cobertura exterior de um edifício no qual as paredes não têm necessariamente carácter estrutural. Relacionado com funcionalidades e modos de produção específicos possibilitados pela Revolução Industrial, desde então o termo tornar-se-ia uma das metáforas mais sugestivas da arquitectura. Ao longo do século XX a 'parede cortina', a par das evoluções tec-

nológicas, sobretudo as digitais que abriram novos caminhos para a concepção de formas curvas e dinâmicas, tornou-se conceptualmente e esteticamente um tema estimulante na obra de alguns arquitectos consagrados. A partir de finais da década de oitenta do século XX, ganhou novos contornos na relação com a orientação das teorias do espaço rumo ao paradigma da ‘liquidez’, sobre o qual assenta, segundo o sociólogo Zygmunt Bauman (2007), a contemporaneidade. Movimento, flexibilidade, fluidez, interactividade, transitoriedade, leveza, são conceitos aos quais a arquitectura desde então procura dar forma através da analogia com a tecnologia e a semântica do têxtil, tornando-se assim representativa de uma sociedade na qual, como refere Bauman, as vidas dos homens e mulheres decorrem mais no sentido de ‘procurar e experimentar sensações’ do que no de ‘fazer coisas’.

Um dos arquitectos cuja obra explora a tendência com base na ‘parede cortina’, desde o final da década de oitenta do século XX, é Dominique Perrault. O seu ateliê foi o primeiro a desenvolver e a utilizar rede metálica, o elemento chave para a qualidade emotiva que Perrault (2006) diz procurar na arquitectura através da pesquisa dos jogos de luz. Permeabilidade, inter-relação, transição, ou movimento são conceitos que funcionam como directrizes na sua obra por relação com um entendimento da ‘parede’ enquanto elemento ‘não separador’. A materialização destes subentende-se pelos efeitos de uma cobertura construída sobre o primeiro corpo do edifício, com características de textura, maleabilidade e penetrabilidade pela luz (como as possibilitadas pelo ‘tecido’

de rede metálica) que sugerem tratar-se de uma matéria têxtil de grandes dimensões em permanente mutação formal. Efeito que se efectiva visualmente a partir de uma certa distância física do edifício. Esta cobertura pode também, por vezes, estender-se deste à área que o envolve exteriormente, funcionando como um toldo. Área que é contemplada no projecto com o objectivo de ser uma zona de transição, geradora de vários ‘níveis’ de espaço público, entre o edifício e a cidade propriamente dita. Tomemos como exemplo desta descrição o *Grand Theatre D’Albi* concluído em 2014.

‘Envelope’, ‘vestimenta’, ‘curvas e contra-curvas’, ‘pele’, são termos utilizados no sumário de apresentação do projecto do teatro pelo ateliê de Perrault (publicado em 2012 no seu *website*). Termos que apelam a uma dimensão táctil mas que, no entanto, pela monumentalidade do edifício só podem ser ‘interpretados’ pelo olhar sugestionado a atribuir leveza ao que na realidade tem peso, liberdade de movimento ao que é fixo, lirismo ao que é da ordem do rigor e da razão. Pretende-se assim, segundo as intenções de Perrault, realizar a ‘monumentalidade’ e a ‘desmaterialização’ em simultâneo, uma obra arquitectónica que se torne um símbolo identitário da cidade estando sempre em actualização, como uma ‘obra-acontecimento’, a conciliação entre a ordem e o acaso. Contudo, alguma contradição parece estar contida na relação entre estas intenções e a sua efectiva concretização. Para Perrault, a questão essencial é a de como conseguir ligar a disposição de um volume no espaço com o seu contexto. A rede metálica, pelo efeito análogo ao de um ‘tecido’, é o mate-



Dominique Perrault, *Grand Theatre D'Albi*, 2009-14.

© Dominique Perrault Architecture.

Fonte: <http://archcase.com/dominiqueperrault/portfolio/grand-theatre-dalbi/>



Dominique Perrault, *Grand Theatre D'Albi*, 2009-14.

© Dominique Perrault Architecture.

Fonte: <http://archcase.com/dominiqueperrault/portfolio/grand-theatre-dalbi/>

rial/meio que Perrault considera ideal para a criação de um 'espaço-entre' onde esta ligação acontece, pois para além de funcionar como um 'filtro' mediador dos efeitos da luz, da chuva e do vento sobre o edifício, constituiu também um prolongamento estrutural deste com um efeito de redução progressiva da sua densidade física no espaço envolvente. Nesta gradação de peso, que se apresenta variavelmente ao sentido da visão na medida em que o corpo do observador se aproxima ou se afasta, está implícita a ideia de Perrault de uma arquitectura 'aberta' e 'mutável', impermanente. No entanto, trata-se na realidade da sobreposição de um invólucro a outro. O mesmo será dizer que se trata, efectivamente, da sobreposição de uma arquitectura a outra, sobretudo se for tida em conta a relação formal (e funcional) que existe entre a cobertura de rede metálica e uma tenda (sendo a tenda uma modalidade de arquitectura que ainda hoje se pratica, como é o caso das tendas dos nómadas na Mongólia ou, num exemplo até mais próximo do teatro, o caso das tendas de circo). O *Grand Theatre D'Albi* sugere a analogia com uma tenda gigante contendo um edifício. Poderá, como defende Perrault, este efeito ser representativo, mesmo num plano metafórico, da ligação entre o edifício e o seu contexto envolvente? Ou não resultará afinal numa 'dilatação' dos limites do edifício em causa? Porque ainda que a acção da luz sobre a rede metálica possa sugerir ao olhar a impermanência e a fluidez, as propriedades dos materiais utilizados garantem resistência a longo prazo, são pesados, não são propriamente mutáveis a um toque de mão como pode acontecer com a parede de uma tenda verdadeira.

Na verdade, trata-se de uma arquitectura com duplo sistema de parede exterior, pois a rede metálica, à parte das suas analogias técnicas e metafóricas com as propriedades do têxtil, constitui inevitavelmente um imponente limite físico. No *Grand Theatre D'Albi* observamos uma 'duplicação' da fachada do edifício e não propriamente a sua 'diluição', o que é contrário ao que sugere Perrault (2006) quando refere que a utilização do 'tecido' metálico na sua arquitectura confere a ligação desta à geografia do sítio. Paradoxalmente, é pretendida a desconstrução da separação entre interior e exterior que habitualmente caracteriza a arquitectura quando, de facto, o edifício em causa se destina a funções, usos e conteúdos cuja efectivação implica necessariamente o distanciamento e protecção em relação ao exterior. Os limites físicos têm aqui de existir, são um facto imprescindível do modelo da arquitectura em causa. Devem até ser facilmente identificáveis, pois em edifícios de tal sofisticação e imponência a vigilância não se faz apenas à entrada mas em toda a sua área envolvente. Contudo, o que importa aqui salientar é a natureza da relação entre o discurso e a prática nesta tendência da arquitectura, pois não podendo ser concretamente 'aberta' é contudo sustida por argumentos e por efeitos visuais que evocam a sugestão da 'desmaterialização' das suas propriedades físicas. Em causa está uma 'camuflagem' dos limites do edifício que provoca um efeito ilusionista na percepção da diferenciação e separação entre espaço privado e espaço público, ou mesmo a criação de espaços 'pseudo-públicos' que tendem a predominar cada vez mais nas cidades. Os espaços

que se mostram abertos à vista de todos podem não ser efectivamente 'públicos', como acontece com muitos dos espaços amplos que circundam edifícios monumentais, símbolos de identidade local e nacional, controlados por sistemas de vigilância que garantem o nivelamento dos modos de estar.

É nas cidades que, actualmente, se identificam as novas modalidades de fronteiras. Por exemplo, é curioso ter em conta como paralelamente aos processos de abertura das fronteiras territoriais entre os países europeus ao longo do século XX, as cidades têm vindo a tornar-se cada vez mais fragmentadas pela criação no seu interior de territórios que praticam a segregação e, conseqüentemente, o conflito. Os mais fáceis de se circunscrever, pela sua evidência física, são os territórios murados destinados a habitação, derivados de escolhas residenciais praticadas por certas categorias sociais, economicamente mais favorecidas. O sociólogo Richard Sennett (2005) considera que cada vez que uma comunidade murada se ergue um novo gueto passa a existir, tornando-se necessário analisar a cumplicidade deste tipo de construção com a violência e a insegurança na cidade, pois trata-se de um modo de habitar que recusa o civismo, que pressupõe que as diferenças devem ser policiadas. Nesta prática de muralhar voluntário, as fronteiras que as paredes são devem ser entendidas como dispositivo simultaneamente de territorialidade e de visibilidade. Como refere o sociólogo Andrea Brighenti (2009), quando os territórios são definidos por paredes, é a dimensão da verticalidade destas que está em questão e, conseqüentemente, o seu sig-

nificado mais imediato que é o de 'impedimento'. Trata-se da afirmação de 'um dentro' e de 'um fora', da gestão de possibilidades e impossibilidades de comunicação pelo controlo dos modos de circulação das pessoas. Contudo, neste modo de demarcação territorial, as paredes são elas mesmas também territórios, pois constituem horizontes de significados que se estendem ao nível do olhar do habitante da cidade. Brighenti alerta que nesta característica se encontra o segundo significado da verticalidade que é a 'superficialidade'. Com ou sem inscrições que possam ocorrer imprevisíveis ao seu propósito, a 'superfície' é, logo à partida, comunicante. No caso das comunidades muradas, a superfície em cerco é significativa de abuso de poder e ostentação de riqueza material face ao exterior do qual se demarca. No entanto, há que salientar que nas novas modalidades de fronteiras que emergem na cidade a 'imaterialidade' é uma característica que predomina.

Os edifícios 'cobertos' de Perrault, como o exemplo referido, evocam os edifícios 'embrulhados' pelo casal de artistas Christo e Jeanne-Claude. Desde o início da década de sessenta do século XX estes artistas sempre trabalharam de um modo singular a relação entre a arquitectura de carácter permanente e as propriedades da matéria têxtil (presentemente, apesar da morte de Jeanne-Claude em 2009, Christo prossegue o mesmo âmbito de trabalho). Tomemos como exemplo a obra *Wrapped Reichstag* (1971-95), realizada em Berlim.

Quando os artistas interveêm sobre o espaço físico, questionando as estruturas ar-

quitectónicas existentes, podem ser detentores de maior poder de intervenção, ainda que efémera, do que os arquitectos. Podem praticar conceitos que, efectivamente, não se esgotam no objecto realizado, com a vantagem de se desenvolverem através de processos experimentais. Nomeadamente pela liberdade de acção que a prática artística pode ter quando não está ao serviço da encomenda nem dependente da condição de um resultado que perdure fisicamente, como no caso desta obra de Christo e Jeanne-Claude. Apesar das suas proporções monumentais, não só de escala mas também no que respeita aos meios técnicos e humanos necessários à sua realização, *Wrapped Reichstag* não dependeu de qualquer espécie de patrocínio conforme a opção que o casal sempre teve em ser totalmente independente e livre na sua criação artística. Coerente também com tal opção é a natureza programadamente temporária dos projectos. Neste caso, a montagem decorreu entre 17 e 24 de Junho de 1995 e a obra permaneceu apenas até 7 de Julho seguinte. No entanto a ideia surgiu em 1971, dez anos após o início da construção do Muro de Berlim, mas só em 1994 (já após a reunificação da Alemanha) os artistas conseguiram obter autorização para 'embrulhar' o edifício com mais de 100.000 metros quadrados de tecido polipropileno à prova de fogo, coberto por alumínio, e 15.600 metros de corda. A fase final de um processo que levou 25 anos, envolvendo, entre outras acções, reuniões com centenas de membros dos parlamentos de ambas as partes da Alemanha então dividida (RDA e RFA), tendo mesmo havido sessão parlamentar para votação sobre a realização ou

não do projecto. Construído no final do século XIX, o Reichstag foi a primeira sede de um parlamento democrático alemão, tornando-se ao longo do século XX um potente símbolo de memória colectiva não só da Alemanha mas também da Europa. Da República de Weimar ao Regime Nazi, do abandono após o incêndio de 1933 à metáfora de uma cidade e país divididos.

Interessa aqui considerar a obra *Wrapped Reichstag* em contraposição com o referido atrás a propósito do *Grand Theatre D'Albi* de Perrault. Tomando a arquitectura, a primeira foi literalmente uma 'obra-acontecimento' não pela pretensão da 'diluição' das paredes do edifício quando estas inevitavelmente existiam mas, ao contrário, pela sua afirmação através de activar um outro modo de as dar a ver que, paradoxalmente, aconteceu pelo efeito da sua ocultação. O envolvimento de todo o edifício com o tecido branco prateado acentuou e actualizou a sua presença, a sua massa concreta, sem efeitos de ilusão ou ambiguidade na percepção da demarcação dos limites em relação ao espaço exterior. Um efeito 'parede cortina' deu-se de modo literal sobre o edifício, possibilitando a acessibilidade não só às propriedades visuais mas também tácteis do têxtil. Durante quatorze dias a nova 'pele' do Reichstag reagiu à passagem do vento, reconfigurando assim os contornos da memória que a sua existência de mais um século evoca. A este respeito foi notável a opção dos artistas pela opacidade do tecido, contrariamente à opção pela 'transparência' que a arquitectura tem vindo a praticar na sua analogia conceptual e técnica com as características do têxtil. A



Christo e Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag*,  
[1971-95] 1995, Berlim. © 1995 Christo  
(Photo: Wolfgang Volz).

Fonte: [http://www.theartsdesk.com/sites/default/files/imagecache/mast\\_image\\_landscape/mastimages/Wrapped%20Reichstag%20C%20Christo.jpg](http://www.theartsdesk.com/sites/default/files/imagecache/mast_image_landscape/mastimages/Wrapped%20Reichstag%20C%20Christo.jpg)

opacidade criou um certo silêncio sobre o edifício, abrindo espaço para uma interpretação renovada sobre a sua existência. Em analogia com o que refere o crítico cultural Andreas Huyssen (2003),

“Num contexto público e discursivo mais amplo, o velar de Christo funcionou de facto como uma estratégia para tornar visível, desvelar, para revelar o que estava escondido quando era visível. Conceptualmente, o velar do Reichstag teve outro efeito salutar: silenciou a voz dos políticos como era habitual, a memória dos discursos das suas janelas, o levantamento das bandeiras alemã ou soviética no telhado e a retórica política oficial no interior. Assim, abriu um espaço para reflexão e contemplação, bem como para a memória. A transitoriedade do evento em si – os artistas recusaram prolongar a mostra sob demanda popular – era tal que iluminou a temporalidade e a historicidade do espaço construído, a relação ténue entre lembrar e esquecer.” (Huyssen, 2003: 36)

Uma alusão à representação do panejamento na História da Pintura e da Escultura Ocidentais parece estar presente nesta relação do têxtil (e a sua opacidade) com o edifício. Ao envolver os corpos, o panejamento não distrai o olhar da interpretação das formas que oculta. Pelo contrário, faz perscrutar mais sobre estas, sobretudo quanto mais elaborado for o trabalho do claro-escuro, ou seja, a representação dos efeitos da luz sobre a matéria. Pode também acentuar a sugestão do movimento dos corpos, sem no entanto sugerir a sua ‘desmaterialização’. Num entendimento oposto segue a relação entre o têxtil e a

arquitectura conforme sugerida nos referidos argumentos de Perrault, aqui tomados como representativos do que considero ser uma tendência actual na prática e teoria de agentes responsáveis pela representação do espaço urbano, orientada pelo discurso ‘politicamente correcto’ defensor da ‘diluição’ dos limites entre zonas. Tal discurso tem sido sobretudo útil a exercícios de estilo que se revelam debilitados no que respeita à necessidade de uma revisão da ideia de ‘diferença’ à luz da pluriculturalidade característica da população de qualquer actual cidade europeia e a sua relação com o fosso cada vez maior entre ricos e pobres. Exercícios, como tal, tendencialmente configurantes de espaços que sendo designados de públicos são no entanto de acesso restrito, não necessariamente pelo controlo através de barreiras de ordem física mas por outras aparentemente mais leves como, por exemplo, o filtro selectivo da capacidade de poder de compra face à tipologia das actividades de consumo que acolhem e promovem. Torna-se fundamental questionar do que trata exactamente uma prática de arquitectura e de planeamento urbano quando intenta ‘diluir’ os limites entre espaços, pois negligenciar a factual existência destes pode levar tal prática a colaborar na criação de um modelo de cidade onde a ‘indiferença’ face à ‘diferença’ predomine. Torna-se então urgente a identificação dos ‘limites’ na cidade, a sua confrontação, a sua interrogação através da experiência de os atravessar, para que se possa conhecer o que está em cada um dos lados, ambas partes da mesma urbanidade.

No seu documentário *In Comparison* (2009), Harun Farocki aborda de modo surpreendente e essencial os processos de construção de paredes enquanto espelho de diferença e diversidade culturais, partindo da consideração do elemento básico da sua estrutura: o tijolo. Observou processos de produção de tijolos em diversos países, cuja sequência na estrutura do documentário se organiza de modo crescente em função da situação económica, dos países mais pobres aos mais ricos. O primeiro acontece em Burkina Faso com os esforços colectivos de uma comunidade de pessoas com diferentes gerações que realiza todas as etapas da construção de um edifício pelas suas próprias mãos, através da acção conjunta com base na coordenação espontânea dos movimentos dos corpos. O último decorre no contexto de produção industrial de tijolos tecnologicamente mais avançado, na Alemanha, onde as poucas pessoas necessárias ao processo trabalham isoladas com as máquinas, desempenhando poucos gestos quase restritos apenas ao movimento dos olhos. Farocki cria assim um incisivo retrato global no qual diferenças culturais, sociais e económicas se revelam pela duração específica do modo de produção de tijolos e, conseqüente, do modo de construção de paredes que praticam. Uma metáfora poderosa sugerindo que as diferenças entre as culturas se determinam pelo 'tempo do tijolo' que produzem. Para Farocki os tijolos 'ressoam' os fundamentos das nossas sociedades, mas ainda não aprendemos a ouvi-los. Andres Lepik (2010), curador e historiador de arte, refere o seguinte na análise que faz deste documentário, "*In Comparison* apresenta o tijolo como uma metáfora global para a in-



Harun Farocki, *In Comparison*, 2009  
(fotogramas do filme).  
© Harun Farocki.

teracção humana nos processos de construção e resultados finais construídos. O filme começa em Gando, Burkina Faso – uma aldeia num dos países mais pobres do mundo. Os tijolos para um pequeno hospital estão a ser manufacturados pela comunidade da aldeia, simplesmente através do uso das mãos e dos pés. Homens, mulheres e crianças falam e riem juntos através do processo (...) A meio do filme (...) imagens de uma nova fábrica de tijolos alemã com processos de produção totalmente automatizados. A única pessoa que ainda está na imagem é um operário sentado de braços cruzados junto a um computador rodeado por máquinas. Durante todo o processo, o ser humano nunca toca o material básico, a terra, nem o produto concreto, o tijolo.” (Lepik, 2010)

Modos de observação em torno do enformar das paredes dão ênfase à dimensão de temporalidade que estas subentendem. Não a temporalidade apenas por sugestão visual que, por exemplo, pode derivar das metamorfoses de cor e textura nas suas superfícies, mas a temporalidade que é activada pelo movimento do corpo que ousa indagar sobre o que ‘oculta’ aquilo que se dá a ver, sobre o que pode um limite mostrar através de si mesmo, no seu ‘porquê’ e ‘como’. A existência de limites no espaço físico, como os constituídos por paredes, é inerente à efectiva limitação ou restrição de movimentos. De um modo ou de outro, é como a imposição de distância ideológica na proximidade espacial, mas movimentos não expectáveis do olhar ou do corpo podem questionar e revelar a natureza destes limites, confrontando o seu desígnio com o momento presente. Os limites deixam en-

tão de ser uma representação no espaço para se tornarem experiência, ou por outras palavras, um possível espaço de representação para quem os pratica, zonas para o exercício da subjectividade.

*Este texto integra conteúdos da tese de doutoramento: Traquino, Marta, Ser na cidade: urbanidade e prática artística, percepções e acções, Orient.: Prof.ª Mª João Gamito, FBAUL, 2012. Todas as citações têm tradução livre pela autora. O texto não segue o acordo ortográfico.*

---

- **Bibliografia**

**BAUMAN, Zygmunt** ([2005] 2006),

*Confiança e Medo na Cidade,*

Lisboa: Relógio D'Água Editores.

– ([1995] 2007), *A Vida*

*Fragmentada – Ensaios sobre*

*a Moral Pós-Moderna,* Lisboa:

Relógio D'Água Editores.

**BRIGHENTI, Andrea Mubi,** (ed.),

(2009), *The wall and the city / Il*

*muro e la città / Le mur et la ville,*

Trento: professionaldreamers.

– (2010c), *Visibility in Social Theory*

*and Social Research,* Londres:

Palgrave Macmillan.

**GARCIA, Mark** (2006), "Impending

Landscapes of the Architextile

City: An Interview with Dominique

Perrault", in *Architectural Design,*

"Architextiles" Volume 76, Issue 6,

Nov. Dez. 2006.

**HUYSEN, Andreas** (2003),

*Present Pasts: Urban Palimpsests*

*and the Politics of Memory,*

California: Stanford University

Press.

**LEPIK, Andres** (2010),

"Architecture on Film: Harun

Farocki Double Bill", URL: [http://](http://www.architecturefoundation.org.uk/programme/2009/architecture-on-film/in-comparison-the-creators-of-shopping-worlds)

[www.architecturefoundation.org.](http://www.architecturefoundation.org.uk/programme/2009/architecture-on-film/in-comparison-the-creators-of-shopping-worlds)

[uk/programme/2009/architecture-](http://www.architecturefoundation.org.uk/programme/2009/architecture-on-film/in-comparison-the-creators-of-shopping-worlds)

[on-film/in-comparison-the-](http://www.architecturefoundation.org.uk/programme/2009/architecture-on-film/in-comparison-the-creators-of-shopping-worlds)

[creators-of-shopping-worlds,](http://www.architecturefoundation.org.uk/programme/2009/architecture-on-film/in-comparison-the-creators-of-shopping-worlds)

acedido em Nov. 2010.

**SENNETT, Richard** (2005),

"Civility", URL: [https://www.lse.](https://www.lse.ac.uk/collections/urbanAge/0_downloads/archive/Richard_)

[ac.uk/collections/urbanAge/0\\_](https://www.lse.ac.uk/collections/urbanAge/0_downloads/archive/Richard_)

[downloads/archive/Richard\\_](https://www.lse.ac.uk/collections/urbanAge/0_downloads/archive/Richard_)

[Sennett-Civility-Bulletin1.pdf,](#)

acedido em Dez. 2009.

– (2007), "The Open City", in

**BURDETT, Ricky e SUDJIC, Deyan,**

(eds.), (2007), *The Endless City*

*- The Urban Age Project by the*

*London School of Economics*

*and Deutsche Bank's Alfred*

*Herrhausen. Society,* London:

Phaidon Press Limited.

# Arte Pública e Política<sup>1</sup>

por **Cristina Pratas Cruzeiro**

Professora Assistente Convidada na FBAUL e Investigadora do CIEBA.

*The notion of Public Art has been moving in a terrain open to redefinitions and interpretations. This fact derives, among others, from the artistic dynamics developed in the second half of the twentieth century and from the identity expansion of the traditional disciplines. But it also stems from the fact that in our days this notion it is applied to artistic interventions with very different purposes. Nevertheless, it is possible to understand the convergence of the critical discourse to a characterization of the notion of Public Art based on two elements: the relationship with the Space and the relationship with the Public. But these concepts have extended the perimeters of its significance. On the one hand, the Space it has been understood through an anthropological and social dimension. On the other hand, the connection between the Politics and Public<sup>2</sup> became central to some artistic practices. This text it is precisely about the relation of the Public Art with the Politics.*

---

No decorrer da década de noventa do século XX, a noção de Arte Pública foi proficuamente discutida nos EUA a partir do comprometimento social que alguns artistas manifestavam nas suas obras. Dela resultou a proposta de uma nova tipologia artística, então denominada de ‘novo género de arte pública’. A designação surgiu pela primeira vez numa edição publicada em 1995, que reunia as intervenções ocorridas no simpósio ‘Mapping the Terrain: New Genre Public Art’, realizado em 1991 no San Francisco Museum of Modern Art. Suzanne Lacy, a quem coube o trabalho de edição do volume com o mesmo título, destacava aí o papel pioneiro e o contributo da iniciativa para um conhecimento e compreensão de produções artísticas cuja contextualização teórica ocorria até ao momento a partir da designação lata de ‘artistas políticos’ (Lacy, 1995, p.12).

A introdução de Lacy veiculava o ‘novo género de arte pública’ a questões de ordem social, o que no seu entender evidenciava uma convergência histórica com o desenvolvimento de vários grupos de vanguarda, como os feministas, marxistas e de outros activistas (Lacy, 1995, p.25). A designação

tinha em conta o facto de determinadas práticas artísticas se centrarem numa intervenção social baseada na interacção continuada com diferentes segmentos da população ou com comunidades específicas, alargando dessa forma o perímetro da contextualidade que, até aí, tinha estado afecto ao princípio da espacialidade. Lacy descreve-as considerando que “They have engaged broad, layered, or atypical audiences, and they imply or state ideas about social change and interaction. Most important, the artists selected provide different models of practice and ideology.” (1995, p.13).

Para Suzanne Lacy, as características que uniam determinadas práticas e em simultâneo as distinguíam das restantes centravam-se na sensibilidade relativamente à audiência, à estratégia social e à sua eficácia real (Lacy, 1995, p.20). Ainda assim, a autora destacava de entre elas o ‘público’ como a componente essencial do trabalho, considerando que a relação entre o artista e a audiência poderia, em si mesma, tornar-se a obra de arte (Lacy, 1995, p.20). Para Lacy, estas práticas apenas podiam ser relacionadas com as do espectro político em termos teóricos, uma vez que as áreas sociais em que actuavam – por exemplo a oposição ao racismo, a violência sobre as mulheres, a Sida ou a ecologia – “are as much a recounting of a traditional leftist agenda as they are the subject matter of new genre public art.” (Lacy, 1995, p.30). A autora sugeria a existência de campos de actuação distintos entre as práticas artísticas abrangidas pela nova designação e as restantes práticas artísticas assentes numa intervenção social e política. A diferenciação tinha em conta os

procedimentos metodológicos e de interacção com uma audiência ampla e diversificada – assente em assuntos relevantes para as suas vidas – e com uma actuação no terreno social que privilegiava questões de ordem cultural (Lacy, 1995, p.20), uma opção alinhada com os caminhos que então se trilhavam no domínio político.

A indexação destas práticas artísticas à intervenção social e política motivou desde logo uma série de reflexões teóricas de cariz ideológico que importa conhecer. Tradicionalmente, os artistas com uma intervenção social de relevo – fosse enquanto cidadãos ou enquanto artistas – estavam maioritariamente afectos ao marxismo. Mas durante as décadas de setenta e de oitenta, ao mesmo tempo que a reconstrução teórica da obra de Marx era abundante e dirigida por orientações filosóficas distintas como as de György Lukács, Ernst Bloch, Antonio Gramsci ou Louis Althusser, diferentes organizações políticas de fundamento marxista colapsavam. Simultaneamente, assistia-se de forma globalizada à privatização de todos os aspectos da existência social e da dominação do poder capitalista (Bidet e Kouvelakis, 2008, p.5 e 6). Com a queda do Muro de Berlim em 1989 e o fim da URSS em 1991, sucederam-se os vaticínios de morte do marxismo. A eles, juntaram-se os discursos analíticos do pós-modernismo, as teorias do fim da História e as da derrota do marxismo sobre o capitalismo como, entre outros, Francis Fukuyama defendeu em ‘The End of History and the Last Man’, de 1992.

Esta conjuntura, onde “this theoretical trade-off made in the name of deconstructing

grand historical and political narratives came at the very moment when capitalism emerged as the totalizing world system” (Shollette, 2011, p.15), não foi coincidência. Não obstante, determinou uma alteração substancial no panorama do pensamento crítico, das ideologias e também da sua influência sobre críticos, artistas e práticas artísticas.

A incidência nos conflitos gerados fora do contexto económico ganhou bastante expressividade a partir da segunda metade do século XX, sobretudo nos EUA. Estes conflitos, associados ao contexto cultural – como as questões de género, de raça, de identidade – procuraram com frequência instalar-se num ‘novo’ pensamento de esquerda veiculado ao feminismo e/ou ao pós-colonialismo, afastando-se da análise social marxista.

Durante este período, o pensamento filosófico ‘pós-marxista’ e ‘neo-marxista’<sup>3</sup> de Ernest Laclau e Chantal Mouffe, Paulo Freire e Henry Giroux ou ainda de activistas associados às teorias feministas como bell hooks, tornou-se uma referência para alguns círculos e tipologias artísticas, nomeadamente as do ‘novo género de arte pública’. Nele, a convergência com o marxismo assenta apenas na forma “in which Marx discloses the shortcomings of modern democratic theory (...) namely, free and equal development of a self-determining community.” (Tønder e Thomassen, 2005, p.2). As divergências são mais profundas, assentando num pensamento que considera o marxismo desactualizado na sua estruturação e análise social, económica e política. É isso que, por exemplo, Ernest Laclau e Chantal Mouffe sustêm em

‘Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics’, publicada em 1985, onde propõem que os objectivos de uma nova esquerda assentem na criação de uma democracia radicalizada e plural que articule a luta de diferentes grupos e formas de subordinação como a classe, a raça, o sexo, assim como as causas dos movimentos ecológicos, antinucleares ou anti-institucionais (Laclau e Mouffe, 1987, p.6).

A influência destes autores para o pensamento crítico produzido no contexto das artes, durante os anos noventa, raramente tem sido equacionada no que se refere à reflexão que determinados autores fizeram durante este período sobre a relação das artes com a Política. Não obstante, esse equacionamento é fundamental para o enquadramento ideológico de algumas tipologias artísticas inseridas no perímetro da Arte Pública, assim como o é para caracterizar a re-focagem do contexto artístico naquele período em matéria de intervenção social e política.

No mesmo ano em que Chantal Mouffe e Ernest Laclau publicaram o volume atrás referido – 1985 –, Hal Foster publicou ‘For a Concept of the Political in Contemporary Art’, onde propunha fazer uma reflexão sobre a conjuntura político-artística dos anos oitenta a partir de uma revisão das relações entre os domínios cultural e político e entre o social e o económico (Foster, 1985, p.140). Neste ensaio, que se aproxima às considerações tecidas no contexto do pós-marxismo, Foster reiterava que o modelo social marxista, baseado na luta de classes, estava ultrapassado. A definição de clas-

se era, no seu entender, uma *praxis* social específica e não um dado histórico permanente que pudesse ser representado (1985, p.143). Por isso argumentava que:

*Today progressive social forces in the west cannot be defined strictly in terms of "productive man" - for two reasons. Historically, women, blacks, students...were no long subordinate in production or consigned to a realm outside it - to consumption or culture; and socially, the site of struggle for these political forces is as much the cultural code of representation as the means of production, as much homo significans as homo œconomicus. (Foster, 1985, p.142).*

Hal Foster formulava então a questão: "if it can no longer be conceived as representative of a class, materially productive or culturally vanguard, how and where is political art to be posed?" (Foster, 1985, p.140). Em resposta, afirmava que o poder não poderia continuar e ser exercido exclusivamente ou maioritariamente através do controlo dos meios de produção, mas através do controlo dos meios de representação (1992, p.260). Desta forma, a arte política não poderia continuar a ser concebida apenas "as a representation of a class subject (...) or an instrument of revolutionary change (...)" (Foster, 1985, p.143), valores transversais à sociedade, tendo antes que ser concebida para "specific uses and material effects (...)" (Foster, 1985, p.143). Para que isso acontecesse, tornava-se necessário "see in the social formation not a "total system" but a conjuncture of practices, many adversarial, where the cultural is an arena in which active contestation is possible" (Foster, 1985, p.149).

Hal Foster partia da análise baseada na comutação entre a cultura e a economia (Foster, 1985, p.146) pelo que defendia uma radical alteração estratégica da arte crítica em relação às utilizadas durante as primeiras vanguardas. Se aí a estratégia tinha assentado na transgressão cultural e política, agora ela deveria assentar na resistência e interferência (Foster, 1985, p.149) política, efectuada directamente no campo da cultura (Foster, 1985, p.154). Isso exigia da arte uma concepção de cultura como espaço conflitual onde era possível oferecer resistência e interferir com os sistemas de produção simbólica e com os processos de circulação que controlam as representações culturais. Era esse o lugar possível para trabalhar no sentido da transformação social.

O ensaio de Hal Foster terminava sugerindo uma distinção entre 'arte política' e 'arte com uma política'. Para o autor, a primeira mantinha-se encerrada num código retórico, pelo que reproduzia representações ideológicas enquanto que a segunda, implicada com um posicionamento estrutural de pensamento, procurava uma prática material efectiva com a totalidade social (1985, p.155). Dadas as estratégias de actuação, o autor considera que a última procurava produzir um conceito de 'político' relevante para a época (Foster, 1985, p.155), evitando dessa forma a apropriação e dominação pelo poder.

Em 1996, Hal Foster clarificava a sua perspectiva, publicando o texto 'The artist as ethnographer'. A partir da recuperação do pensamento que Walter Benjamin expressou em 1934 no texto 'Der Autor als Produ-

zent' (O autor enquanto produtor), o autor considerou que a partir dos anos oitenta vários artistas e críticos começaram a trabalhar em versões contemporâneas do paradigma aí expresso. Mas a par do modelo do 'autor enquanto produtor', Hal Foster identifica o nascimento de um novo paradigma, o do 'artista enquanto etnógrafo' (1999, p.172). Estruturalmente similares, os dois consideram que o lugar da transformação política é simultaneamente o lugar da transformação artística (Foster, 1999, p.173). O que os distingue é o sujeito pelo qual o artista comprometido luta, uma vez que no modelo do artista como produtor o sujeito é definido em termos da relação económica e no modelo do artista como etnógrafo é definido em termos da identidade cultural (Foster, 1999, p.173).

O paradigma etnográfico identificado por Hal Foster, de onde se destaca o carácter antropológico das práticas artísticas, é também evidenciado no volume editado por Suzanne Lacy como sendo uma característica do 'novo género de arte pública'. Lucy Lippard, no texto 'Looking around: where we are, where we could be', aí incluso, propõe que se volte a olhar em redor, ao que está ao alcance dos olhos e do corpo. Considera a autora que "because we have lost our own places in the world, we have lost respect for the earth, and treat it badly." (Lippard, 1995, p.115). A noção antropológica de Lugar é definida por Lippard como um espaço social com conteúdo humano, através do qual se podem compreender as interligações pessoais, sociais e culturais. Postula por isso a necessidade de aprofundar a reflexão sobre a experiência pública dos

Lugares e considera que "When this kind of research into social belonging is incorporated into interactive and participatory art forms, collective views of place can be arrived at. It provides ways to understand how human occupants are also part of the environment rather than merely invaders (but that too)." (Lippard, 1995, p.116). Assim, no seu entender, as práticas artísticas comprometidas com o contexto social – por ela denominadas de "art of place" (Lippard, 1995, p.119) – deviam trabalhar com as particularidades humanas geradas nos Lugares, centrando-se nesse microcosmos para dele retirar as dimensões práticas, sociais e políticas da comunidade.

As práticas artísticas compreendidas nesta tradição teórica são várias e os propósitos que as movem também. Não obstante, o seu eixo central – o contacto directo com determinadas comunidades – é tendencialmente entendido como o elemento de maior significância política. De tal forma que "a community art project has only 'succeeded' when it realizes an interaction between participants and the artist and wider community at which it was aimed." (De Bruyne e Gielen, 2011, p.21). Para o enquadramento da questão, é importante referir que as metodologias colaborativas e participativas estavam a assumir neste período uma forte proeminência. Por exemplo, na mesma altura em que o perímetro de actuação conceptual do 'novo género de arte pública' estava a sedimentar-se, Nicolas Bourriaud escrevia 'Esthétique Relationnel' (publicado em 1997), dedicado à arte centrada nas interacções humanas e no seu contexto social (Bourriaud, 2008, p.13). Tal como Lip-

pard, o autor identifica nas 'microutopias' do presente a significância política da arte relacional. Mas como Claire Bishop observa, a mesma tende a centrar-se não no espaço social mas na relação entre o artista e o espectador (Bishop, 2004, p.56). Isso é também notado por Christian Kavragna em relação ao 'novo género de arte pública':

*The rhetoric of the NGPA hardly obscures the process of "othering"; the construction of an "other" as a condition for further projections. The "others" are not only poor and disadvantaged, they are also representatives of what is genuine and real, so that they are at once both needy and a source of inspiration (1998).*

O discurso de Lacy, de Foster, de Lippard e de outros autores como Rosalyn Deutsche<sup>4</sup> ou Nicolas Bourriaud relevava uma intervenção social segmentada face a uma intervenção social dirigida ao contexto económico e político hegemónico. Christian Kavragna considerou por isso que "What is noticeable about the programmatic writings by Lacy and Jacob, but also by Lucy Lippard, Suzi Gablik and Arlene Raven, is that political analysis is largely missing, even though there is much talk of social change at the same time." (1998). Contudo, a omissão da análise política dos discursos críticos sobre arte destes autores não era casual. Acontecia porque eram enformadas por teorias políticas ideologicamente alinhadas com um pensamento sobre as dinâmicas sociais marcadamente niilista e em muitos aspectos anti-marxista. A este respeito, por exemplo, o artista Gregory Sholette sustenta que toda a teoria política de

Ernest Laclau e Chantal Mouffe, "a duo of anti-Marxist Leftists (...) attempted to prove that any universal economic explanation of society is merely a fetish or myth dreamed up by Marx and elaborated on by his followers." (2011, p.14). Sholette rejeita liminarmente a visão 'horizontal' do pluralismo defendido por Mouffe e Laclau assim como o facto de considerarem que:

*No one privileged signifier—such as the economy or class status—could possibly affect all of these positions [as posições de conflito social] because capitalism is not a totality, it is instead a text with a multiplicity of interpretive possibilities that generate merely local conflicts of power and temporal moments of subjectivity (2011, p.14).*

Naturalmente que este debate não está encerrado e dele tem resultado uma extensa profusão de relacionamentos da Arte Pública com o Político. Um dos efeitos mais evidentes tem sido o crescimento de propostas terminológicas e sub-tipologias dentro do tecto abrangente da Arte Pública, cujos propósitos se enunciam como políticos<sup>5</sup>. Mas a questão essencial passa pela dimensão ideológica que esses propósitos têm, assim como pela interrogação acerca da sua relação com o sistema capitalista neoliberal e com a Política.

O BAVO, um colectivo sediado em Roterdão, fundado pelos arquitectos-filósofos Gideon Boie e Matthias Pauwels, tem desenvolvido uma investigação nesta matéria, designando as práticas artísticas sem propósitos políticos dirigidos para o combate às estruturas hegemónicas de poder de

“NGO art”, ou seja, arte ONG (Organização não governamental). Este colectivo centra a sua pesquisa e acção na dimensão política da arte, na arquitectura e planeamento urbano, através da filosofia e psicanálise e sustenta que:

*It is no doubt noble and much-needed that artists undertake some direct action in the often harrowing social situations that continue to exist in our current societies (...). When it comes to gauging the effectiveness of these socially committed practices in tackling the problems at hand in a more fundamental sense, however, they are often found lacking. (...) They reason and operate more like humanitarian organizations or NGOs: rather than addressing the larger, political issues, they focus on what they can do immediately for the affected individuals or groups within the limitations of the feasible. With these organizations they share a high measure of self-censorship. It is a known fact that humanitarian organizations deliberately avoid tackling head-on controversial political issues for fear that the relief effort might be compromised (...). NGO-art is in fact characterized by a denial of politics: the question of what can be done here and now, and how this can be achieved most efficiently is more important than exposing and combating more underlying structures - which should be the essence of politics (De Caüter, L. e De Roo, 2011, p.291).*

O colectivo artístico destaca a acção directa, uma característica essencial das práticas artísticas de carácter colaborativo, participativo e relacional, como denotadora do pragmatismo próprio das mesmas (De Caüter, L.

e De Roo, 2011, p.289). O objectivo passa por “do what can be done within the realms of possibility and to offer instant relief or empowerment through a concrete project or intervention” (De Caüter, L. e De Roo, 2011, p.291) e não por “initiating long-term political processes in which ‘the impossible is demanded’ and of which no one knows whether they will ultimately produce a concrete improvement for the social groups in question.” (De Caüter, L. e De Roo, 2011, p.291).

Para o colectivo, a questão do enquadramento num projecto social de fundo acaba por ser essencial no momento de auferir sobre a intervenção política das práticas artísticas contemporâneas. Isto determina uma actividade político-artística prolongada, pelo que se torna impossível a obtenção de efeitos a curto prazo, como diferentes práticas artísticas comunitárias e relacionais pretendem. O BAVO sustém inclusive que a compulsão em atingir resultados imediatos não só condena os artistas comprometidos a uma neutralidade política como os torna extremamente vulneráveis politicamente (De Caüter, L. e De Roo, 2011, p.291).

Em certa medida, a análise deste colectivo coloca em destaque a importância que as diferentes concepções de intervenção política no espaço social têm na concepção e estruturação da prática artística. Em relação à Arte Pública na sua dimensão comunitária, a análise do investigador Pascal Gielen contribuiu para uma melhor compreensão desta problemática. Em ‘Mapping Community Art’ (2011), o autor considera que “an engaged artist, who sincerely wishes to make a political statement, forces himself into a par-

ticulatory complex role. This is especially the case when he tries to substantiate this social claim from an artistic position.” (De Bruyne, P. e Gielen, 2011, p.18). A complexidade que Gielen identifica está relacionada com o que considera ser um frágil equilíbrio entre o contexto artístico e o contexto político, podendo um levar à anulação do outro (De Bruyne, P. e Gielen, P., 2011, p.19).

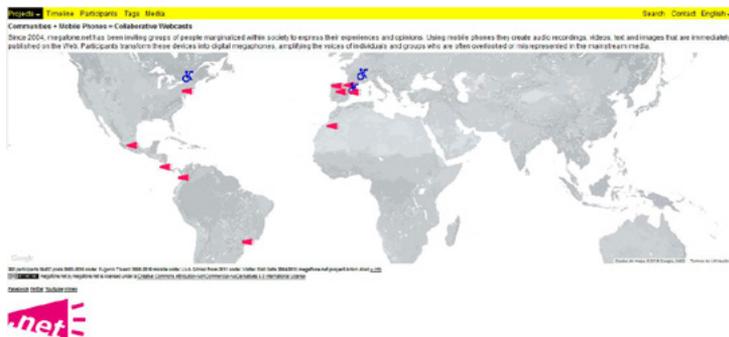
Pascal Gielen considera existirem dois posicionamentos extremos na arte comunitária. Um responde à noção de 'estética auto-relacional' e acontece quando o trabalho serve a identidade do artista e o outro pressupõe a existência da noção de, 'estética alter-relacional' e acontece quando o trabalho serve a identidade do Outro (De Bruyne, P. e Gielen, P., 2011, p.18). Estes dois posicionamentos sugerem que a arte comunitária pode seguir duas direcções: obedecer às regras da arte profissional ou servir exclusivamente a interacção social levando inevitavelmente a um suicídio artístico (De Bruyne, P. e Gielen, P., 2011, p.20 e 21). Ainda assim, considera o autor, o sucesso do trabalho depende de um correcto equilíbrio entre os dois posicionamentos (De Bruyne, P. e Gielen, P., 2011, p.21).

O que se julga ser essencial nesta análise é que Gielen sublinha que o propósito que conduz o trabalho para a interacção social determina que o mesmo possa ser considerado subversivo ou digestivo. A divisão entre os dois pólos não é intransponível pelo que a uma estética auto-relacional não tem que corresponder necessariamente um propósito digestivo, assim como a uma estética alter-relacional não tem que corresponder um

propósito subversivo (De Bruyne, P. e Gielen, P., 2011, p.21). Isto complexifica a questão, mas traz simultaneamente à luz a importância de se identificar o carácter intencional da prática artística, considerando os propósitos políticos da mesma como uma característica essencial a investigar.

Gielen afirma que a estética auto-relacional digestiva está tradicionalmente afecta à arte em espaços públicos onde o artista, embora possa ter a participação da comunidade local, de instituições públicas ou de empresas locais (ao nível do patrocínio, por exemplo), segue a sua assinatura artística (De Bruyne, P. e Gielen, P., 2011, p.23). É frequente nestes casos o artista trabalhar com organizações focadas em Arte no Espaço Público (comuns nos EUA e em alguns países europeus) que servem de intermediárias neste processo, a fim de encontrar consensos, ou de instituições ligadas ao Poder local ou central. Este posicionamento é aquele que mais directamente se associa ao âmbito da escultura e da edificação objectual, embora possam existir projectos fora desse contexto. Por seu turno, a estética alter-relacional digestiva prima por procurar atingir resultados sociais, colocando num plano secundário a assinatura artística (De Bruyne, P. e Gielen, P., 2011, p.25). Nela, podem incluir-se todos os projectos onde acreditar “in the healing effects of the arts is remarkably strong” (De Bruyne, P. e Gielen, P., 2011, p.25) e cujo objectivo artístico passa pela integração social de determinados elementos da comunidade.

Um exemplo que se julga paradigmático deste posicionamento é o projecto, 'mega-



Antoni Abad, 'Megafone.net', 2003 - Mapa com a sinalização dos locais onde o projecto se desenvolveu até ao momento. Página de rosto do sítio da Internet do Projecto

(Apud <http://www.megafone.net/site/index>)



Vista da exposição 'Antoni Abad. megafone.net/ 2004-2014'. MACBA

Foto: Miquel Coll (Apud <http://www.macba.cat/es/10-anys-de-megafone-net>)

fone.net<sup>16</sup> dirigido entre 2004 e 2014 pelo artista espanhol Antoni Abad. O projecto consiste em convidar grupos de pessoas em risco de exclusão social a expressarem-se na primeira pessoa. Escolhido o grupo é cedido a cada participante um telemóvel com câmara para que registe episódios do seu quotidiano e os publique directamente no sítio da Internet<sup>7</sup>. O 'megafone.net' caracteriza-se inequivocamente por encontrar na arte uma plataforma de sociabilidade que neste caso se traduz por dar voz a determinadas comunidades fragilizadas. Como o próprio *website* do projecto refere, a intenção é que o dispositivo tecnológico entregue a cada participante possa actuar como um megafone, amplificando a voz de indivíduos e grupos

frequentemente ignorados e incompreendidos pelos meios de comunicação principais (*Megafone.net*, 2013). Aqui, o artista fala em discurso indirecto, cedendo o espaço que lhe é concedido enquanto artista a outros que em condições regulares não o teriam, pelo que se trata de uma prática alter-relacional. Considera-se que a mesma é 'digestiva' por duas razões: em primeiro lugar porque o projecto advoga o objectivo de deixar falar o outro, impedido pelos média de o fazer. Acaba portanto por se substituir

ir aos mesmos, transferindo a responsabilidade de serviço público para si mesmo sem que isso se traduza em qualquer alteração na atitude dos referidos meios de comunicação social. Não existe neste trabalho a intenção de ir mais longe a este nível, exigindo por exemplo que os média cumprissem a sua função, mas antes substituir-se a eles numa função que diríamos ser protésica. A outra razão, mais evidente, prende-se com o suporte financeiro do projecto, dado por instituições sociais, culturais ou artísticas e também por empresas privadas, especialmente as dirigidas às telecomunicações<sup>8</sup>. O artista coloca-se numa posição de facilitador das políticas financeiras empresariais que primam com frequência pelo apoio a iniciativas de cariz social com o objectivo de ganhar estatuto social e em simultâneo benefícios fiscais, pelo que de certa forma, sendo alter-relacional, este projecto colabora mais na manutenção do sistema social e político em vigor do que na sua alteração profunda.

A estética auto-relacional subversiva acontece quando o artista potencia a sua própria assinatura artística, o que resulta num trabalho indiscutivelmente aceite nas instituições artísticas (De Bruyne, P. e Gielen, P., 2011, p.25). Um exemplo que se considera clarificador deste posicionamento é o do artista Francis Alÿs. De nacionalidade belga, escolheu o México como residência desde meados dos anos oitenta, desenvolvendo um percurso artístico dirigido à exploração da urbanidade, à relação entre a política e a poética artística e à esfera pública. Pode-se dizer que a sua base de trabalho é a performance, no sentido em que procura criar eventos que envolvem um reconheci-



Francis Alÿs, 'Turista', 1994 - Fotografia, 9,9 x 15,1 cm.  
(Apud <http://www.stedelijk.nl/en/artwork/82250-turista>)

to do espaço e da esfera pública e onde a análise política concreta se interliga com uma linguagem poética individualizada. Estes eventos são registados maioritariamente em vídeo e fotografia e depois trabalhados em meios muito distintos.

'Turista', uma fotografia de 1994 é disso exemplo. Quando se muda para o México, Alÿs apercebe-se que a sua condição de estrangeiro envolve um forte sentimento de exclusão social e cultural. Para o reiterar, coloca-se lado a lado com trabalhadores de diferentes actividades que, numa situação de precariedade laboral sem direitos, oferecem diariamente os seus serviços de canalizador, pintor ou electricista na praça Zócalo, no centro da Cidade do México. Na fotografia, vemo-lo junto aos demais, oferecendo-se para trabalhar enquanto turista. O questionamento político do artista não implica a renúncia à presença autoral mas o conteúdo subversivo da obra é explícito. Outros trabalhos do artista partilham das mesmas características, como 'When Faith Moves Mountains', realizado no Peru em 2002, que implicou inclusive a colaboração de Cuauhtémoc Medina e Rafael Ortega, para além de cerca de quinhentas outras pessoas da comunidade local. Aqui, a dimensão política, ainda que metaforizada, instala-se no domínio da esfera pública, onde precisamente as causas da exclusão social devem ser debatidas na sua relação com o poder económico, social e político.

Por último, a estética alter-relacional subversiva acontece quando a prática artística se dilui em movimentos e organizações políticas e sociais. Aliás, a prática pode até nunca

ser pensada como artística, ainda que recorra à estética. Pascal Gielen utiliza a Parada do Orgulho Gay como exemplo. Segundo o autor, neste posicionamento, a estética é utilizada para servir a intervenção e luta social e a lógica da sua utilização pode ser equiparada à que Mikhail Bakhtin atribuiu ao carnavalesco: produzir uma inversão simbólica. Pode-se por isso dizer que o posicionamento compreendido na estética alter-relacional subversiva se encontra presente de forma veemente em diversos movimentos e associações de carácter social criados nos últimos anos com o propósito central de resistência ao capitalismo e política neoliberal, designados comumente nos meios de comunicação social como movimentos anti-globalização.

Embora com antecedentes, trata-se de um fenómeno recente. O seu crescimento remonta ao início da década de noventa e embora no seu âmago existam profundas distinções ideológicas e operativas - desde as mais claras às mais dispersas e difusas - como caracterização essencial pode ser apontada a dimensão global "en sus efectos y en el alcance del mensaje que lanzan (...), en la escala de sus redes y en la dimensión de los problemas sobre los que trabajan (...) y en la movilidad y circulación de sus comportamientos rebeldes (...)." (Fernández-Savater, A. et al, 2004, p.206). Essa dimensão global pode ser explicada de variadas formas. Embora se possa ver nela reminiscências de ideologias internacionalistas, o que move a sua existência são fundamentalmente os processos de globalização intensificados no decorrer da década de noventa. Para além disso, a influência filosófica de

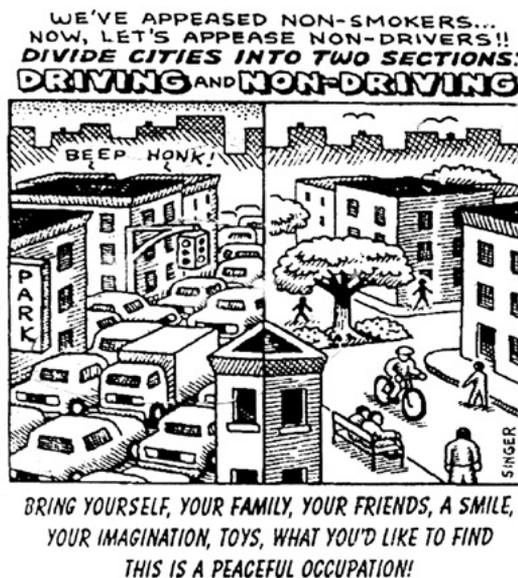
determinadas orientações de esquerda que promulgariam a designada 'crise da representação' está também presente, traduzindo-se na rejeição por todas as formas de organização política 'institucional' e no apelo à auto-organização.

Destes movimentos, destacam-se aqueles que se centram na acção directa, utilizando-a como método primordial de intervenção política. A acção directa, mantida por vários movimentos anti-globalização organizados fora das instituições políticas, tem um vínculo expresso aos movimentos anarquistas e a algumas correntes de auto-organização, como o Operaísmo italiano protagonizado por Toni Negri. Mas do ponto de vista do entendimento da estética tem uma clara relação com formas de performatividade criadas no decorrer dos anos setenta, entre as quais se destaca o Teatro do Oprimido, um sistema de exercícios, jogos e técnicas teatrais, criado por Augusto Boal em 1971.

O colectivo londrino 'Reclaim the Streets' (1991-2002) integra um dos primeiros exemplos em matéria de actuação integrada em movimentos sociais. Caracterizado pela organização de raves e festas ilegais de carácter político, o colectivo esteve inicialmente centrado na questão da ecologia, tendo organizado alguns protestos anti-rodoviários, como a pintura de ciclovias nas estradas ou a sua ocupação por breves períodos por forma a interromper o tráfego rodoviário. Após um período de interregno na sua actividade - que durou sensivelmente cerca de três anos - o Reclaim the Streets voltou a reunir-se e depressa alar-



Reclaim the streets, Cartaz, 1995  
(Apud <http://rts.gn.apc.org/poster1.htm>)



Reclaim the streets, Cartaz, 1995  
(Apud <http://rts.gn.apc.org/poster1.htm>)

gou o seu foco de contestação para o sistema capitalista.

Uma das questões mais marcantes da actuação deste colectivo foi sempre, desde o início, a forte componente estética utilizada nos protestos, facto que levou a historiadora de arte Julia Ramírez Blanco a afirmar que “What makes its events fascinating is that they occupy the ambiguous meeting space between aesthetic creativity, social imagination and political action. Their discourse and praxis borrow something from each of these three fields while simultaneously belonging to all of them.” (2013).

A estética alter-relacional subversiva, aqui incluída em práticas artísticas comunitárias, parte de uma inversão da questão arte/política, ou seja, considera que não é no seio de movimentos artísticos, por mais politizados que sejam, que a intervenção política da arte se torna relevante. Ela torna-se relevante quando os movimentos sociais e políticos a utilizam enquanto ferramenta de acção. Assim, a centralidade do problema não é estético, é social. Não obstante, a estética funde-se num campo expandido de práticas diversas com um só objectivo: a alteração social. Em boa verdade, a questão que aqui é colocada centra-se na articulação entre a arte e a produção e não entre a arte e a recepção, como acontece com muitas das práticas descendentes do ‘novo género de arte pública’, pelo que o seu perímetro de actuação se encontra simultaneamente no âmbito do activismo artístico.

A veiculação da Arte Pública a questões de ordem social e política é pois uma questão

que merere reflexão aprofundada. Se do ponto de vista metodológico, conceptual, estrutural, imagético e poético existem diferenças que substanciam a identificação e caracterização de tipologias distintas dentro do mesmo tecto, também do ponto de vista político isso acontece. Por norma, a noção de Arte Pública tem estado afectada a noções de especificidade espacial. Mesmo depois das suas sucessivas redefinições, ocorridas a partir da década de noventa do século XX, esta alocação à problematização espacial manteve-se determinante, tanto ao nível do delineamento genealógico e histórico como ao nível da sua delimitação conceptual. Mas a afectação à Política e à intervenção social aconteceu desde o início. Importa por isso, na análise crítica que se faz destas práticas artísticas, equacionar os efeitos sociais e políticos e neles, a relação mantida com a sociedade capitalista e com o neoliberalismo global, reflectindo de que forma as mesmas contribuem para a manutenção ou derrube do mesmo.

---

## - Bibliografia

- Bidet, J. e Kouvelakis, S.** (Ed.) (2008) *Critical Companion to Contemporary Marxism*. Leiden, Boston: Brill. ISBN: 978-90-04-14598-6.
- Bishop, C.** (2004) 'Antagonism and Relational Aesthetics'. *October*. ISSN 0162-2870. N.º 110 pp. 51-79.
- Blanco, Julia Ramírez** (2013) 'Reclaim The Streets! From Local to Global Party Protest'. In *Third Text: Critical perspectives on contemporary art and culture*. [Consult. 2015-09-01] Disponível em <URL:<http://thirdtext.org/reclaim-the-streets>>.
- Bourriaud, N.** (2008) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A. ISBN: 978-987-1156-56-6.
- De Bruyne, P. e Gielen, P.** (Ed.) (2011) *Community Art: The Politics of Trespassing*. Netherlands: Valiz Antennæ. ISBN: 978-90-78088-50-9.
- De Caeter, L. e De Roo, R.** et al. (Ed.) (2011) *Art and Activism in the Age of Globalization*. Rotterdam: NAI Publishers. ISBN: 978-90-5662-779-9.
- Fernández-Savater, A.** et al. (2004) 'Ingredientes de una onda global'. In *Universidad Nómada*. [Consult. 2013-11-29] Disponível em <URL:<http://www.universidadnomada.net/spip.php?article188&varrecherche=Ingredientes%20de%20una%20onda%20global>>.
- Foster, H.** (1985) *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. New York: The New Press. ISBN: 1-56584-464-5.
- Foster, H.** (1999) *The Return of the real*. London: The Mit Press. ISBN: 0-262-06187-2.
- Holmes, B.** (2007) 'Do-it-yourself geopolitics: Cartographies of art in the world'. In Stimson, B. e Sholette, G. (Ed.) *Collectivism after Modernism: The art of social imagination after 1945*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press. ISBN: 978-0-8166-4461-2, pp.273-294.
- Jordan, J.** (1997) The Art of necessity: the subversive imagination of anti-road protest and Reclaim the Streets'. In Mckay, G. (Ed.) *DIY Culture: Party and Protest in 90's Britain*, London / New York: Verso. ISBN: 1-85984-878-8, p.129-151.
- Kravagna, C.** (1998) 'Working on the Community Models of Participatory Practice'. In *republicart* [Consult. 2013-08-26]. Weblog. Disponível em <URL:[http://republicart.net/disc/aap/kravagna01\\_en.htm](http://republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm)>.
- Laclau, E. e Mouffe, C.** (1987) *Hegemonía y estrategia socialista: Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo Veintiuno. ISBN: 8432306193.
- Lacy, S.** (Ed.) (1995) *Mapping the terrain: New Genre Public Art*. Washington: Bay Press. ISBN: 0-941920-30-5.
- Lippard, L.** (1995) 'Looking around: Where we are, where we could be'. In Lacy, S. (Ed.) *Mapping the terrain: new genre Public Art*. Washington: Bay Press. ISBN: 0-941920-30-5.
- Megafone.net** (2013) [Consult. 2013-10-04] Weblog. Disponível em <URL:<http://www.megafone.net/>>.
- Sholette, G.** (2011) *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. London and NY: Pluto Press. ISBN: 978-0-7453-2752-5.

## - Notas

<sup>1</sup>Este texto resulta de parte da investigação realizada para o Doutoramento em Ciências da Arte, disponível para consulta na totalidade em <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/15799>.

<sup>2</sup> Ligação manifesta nas próprias designações de político - derivada do grego 'politikós', ou seja, relativo aos cidadãos - e de política - derivada de 'politiká', ou seja, referente aos assuntos públicos.

<sup>3</sup> Os termos, não sendo coincidentes, reiteram alterações substanciais ao pensamento e influência marxista e veiculam uma série de autores que desenvolveram o seu pensamento à luz das novas

tendências surgidas após os anos oitenta. Jacques Bidet e Stathis Kouvelakis distinguem os termos da seguinte forma:

*<sup>4</sup> Although it is not always easy to distinguish between the two, they are differentiated in principle in as much as the one seems to proclaim the exhaustion of the Marxist paradigm, whereas the other introduces problematics which, while maintaining a special relationship with certain ideas derived from Marx, reinterprets them in new contexts or combine them with different traditions.* (Bidet e Kouvelakis, 2008, p.XIII).

<sup>5</sup> A este respeito ver por exemplo os textos 'Evictions: Art and spatial politics' (1996), 'Men in Space' (1989) e 'Agoraphobia' (1996).

<sup>6</sup> Como Miwon Kwon fez em 'One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity', publicado em 2002, propondo que as diversas noções surgidas nas últimas quatro décadas em relação à arte pública fossem organizadas em três distintos paradigmas: arte em espaços públicos, arte como espaço público e arte como interesse público.

<sup>6</sup> É possível acompanhar todo o projecto no *website* <http://www.megafone.net/site/index>

<sup>7</sup> Até ao momento foram desenvolvidos treze trabalhos: com taxistas (México, 2004-

2014), com ciganos (Lleida e León, 2005), com prostitutas e prostitutos (Madrid, 2005), com imigrantes nicaraguenses (Costa Rica, 2006-2007), com motociclistas (motoboy) (São Paulo, 2007-2015), com pessoas com mobilidade limitada (Genebra, 2008), com pessoas desmobilizadas ou deslocadas (Colômbia, 2009-2010), com saharauis em campos de refugiados (Argélia, 2009-2011), com pessoas com deficiência visual (Barcelona, 2010-2011), com imigrantes em Nova Iorque (2011-2013) e com pessoas com mobilidade reduzida (Montréal, 2012-2014).

<sup>8</sup> No *website* do projecto (<http://www.megafone.net>) é possível aceder aos patrocínios e apoios financeiros de cada trabalho.

# Alguns Factores Determinantes para o Impacto da Arte Urbana em Lisboa<sup>1</sup>

por Sílvia Câmara

*Coordenadora da Galeria de Arte Urbana (GAU) gerida pelo Departamento de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa. Mestre em História da Arte Contemporânea pela Universidade Nova de Lisboa.*

*To elaborate briefly the survey of some seminal factors in the evolution of graffiti and street art expressions in the city of Lisbon, is the analytical challenge of this article. Particularly focused on the creations of the 21st century, the inquiry outlines a summary overview of these manifestations, from its beginnings in the Portuguese capital, also going back to April 25, 1974 and the subsequent production of revolutionary muralism. The main reasons given for the current status of the urban art phenomenon in Lisbon, characterize the authors community involved; point the interest shown by various political bodies, social and business entities; refer to the impact of the financial crisis that marked the country in recent years; allude to the media, with national and international coverage on this plastic universe; mention the touristic attraction of urban art and describe the work done by the Cultural Heritage Department of Lisbon Municipality, through the Urban Art Gallery, in its various working fields.*

---

I

No âmbito das manifestações plásticas associadas à produção do graffiti e da street art, a cidade de Lisboa granjeou, sobretudo na segunda década do século XXI, uma posição particular no panorama europeu. O volume de obras realizadas, cerca de 400 trabalhos entre os patentes e os entretanto perdidos; a amplitude das suas escalas, expandindo-se entre uma dimensão de cariz monumental, por vezes com mais de uma dezena de andares intervencionados num único edifício, e uma reduzida compleição, circunscrita à superfície de um armário técnico; a dispersão pela malha urbana, atingindo tanto a área central da cidade, como alguns dos pólos que marcaram a sua expansão urbanística, o caso das Avenidas Novas ou até o núcleo dos Parque das Nações e tanto bairros de elevado estrato socioeconómico, como bairros municipais; e ainda a diversidade de discursos, de gerações, de carreiras, de nacionalidades dos autores envolvidos, afirmam-se como indí-

cios da vitalidade que este fenómeno conquistou na capital portuguesa.

O levantamento de alguns factores que se nos afiguram determinantes para o actual impacto da arte urbana em Lisboa, proposto por este artigo, resulta do trabalho realizado no seio da Câmara Municipal de Lisboa (CML), nomeadamente no seu Departamento de Património Cultural, cuja acção dedicada às manifestações do graffiti e da street art, praticadas num quadro legalizado, tem vindo a ser desenvolvida pela Galeria de Arte Urbana (GAU), desde 2008. Constitui pois, uma abordagem decorrente da nossa reflexão e investigação produzidas neste campo estético, da concepção da estratégia promovida pela GAU nas distintas áreas de actuação que a configuram, na participação em inúmeros projectos organizados e apoiados, na observação e relacionamento directos com os criadores e agentes associados a estas práticas artísticas, mas também com a população confrontada com estas manifestações, nos seus vários papéis sociais, enquanto residente, proprietária, empresária, turista, entre outros.

Dentro das principais dificuldades epistemológicas inerentes ao presente objecto de estudo, realça-se a proximidade temporal do fenómeno, cuja génese pode eventualmente remeter para ancestrais gestos pictóricos e caligráficos, plasmados em registos pré-históricos ou articulados na Antiguidade Clássica<sup>2</sup> ou até em criações de um muralismo mais recente, em diferentes correntes novecentistas, mas cujo principal *corpus* de expressão, emerge na segunda metade da década de 60 e início da seguinte, no sé-

culo XX, em território norte-americano, respectivamente em Filadélfia e Nova Iorque, com a proliferação do *tag*, enquanto assinatura do alter-ego do seu autor, o *writer*<sup>3</sup>. Em Lisboa, se a sua herança pode retroceder até aos murais propagandísticos executados nos anos subsequentes à Revolução de 1974, como verificaremos adiante neste artigo, as obras inaugurais, que implicam o *modus operandi*, as narrativas, os símbolos e os rituais próprios desta comunidade artística, ocorrem no final da década de 80, deflagrando-se na zona de Carcavelos, até chegarem à capital, especialmente em núcleos como o ainda hoje activo, muro das Amoreiras, junto à Av. Conselheiro Fernando de Sousa<sup>4</sup>. Trata-se portanto, de tendências recentes, com aproximadamente 30 anos de presença na cidade, disponibilizando-se ainda num diminuto hiato temporal à observação, fruição, análise e estudo.

Tal contemporaneidade, o facto de o fenómeno estar a acontecer *hic et nunc*, permite-nos perceber as céleres mutação e ampliação da comunidade ligada à produção do graffiti e da street art, em Lisboa e noutras cidades a nível mundial, aspectos que não apenas reflectem um carácter de transitoriedade no interior deste domínio plástico, como incutem uma permanente necessidade de actualização por parte dos seus investigadores<sup>5</sup>. Traçar cenários exaustivos, consultar taxionomias sedimentadas, obter dados consolidados, constituem tarefas bastante inacessíveis ou até vãs, perante a produção criativa em causa. Revela-se para mais como uma situação globalizada, não só na sua faceta de manifestação subversiva e anti-sistémica, como na sua ver-

tente comissariada e autorizada, surgindo constantemente novas iniciativas. Assim e na ausência de manuais de boas práticas, importa aceitar a impossibilidade de uma visão holística e definitiva sobre estas expressões, adoptando um entendimento dinâmico e disponível perante o movimento perpétuo dos acontecimentos.

Outra dificuldade reside na forte ambivalência e nas estruturantes contradições que percorrem as posturas de toda esta comunidade, perante os desafios que presentemente lhe são colocados. O pontual apelo das galerias e da curadoria, a resposta às encomendas, a atracção pelas marcas, a sujeição ao processo de legalização, até a opção por certos suportes, técnicas e plasticidades, são encaradas por alguns criadores como processos de “domesticação”, de aniquilação da rebeldia e do descomprometimento (com excepção das regras geradas pelos pares) que pautou o espírito original das práticas do graffiti e de uma certa “deontologia” concebida pelos *writers*<sup>6</sup>. Se em Lisboa, se encontram cada vez mais artistas a trabalharem exclusivamente num campo autorizado, surgem também autores a produzirem somente registos ilegais, em meios como carruagens de comboios, a *pièce de résistance* do universo ligado ao graffiti<sup>7</sup>. Estas facetas, entre outras, espelham bem a complexidade do terreno que estamos a percorrer, expondo a subtilidade e a delicadeza das matérias em causa.

Por outro lado, o estado coevo, conjugado não só com a natureza efémera da arte urbana e a origem de *praxis* ilegal, mas também com uma proveniência distante de cer-

tas estruturas artísticas, conseqüentemente pouco reconhecida pelo pensamento, pela crítica, pelo mercado, pela maioria das entidades museais, ao ser germinada no seio de uma comunidade originalmente autodidacta e anónima, ditaram uma clara falta de interesse académico, que se traduzia igualmente numa fraca produção bibliográfica. Esta lacuna será outro dos obstáculos ao seu estudo, situação que começa a ser suprimida, de forma predominante, por disciplinas sociais, como a antropologia visual, a sociologia urbana, muito mais recentemente pela história da arte<sup>8</sup>, e por uma crescente vaga de publicações ligadas ao tema.

Perante o exposto, qual a relevância desta temática na análise da actuação artística na esfera pública? O fenómeno encerra uma vertente vandálica que atinge claramente outras expressões plásticas presentes no espaço público, componente que mais do que se combater cegamente, apenas através de vastas campanhas de limpeza, urge também ser compreendido pelas orgãos responsáveis pela salvaguarda do património, enquanto forma de expressão, gesto de rebeldia, sinal de afirmação, acto de demarcação do território, perante as condições de vida na urbe contemporânea, por parte de uma camada adolescente da população<sup>9</sup>, estrato aliás cada vez mais jovem. Muitas cidades, têm acolhido uma crescente presença de obras predominantemente parietais, nem sempre de cariz *site-specific*, criadas por esta comunidade, produções que trouxeram para o espaço público, todo um novo grupo composto por artistas emergentes, traduzindo-se numa efectiva regeneração da intervenção estética na malha urbana,

processo que importa compreender para mais proficuamente se integrar. Tais manifestações aportam igualmente múltiplas repercussões, de diferentes índoles tão diversas como as sociais, as urbanísticas, as culturais, as políticas, as económicas, as mediáticas, complexidade de impactos que se torna premente ser apreendida para a actual administração do território<sup>10</sup>. Enfim, não reflectir e estudar tais registos artísticos, significaria negligenciar e discriminar um vigoroso panorama plástico, que de algum modo, tem enformado o mais recente estado da arte em espaço público.

## II

A interrogação subjacente a este artigo, nasce do interesse em descortinar quais as principais razões para o fenómeno da arte urbana ter adquirido a presente expressão em Lisboa, identificar alguns dos factores que estimularam este tipo de intervenções artísticas, alimentando a pujança que as manifestações do graffiti e da street art hoje patenteiam nas ruas da cidade. Nesse reconhecimento, constatámos que há causas que se tornam efeitos e efeitos que se tornam causas, dialéctica presente num processo pautado pelo dinamismo, pela exponenciação da comunidade, dos eventos, dos trabalhos, dos lugares onde se inscreve este universo plástico, como foi apontado.

Antes de mais, julgamos ser relevante referir a herança do muralismo propagandístico, eclodido imediatamente após o 25 de Abril de 1974 e prolongando-se durante todo o Processo Revolucionário em Curso. A consignação das liberdades primordiais espoletada pela transição à Democracia,

trouxe intrinsecamente para os muros da cidade, uma explosão de reivindicações propostas por movimentos políticos, partidos, sindicatos, artistas. Quebrar o jugo do regime ditatorial que havia governado o país durante cerca de quatro décadas, denotava-se igualmente numa nova ocupação do espaço público, por parte dos cidadãos, agora livres no pensamento e na expressão das suas palavras e da sua iconografia<sup>11</sup>. As obras então concebidas derivavam mais de um esforço provindo das estruturas políticas e menos de um ensejo concretizado por certa elite criativa, apesar de algumas intervenções produzidas por artistas plásticos, como o vasto mural conjunto, realizado na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Belém, no ano da Revolução e no qual participaram nomes prestigiados, como Júlio Pomar, Nikias Skapinakis, Vespeira, entre outros<sup>12</sup>, ou ainda a intervenção executada no piso da Rua do Carmo, em Agosto de 1974, envolvendo o grupo Acre<sup>13</sup>. O património estético trabalhado, emanava essencialmente de uma linguagem gráfica delineada pelo marxismo-leninismo e pelo maoísmo, quer em termos formais, quer cromáticos, adaptada tão mimética ou espontaneamente, quanto permitia a capacidade técnica e imagética dos seus autores. Consistiam em peças com claros fitos políticos, que portanto procuravam ser eficazes na comunicação, ao despertar, consciencializar, engajar, activar comportamentos nos indivíduos, através de mensagens de assinalável impacto visual, com frases imperativas de interpretação imediata<sup>14</sup>. Tal acervo original de murais encontra-se hoje, totalmente perdido, entre as vicissitudes construtivas e urbanísticas da cidade, legado apenas resgatado de modo tangível, por alguns núcleos fotográficos

cos, actualmente sob a guarda de entidades como a Fundação Mário Soares<sup>15</sup>, o Arquivo Fotográfico da CML<sup>16</sup>, o Centro de Documentação 25 de Abril, pertencente à Universidade de Coimbra<sup>17</sup>. Todavia, a memória persiste nas gerações que experienciaram directamente os acontecimentos do PREC, gerando certa abertura para as intervenções do muralismo da actualidade, também ele atento a essa herança, como o testemunham o projecto “40 Anos/40 Murais”, organizado por António Alves e a Associação APAURB<sup>18</sup> ou a exposição “Venham mais 7!” decorrida em 2014, nos painéis da GAU, sitos na Calçada da Glória e Largo da Oliveirinha<sup>19</sup>.

Outro factor que nos parece fulcral alinhar, consiste na maturidade estética e empreendedora que a comunidade de arte urbana foi obtendo ao longo do seu percurso, na cidade de Lisboa, como o demonstrava a produção de *hall-of-fame*, obras de maior dimensão e exigência plástica, realizadas especialmente, no já mencionado, muro das Amoreiras, a partir da primeira metade da década de 90. Nesse período inaugural, sobressaíam criadores como Wize (posteriormente denominado Nomen), ainda hoje bastante activo no local<sup>20</sup>, ou Exas e Youth<sup>21</sup>. Um pouco antes, durante os anos de 1980, nas ruas do Bairro Alto, considerado o bairro cultural e boémio da cidade de Lisboa, onde foram proliferando as empresas criativas, as actividades artísticas, os locais de restauração e vivência nocturna<sup>22</sup>, e dada a proximidade de alguns estabelecimentos de ensino dedicados às práticas plásticas e gráficas como a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e do Palácio Quintela, antiga sede do IADE, apareciam



Carlos Farinha, Exposição “Venham mais 7!”,  
Painel da GAU, Calçada da Glória, 2014  
© CML | DPC | José Vicente 2014



Nomen, Slap & Kurtz, Muro das Amoreiras,  
Av. Conselheiro Fernando de Sousa, 2012,  
© CML | DPC | José Vicente 2012

obras de menor dimensão, ligadas a técnicas como o *stencil*<sup>23</sup>.

Assim, ainda antes da definição de uma estratégia municipal implementada pela GAU, desde 2008, estas expressões exibiam já uma considerável consistência pictórica e temática, dentro de uma heterogeneidade de plasticismos que podiam inspirar-se em correntes internacionais associadas a este universo, mas não deixavam de decorrer da afirmação da singularidade presente nalgumas autorias nacionais. Os criadores portugueses organizavam-se em diversas *crews*, grupos de *writers* com afinidades que frequentemente actuavam em conjunto, e ocorreram estimulantes visitas de alguns autores a actuarem no estrangeiro, como o actualmente reconhecido André<sup>24</sup>. Na capital, surgiam as primeiras iniciativas promovidas pela comunidade, com destaque para a VSP - Visual Street Performance, projecto com 6 edições, organizadas entre 2005 e 2010, que reunia algumas das figuras mais prestigiadas deste universo, como Hium, Klit, Mar, Ram, Vhils, entre outros<sup>25</sup>. O evento decorreu em vários edifícios, espaços abertos ao público, envolvendo tanto a mostra e comercialização de trabalhos de menor escala, como a produção de trabalhos parietais e instalações, sendo de assinalar que Vhils realiza neste contexto, a sua primeira obra em baixo relevo, com perfuração do reboco, técnica pela qual se tornou mundialmente reconhecido<sup>26</sup>. Desta forma, o aparecimento da GAU veio incrementar este ímpeto já presente na comunidade, proporcionando-lhe novas oportunidades para aprofundar as suas

plasticidades e apoiando os seus projectos, como as duas derradeiras edições da VSP, na cidade.

Aquando da implementação de um programa de reabilitação do Bairro Alto, que implicava entre outras medidas, a remoção das inscrições patentes nos seus principais eixos, a CML funda a GAU, inicialmente constituída por um conjunto de painéis, instalados na Calçada da Glória, nesta fase avultando-se o papel do Grupo Regojo, enquanto patrocinador, e de Pedro Soares Neves, elemento ligado à comunidade. Nesse núcleo de suportes, realiza-se em Outubro do mesmo ano, uma primeira exposição que reúne alguns dos mais notáveis artistas portugueses, de distintas gerações. E no princípio de 2009, o Departamento de Património Cultural da edilidade, assume a tutela daquele espaço, delineando uma estratégia para a arte urbana que versava não apenas aqueles painéis, mas ponderava outros territórios na cidade, como passíveis de receberem intervenções de arte urbana<sup>27</sup>. Rapidamente, no contexto dessa actuação, a Galeria giza uma abordagem do problema que para além de pugnar pela salvaguarda e a preservação do património artístico e cultural de Lisboa, procura promover e sensibilizar para o fenómeno da arte urbana, defendendo que poderá ser compatível, frutuosa e harmoniosa uma convivência entre os discursos artísticos até então utilizados nas produções ligadas à arte pública patente na cidade e outras intervenções derivadas do universo do graffiti e da street art. Para tal, inicia um diálogo com a comunidade, reforçando relações de confiança com algumas das figuras prestigiadas do meio.

Promovendo não só as suas próprias iniciativas, como suportando e apoiando os eventos organizados por terceiros, a Galeria alarga a sua área de intervenção. Assim, adopta logo nesse ano de 2009, como campos essenciais à sua actuação, para além necessariamente da curadoria e da produção de eventos, as campanhas e acções de divulgação e sensibilização para a importância do enquadramento das práticas do graffiti e da street art, num plano legalizado. E ainda a inventariação de registos, levantamento que recua até à Revolução de 1974 e avança até à actualidade, inventário divulgado permanentemente pela Galeria em diferentes meios, como o Google Art Project<sup>28</sup>. Mas também o apoio ao debate, à investigação e à publicação, através da organização de seminários, da participação em aulas, conferências e congressos, de parcerias com investigadores e editoras, o caso de Ricardo Campos, para a sua obra "Porque Pintamos a Cidade? Uma Abordagem Etnográfica do Graffiti Urbano" publicada pela Fim de Século ou a edição de "Street Art Lisbon"<sup>29</sup>, lançada pela Zestbooks. A animação e pedagogia, organizando e apoiando entre outras iniciativas, o projecto "Lata 65" no âmbito do programa municipal do "Orçamento Participativo", em colaboração neste caso, com Lara Seixo Rodrigues, projecto que se propõe aproximar a população sénior destas tendências visuais<sup>30</sup>. Por fim, as relações internacionais, estruturando candidaturas e projectos internacionais, integrando redes ligadas à arte urbana, como a Urban Creativity Alliance<sup>31</sup> e a RAIU- Rede Luso-Brasileira de Pesquisa em Artes e Intervenções Urbanas<sup>32</sup>.

No contexto do apoio às actividades de produção artística, concebidas pela comunidade, realçamos dois dos eventos mais emblemáticos da cidade de Lisboa – o projecto "Crono" e a plataforma "Underdogs". O primeiro, idealizado por Vhils, Pedro Soares Neves e Angelo Milano, notabiliza-se a partir das monumentais intervenções realizadas num conjunto de três imóveis, localizado na Avenida Fontes Pereira de Melo, um dos principais eixos viários da cidade, por parte de alguns dos reconhecidos nomes da street art estrangeira, referimo-nos a OsGêmeos<sup>33</sup>, Blu, Sam3, EricallCane e Lucy McLauchlan<sup>34</sup>. Será a sua escolha como uma das mais importantes obras de arte urbana a nível mundial, num artigo da autoria de Tristan Manco, publicado pelo The Guardian<sup>35</sup>, que começa a oferecer a Lisboa uma posição de destaque no cenário internacional.

Por sua vez, Vhils e Pauline Foessel no âmbito da plataforma "Underdogs"<sup>36</sup>, criada no seu formato actual, no ano de 2013 e contando com o apoio da GAU, têm vindo a reunir em Lisboa, alguns reconhecidos autores estrangeiros, a par com criadores nacionais. Apenas para elencar alguns: os brasileiros Nunca e Finok; o polaco Sainer; o espanhol Okuda; a dupla norte-americana Cyrcl; os portugueses MaisMenos e AkaCorleone<sup>37</sup>.

Assim, do interesse político, da consciência democrática em como seria relevante dedicar um tempo e um espaço próprios a uma comunidade de artistas que vinha sendo afastada da intervenção plástica na malha urbana, arredados maioritariamente para práticas não autorizadas, nasce a GAU, plataforma municipal a actuar num terreno nunca



Os Gémeos & Blu, Projecto "Crono",  
Av. Fontes Pereira de Melo, 2010,  
© CML | GAU 2010



Sainer, Projecto "Underdogs", Av. Afonso Costa, 2015,  
© CML | DPC | José Vicente 2015

antes desbravado pela edilidade, então com raros casos de estudo internacionais, como o programa implementado pela cidade de Filadélfia<sup>38</sup>. Por outro lado, desde os primórdios da criação da Galeria, torna-se clara a exigência de trabalhar em várias frentes, territórios, escalas, suportes, plasticidades, gerações, laborando nas diferentes facetas do fenómeno, com múltiplas prioridades, entre elas a renovação da intervenção plástica em espaço público, a desconstrução de preconceitos associados às expressões do graffiti e da street art, a elevação do seu estatuto estético e profissional, a introdução de actividades culturais em zonas carenciadas da cidade. A conjugação de todas estas áreas de actuação sob o signo de diversos propósitos, parece também contribuir para a estabilização de um terreno fértil à expansão e diversificação do fenómeno da arte urbana, na cidade de Lisboa.

Outra das variáveis decisivas na evolução deste universo plástico, na cidade de Lisboa, assenta no significativo crescimento e progressivo ecletismo da comunidade artística implicada. A produção de diversas actividades que envolvem a intervenção em suportes de menor escala, como o programa "Reciclar o Olhar" com trabalhos executados em vidros<sup>39</sup> ou até a "Mostra de Arte Urbana"<sup>40</sup> decorrida nos já referidos painéis da GAU ou ainda as obras criadas no muro do Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa (antigo Hospital Júlio de Matos), no âmbito do projecto "Rostos do Muro Azul"<sup>41</sup>, tem proporcionado a muitos autores o "ritual de iniciação" na *praxis* da arte urbana. Em todas as fases dos concursos dos quais resultam a realização das peças nestas inicia-

tivas, surgem criadores que nunca antes haviam trabalhado em espaço público e que almejam adquirir alguma experiência neste campo, conviverem com autores de gerações anteriores, darem-se a conhecer às entidades organizadoras.

Por outro lado, o constante aparecimento de novos autores, tem como consequência uma crescente heterogeneidade plástica, com recurso a outras técnicas, imagéticas, iconografias e posturas perante os códigos originais que orientavam o comportamento no interior da comunidade. Esta diversificação resulta também da introdução de percursos académicos através de elementos com formação na área das Belas-Artes, do Design Gráfico, da Arquitectura ou com experiência no domínio da ilustração e da banda desenhada, no seio de uma realidade que inicialmente, na geração denominada *old-school*, se fazia de modo autodidacta, com uma aprendizagem bastante prolongada e directamente na rua. Nesta profunda transformação, o surgimento de mais mulheres é igualmente um aspecto a assinalar, numa comunidade predominantemente composta por elementos masculinos, possivelmente mais aptos para enfrentar situações geradas pela ilegalidade<sup>42</sup>. A concepção de obras num quadro autorizado, destituído de riscos na



Guilherme Filipe, Projecto "Reciclar o Olhar", 2014,  
© CML | DPC | José Vicente 2014



Saddo, Projecto "Rostos do Muro Azul",  
Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa, Rua das Murtas, 2014,  
© CML | DPC | José Vicente 2014



Tamara Alves, Projecto "25 de Abril Hoje",  
Assembleia Municipal de Lisboa, Fórum Lisboa, Av. de Roma, 2014,  
© CML | DPC | José Vicente 2014

relação com as autoridades, facilita o trabalho produzido pelas criadoras que assumem hoje posições de relevo neste panorama plástico, salientando-se entre outras, figuras como Kruella d'Enfer, Glam, Leonor Brilha, Maria Imaginário, Mariana Dias Coutinho, Tâmara Alves, Vanessa Teodoro, Wasted Rita.

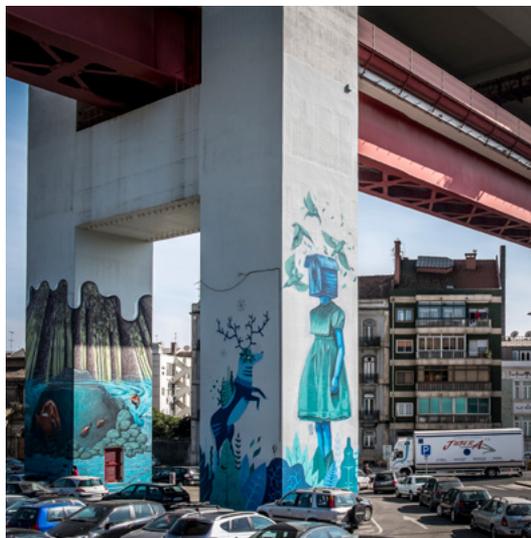
Por outro lado, o facto de a GAU defender a remuneração destas obras, no sentido da sua dignificação enquanto produção criativa, de elevação do seu estatuto perante os outros campos artísticos, posicionam a arte urbana como uma oportunidade de trabalho num cenário de crise financeira que atingiu fortemente muitas das áreas onde paralelamente estes autores desenvolviam as suas carreiras profissionais, por exemplo no mercado publicitário. Estas carências enfrentadas pelo país, implicaram igualmente uma redução na procura de suportes parietais para a instalação de telas publicitárias, pelos elevados montantes dispendidos em taxas e logística, situação que de alguma forma, ofereceu uma maior margem de manobra ao aparecimento de obras artísticas em fachadas e empenas com forte visibilidade. Ainda assim e dado também tratar-se de uma comunidade bastante jovem<sup>43</sup>, os valores praticados são inferiores aos envolvidos na produção de peças com materiais mais perenes e onerosos, e por criadores reconhecidos pelo mercado da arte. Desfrutando igualmente da proliferação e notoriedade que estas manifestações têm usufruído em Lisboa, identificam-se novas oportunidades de negócio e a criação de micro-empresas vocacionadas para a prestação de serviços ou a concepção de materiais neste contexto, como a organização

de roteiros e visitas guiadas<sup>44</sup>, o *merchandise*, as edições, a instalação de pequenas galerias a trabalharem exclusivamente com street artists, ou ainda que com menor expressão, a procura de exibição e comercialização de peças por parte de espaços galerísticos firmados no panorama artístico nacional, o caso da Agência Vera Cortês<sup>45</sup>.

Perante estas circunstâncias, observa-se uma crescente atenção quer por parte de residentes e/ou proprietários do edificado, quer por parte de entidades gestoras do território e empresas interessadas em desenvolverem projectos neste domínio. Essa procura obedece a diversas finalidades - busca-se não apenas retardar o aparecimento de inscrições vandálicas em determinados espaços, mas também promover certa valorização patrimonial; revitalizar e dignificar áreas mais abandonadas, degradadas e "deprimidas"; reforçar o diálogo multicultural e intergeracional, a inclusão social e o enraizamento territorial que o desenvolvimento de algumas metodologias artísticas pode estimular; aprofundar estratégias de responsabilidade social e cultural; aproximar-se de públicos urbanitas e juvenis que claramente se identificam com estes léxicos visuais; partilhar o protagonismo mediático atingido por estas manifestações na cidade de Lisboa, entre outros intuitos. Neste campo da colaboração com marcas e grupos empresariais, apontamos o projecto "Natureza Viva"<sup>46</sup> concretizado entre 2013 e 2014, com a companhia francesa Immochan, proprietária dos Centros Comerciais Alegro, que se traduziu na elaboração de um tríptico de intervenções, em Setúbal, Alfragide e Lisboa, nomeadamente em dois

dos pilares da Ponte 25 de Abril, em todos os locais com o mesmo grupo de artistas – José Carvalho, Klit, Kruella d’Enfer, Mosaik, Regg, Tamara Alves, Violant.

A já apontada cobertura mediática, parece-nos merecer uma menção particular, pois tem vindo a intensificar-se no decorrer dos últimos anos, tanto nos meios nacionais, como nos *media* internacionais. Entre estes, apontaremos o New York Times, o El Pais, o L’Express, a France Press, a RAI, o Tagesspiegel, numa cobertura permanentemente levantada pela GAU, com um balanço de *clipping* em 2014, de 192 peças jornalísticas registadas. Obviamente que esta atenção mediática, traz um relevante nível de exposição para o fenómeno, junto de um público cada vez mais vasto, atraindo consequentemente autores, agentes, associações, marcas e empresas, instâncias de gestão autárquica e outras entidades políticas, residentes e proprietários. E o atractivo turístico que a produção de arte urbana constitui para a cidade de Lisboa, alimenta-se de forma idêntica, a partir deste interesse jornalístico e de toda a divulgação impulsionada pelas redes sociais e outras plataformas digitais. As manifestações do graffiti e da street art, para além de impulsionarem um turismo próprio, de indivíduos que peregrinam pelo mundo no sentido de visitarem obras, posicionam-se como um apelo importante para um público com uma faixa etária entre os 25 e os 34 anos, que viaja muito numa modalidade de *City Break* e em companhias *Low Cost*, inseridos numa geração de consumidores 3.0 que busca um conjunto de vivências autênticas, originais, emotivas, sensitivas<sup>47</sup>.



Mosaik, Klit, Kruella d’Enfer & José Carvalho, Projecto “Natureza Viva”, Pilares da Ponte 25 de Abril, Calçada da Tapada, 2014, © CML/DPC/José Vicente 2014

Daí a inclusão de referências dedicadas a esta matéria nalgumas publicações turísticas, como a National Geographic Traveler Magazine, e a crescente oferta de visitas guiadas dedicadas ao tema (ver nota 44), o que já acontecia noutras cidades europeias como Londres e Berlim<sup>48</sup>.

### III

Considerada a estratégia municipal para o graffiti e a street art, como exemplo de boas práticas na plataforma Cultura 21 da organização mundial CGLU-Cidades e Governos Locais Unidos<sup>49</sup> e tendo o Huffington Post, na sua edição de 17 de Abril de 2014, colocado a cidade de Lisboa, no sexto lugar entre as 26 cidades a nível mundial, mais interessantes para se observar criações de arte urbana<sup>50</sup>, a capital portuguesa e toda a comunidade artística a actuarem nesse território, alcançaram uma posição singular no panorama internacional. Este artigo intentou elencar alguns factores que inspiraram, alavancaram, alicerçaram a expressão que estas práticas aqui atingiram, num processo em que as próprias criações e os seus reflexos no espaço público e na sociedade, geraram mais artistas, intervenções e projectos. Todavia, ainda que algumas causas tenham sido aludidas e algumas outras se pudessem adicionar, o âmago da questão parece esquivar-se, parece furtar-se ao elenco apresentado. Possivelmente só numa cidade democrática, livre, criativa, vigorosa, disponível para a novidade, atenta ao outro, se tornou possível traçar este percurso. E estes são talvez os atributos mais determinantes para a compreensão do fenómeno da arte urbana em Lisboa.

### - Bibliografia

**AAVV, Lisbon Street Art & Urban**

**Creativity** - 2014 International Conference, Urbancreativity.org, Lisboa, 2014.

**CAMPOS, Ricardo**, Porque Pintamos a Cidade? Uma

Abordagem Etnográfica do Graffiti Urbano, Fim de Século - Edições, Col. Antropológica, 2010.

**COSTA, Pedro**, Bairro Alto-Chiado, Efeitos de Meio e Desenvolvimento Sustentável de um Bairro Cultural, Câmara Municipal de Lisboa, Col. Lisboa: Estudos Sociais, 2009.

**COSTA e LOPES**, Pedro e Ricardo, Is street art institutionalizable? Challenges to an alternative urban policy in Lisbon, Working Paper nº 2014/08, Dinamia'Cet, ISCTE-IUL, 2014.

**DANYSZ, Magda**, From Style Writing to Art - A Street Art Anthology, Drago.

**MIRANDA, Rita**, Debaixo de uma parede cinza... existe um amor pela nossa Cidade. (OsGemeos) Cidade Turismo e Arte Urbana na área metropolitana de Lisboa, Dissertação Mestrado em Turismo e Comunicação, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015.

**Coord. QUARESMA, José**, O Chiado da Dramaturgia e da Performance - Arte na Esfera Pública, CIEBA-FBAUL/LESA, Lisboa, 2014.

**STAHL, Johannes**, Street Art, h. f.

ullmann, Col. Art Pocket, Berlin, 2009.

**WACIAWEK, Anna**, Graffiti and Street Art, Thames & Hudson, Col. World of Art, London, 2011.

#### - *Catálogos*

Alexandre FARTO aka Vhils, *Dissecção*, Fundação EDP/Museu da Electricidade, Lisboa, 2014.

*Galeria de Arte Urbana - 3 Anos*, Câmara Municipal de Lisboa, Departamento de Património Cultural, 2012.

LEWISOHN, Cedar, *Street Art - The Graffiti Revolution*, Tate Publishing, London, 2009.

*Os Gémeos - Para quem mora lá, o céu é lá*, Fundação de Arte Moderna e Contemporânea Coleção Berardo, 2010.

*Os Murais do 25 de Abril*, Fundação Mário Soares, Lisboa, 2009.

*Street Art Lisbon*, Zestbooks, Lisboa, 2014.

*Underdogs*, Vera Cortês Agência de Arte, 2010.

*Visual Street Performance*, Lisboa, 2007.

#### - *Publicações periódicas*

Finisterra, XLVI, nº 92, 2011

Revista GAU, Câmara Municipal de Lisboa, Vol. 1, Novembro, 2012.

Revista GAU, Câmara Municipal de Lisboa, Vol. 2, Abril, 2013

Revista GAU, Câmara Municipal de Lisboa, Vol. 3, Janeiro, 2014.

Revista GAU, Câmara Municipal de Lisboa, Vol. 4, Abril, 2014

Revista GAU, Câmara Municipal de

Lisboa, Vol. 5, Julho, 2014.

Revista GAU, Câmara Municipal de Lisboa, Vol. 6, Outubro, 2014.

História, Nova Série, nº 1, Outubro, 1994.

#### - *Sitografia*

<<http://40anos40murais.weebly.com/>>

<[http://www.agenda21culture.net/images/a21c/bones\\_practiques/pdf/LISBON-ENG.pdf](http://www.agenda21culture.net/images/a21c/bones_practiques/pdf/LISBON-ENG.pdf)>

<<http://alternativeberlin.com/berlin-graffiti-workshop-and-street-art-tour>>

<<http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/>>

<<http://www.cd25a.uc.pt/>>

<<http://www.estreladalva.pt/index.php/pt/tours/tours-tematicos/street-art-tour>>

<<https://www.facebook.com/galeriadearturbana>>

<<https://www.facebook.com/Lata65>>

<<http://www.fmsoares.pt/>>

<<https://www.google.com/culturalinstitute/collection/galeria-de-arte-urbana?hl=pt-PT&projectId=street-art>>

<[http://www.huffingtonpost.com/2014/04/17/best-street-art-cities\\_n\\_5155653.html](http://www.huffingtonpost.com/2014/04/17/best-street-art-cities_n_5155653.html)>

<[http://issuu.com/unidade/docs/crono\\_lisboa\\_2010-2011](http://issuu.com/unidade/docs/crono_lisboa_2010-2011)>

<[http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/livro\\_gau\\_3anos\\_web](http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/livro_gau_3anos_web)>

<[http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau\\_vol01\\_2012\\_issuu](http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau_vol01_2012_issuu)>

<[http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/revistagauvol2\\_issuu](http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/revistagauvol2_issuu)>

<[http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau\\_3\\_portugue\\_\\_\\_s\\_issuu](http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau_3_portugue___s_issuu)>

<[http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau\\_vol4\\_pt](http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau_vol4_pt)>

<[http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau\\_5\\_issuu](http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau_5_issuu)>

<[http://issuu.com/camara\\_municipal\\_lisboa/docs/revista\\_gau\\_vol\\_o6\\_2014](http://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs/revista_gau_vol_o6_2014)>

<[http://www.mude.pt/exposicoes/andre-saraiva\\_6.html](http://www.mude.pt/exposicoes/andre-saraiva_6.html)>

<<http://muralarts.org>>

<<http://redeartesurbanas.wix.com/raiu>>

<<http://streetartlondon.co.uk/tours/>>

<<http://www.theguardian.com/culture/gallery/2011/aug/07/art>>

<<http://www.under-dogs.net/>>

<<http://www.inward.it/piattaforme/urban-creativity-alliance-2>>

<<http://www.veracortes.com/>>

#### - *Notas*

<sup>1</sup> Este artigo não foi redigido segundo o actual Acordo Ortográfico.

<sup>2</sup> Cedar LEWISOHN, *Street Art - The Graffiti Revolution*, Tate Publishing, London, 2009, pp. 26-27.

<sup>3</sup> Ricardo CAMPOS, *Porque Pintamos a Cidade? Uma Abordagem Etnográfica do Graffiti*

*Urbano*, Fim de Século - Edições, Col. Antropológica, 2010, pp. 91-94.

<sup>4</sup> Miguel MOORE, "Sous les Pavés, La Plage...", in *Underdogs*, Vera Cortês Agência de Arte, 2010, p. 9.

<sup>5</sup> Agata Dourado SEQUEIRA, "Out in the Streets: The possibilities and implications of making art in the city's public space", in *Lisbon Street Art & Urban Creativity - 2014 International Conference*, Urbancreativity.org, 2014, Lisboa, p. 118.

<sup>6</sup> Cedar LEWISOHN, op. cit., p. 127.

<sup>7</sup> Anna WACIAWEK, *Graffiti and Street Art*, Thames & Hudson, Col. World of Art, London, 2011, p. 48.

<sup>8</sup> Pedro Soares NEVES e Daniela V. Freitas SIMÕES, "Street & Urban Creativity", in *Lisbon Street Art & Urban Creativity - 2014 International Conference*, op. cit., p. 8.

<sup>9</sup> Ricardo CAMPOS, op. cit., p. 24.

<sup>10</sup> Pedro COSTA e Ricardo LOPES, *Is street art institutionalizable? Challenges to an alternative urban policy in Lisbon*, Working Paper n.º 2014/08, Dinamia/Cet, ISCTE-IUL, 2014, p. 22.

<sup>11</sup> André CARMO, "Revolutionary Landscapes: The PCTP/MRPP Mural Paintings in the Lisbon Metropolitan Area", in *Finisterra*, XLVI, n.º 92, 2011, p. 31.

<sup>12</sup> Maria Adelaide GINGA, "Os Murais de Abril" in Revista *História*, Nova Série, n.º 1, Outubro, 1994, pp. 36-37.

<sup>13</sup> Composto por Alfredo Queiroz

Ribeiro, Clara Menéres e Lima Carvalho. Cf. Fernando Rosa DIAS, "Dois momentos históricos da performance no Chiado: as acções futuristas e o Grupo Acre", in Coord. José QUARESMA, *O Chiado da Dramaturgia e da Performance - Arte na Esfera Pública*, CIEBA-FBAUL/LESA, Lisboa, 2014, p. 65.

<sup>14</sup> Maria Adelaide GINGA, "Os Murais de Abril", op. cit., pp. 39.

<sup>15</sup> *Os Murais do 25 de Abril*, Fundação Mário Soares, Lisboa, 2009 e cf. em <http://www.fmsoares.pt/>

<sup>16</sup> Cf. em <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/>

<sup>17</sup> Cf. em <http://www.cd25a.uc.pt/>

<sup>18</sup> Cf. em <http://40anos40murais.weebly.com/>

<sup>19</sup> Cf. em Revista *GAU*, Câmara Municipal de Lisboa, Vol. 4, Abril 2014, também disponível em [http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau\\_vol4\\_pt](http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau_vol4_pt); Revista *GAU*, Câmara Municipal de Lisboa, Vol. 5, Julho 2014, também disponível em [http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau\\_5\\_issuu](http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau_5_issuu)

<sup>20</sup> Co-autor dos conhecidos murais de cariz político representativos das figuras de Passos Coelho, Paulo Portas e Angela Merkel.

<sup>21</sup> Miguel MOORE, "Sous les Pavés, La Plage...", op. cit., p. 9.

<sup>22</sup> Pedro COSTA, *Bairro Alto-Chiado, Efeitos de Meio e*

*Desenvolvimento Sustentável de um Bairro Cultural*, Câmara Municipal de Lisboa, Col. Lisboa: Estudos Sociais, 2009, p. 13.

<sup>23</sup> Miguel MOORE, "Sous les Pavés, La Plage...", op. cit., p. 13.

<sup>24</sup> Miguel MOORE, "Sous les Pavés, La Plage...", op. cit., pp. 10-13.

André realizou no ano de 2014, uma exposição individual no MUDE - Museu do Design e da Moda. Cf. em [http://www.mude.pt/exposicoes/andre-saraiva\\_6.html](http://www.mude.pt/exposicoes/andre-saraiva_6.html)

<sup>25</sup> *Visual Street Performance*, Lisboa, 2007.

<sup>26</sup> Alexandre FARTO aka Vhils, *Dissecção*, Fundação EDP/Museu da Electricidade, Lisboa, 2014.

<sup>27</sup> *Galeria de Arte Urbana - 3 Anos*, Câmara Municipal de Lisboa, Departamento de Património Cultural, 2012, p. 5.

<sup>28</sup> Cf. em <https://www.google.com/culturalinstitute/collection/galeria-de-arte-urbana?hl=pt-PT&projectId=street-art>

<sup>29</sup> *Street Art Lisbon*, Zestbooks, Lisboa, 2014.

<sup>30</sup> Cf. Em <https://www.facebook.com/Lata65>

<sup>31</sup> Cf. em <http://www.inward.it/piattaforme/urban-creativity-alliance-2>

<sup>32</sup> Cf. em <http://redeartesurbanas.wix.com/raiu>

<sup>33</sup> Concomitantemente, realizavam uma exposição individual no Museu Coleção Berardo. Cf. *Os Gémeos - Para quem mora lá, o céu é lá*, Fundação de Arte Moderna

e Contemporânea Coleção Berardo, 2010.

<sup>34</sup> Cf. em [http://issuu.com/unidade/docs/crono\\_lisboa\\_2010-2011](http://issuu.com/unidade/docs/crono_lisboa_2010-2011)

<sup>35</sup> Cf. em <http://www.theguardian.com/culture/gallery/2011/aug/07/art>

<sup>36</sup> Cf. em <http://www.under-dogs.net/>

<sup>37</sup> Cf. Revista GAU, Câmara Municipal de Lisboa, Vol. 3, Janeiro de 2014, também disponível em [http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau\\_3\\_portugue\\_\\_\\_s\\_issuu](http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau_3_portugue___s_issuu); Revista GAU, Câmara Municipal de Lisboa, Vol. 5, Julho 2014, também disponível em [http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau\\_5\\_issuu](http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau_5_issuu); Revista GAU, Câmara Municipal de Lisboa, Vol. 6, Outubro 2014, também disponível em [http://issuu.com/camara\\_municipal\\_lisboa/docs/revista\\_gau\\_vol\\_o6\\_2014](http://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs/revista_gau_vol_o6_2014)

<sup>38</sup> Cf. o programa Mural Arts Program em <http://muralarts.org>

<sup>39</sup> Cf. Revista GAU, Câmara Municipal de Lisboa, Vol. 1, Novembro, 2012, também disponível em [http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau\\_vol01\\_2012\\_issuu](http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau_vol01_2012_issuu); Revista GAU, Câmara Municipal de Lisboa, Vol. 2, Abril 2013, também disponível em [http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/revistagauvol2\\_issuu](http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/revistagauvol2_issuu); Revista GAU, Câmara Municipal de Lisboa, Vol. 3, Janeiro 2014, também disponível em [http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau\\_3\\_](http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau_3_)

portugue\_\_\_s\_issuu; Revista GAU, Câmara Municipal de Lisboa, Vol. 6, Outubro 2014, também disponível em [http://issuu.com/camara\\_municipal\\_lisboa/docs/revista\\_gau\\_vol\\_o6\\_2014](http://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs/revista_gau_vol_o6_2014)

<sup>40</sup> Cf. Revista GAU, Câmara Municipal de Lisboa, Vol. 1, Novembro, 2012, também disponível em [http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau\\_vol01\\_2012\\_issuu](http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau_vol01_2012_issuu); Revista GAU, Câmara Municipal de Lisboa, Vol. 6, Outubro 2014, também disponível em [http://issuu.com/camara\\_municipal\\_lisboa/docs/revista\\_gau\\_vol\\_o6\\_2014](http://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs/revista_gau_vol_o6_2014)

<sup>41</sup> Cf. Revista GAU, Câmara Municipal de Lisboa, Vol. 1, Novembro, 2012, também disponível em [http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau\\_vol01\\_2012\\_issuu](http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau_vol01_2012_issuu); Revista GAU, Câmara Municipal de Lisboa, Vol. 2, Abril 2013, também disponível em [http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/revistagauvol2\\_issuu](http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/revistagauvol2_issuu); Revista GAU, Câmara Municipal de Lisboa, Vol. 3, Janeiro 2014, também disponível em [http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau\\_3\\_portugue\\_\\_\\_s\\_issuu](http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau_3_portugue___s_issuu); Revista GAU, Câmara Municipal de Lisboa, Vol. 4, Abril 2014, também disponível em [http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau\\_vol4\\_pt](http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau_vol4_pt); Revista GAU, Câmara Municipal de Lisboa, Vol. 6, Outubro 2014, também disponível em [http://issuu.com/camara\\_municipal\\_lisboa/](http://issuu.com/camara_municipal_lisboa/)

[docs/revista\\_gau\\_vol\\_o6\\_2014](http://docs/revista_gau_vol_o6_2014)

<sup>42</sup> Ricardo CAMPOS, op. cit., pp 194-198.

<sup>43</sup> Com os elementos mais velhos a atingirem nesta fase, aproximadamente os 40 anos de idade.

<sup>44</sup> Cf. em <http://www.under-dogs.net/news/underdogs-public-art-tour/> e <http://www.estreladalva.pt/index.php/pt/tours/tours-tematicos/street-art-tour>

<sup>45</sup> *Underdogs*, op. cit. e em <http://www.veracortes.com/>

<sup>46</sup> Revista GAU, Câmara Municipal de Lisboa, Vol. 4, Abril 2014, também disponível em [http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau\\_vol4\\_pt](http://issuu.com/galeriadearturbana/docs/gau_vol4_pt)

<sup>47</sup> Rita MIRANDA, *Debaixo de uma parede cinza... existe um amor pela nossa Cidade. (OsGemeos) Cidade Turismo e Arte Urbana na área metropolitana de Lisboa*, Dissertação Mestrado em Turismo e Comunicação, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015, pp. 27-33.

<sup>48</sup> Cf. por exemplo em <http://streetartlondon.co.uk/tours/> e <http://alternativeberlin.com/berlin-graffiti-workshop-and-street-art-tour>

<sup>49</sup> Cf. em [http://www.agenda21culture.net/images/a21c/bones\\_practiques/pdf/LISBON-ENG.pdf](http://www.agenda21culture.net/images/a21c/bones_practiques/pdf/LISBON-ENG.pdf)

<sup>50</sup> Cf. em [http://www.huffingtonpost.com/2014/04/17/best-street-art-cities\\_n\\_5155653.html](http://www.huffingtonpost.com/2014/04/17/best-street-art-cities_n_5155653.html)

# A Filha Bastarda da Arte

por Mauro Trindade

*Doutor pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e professor do Departamento de História e Teoria da Arte do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.*

*L'institutionnalisation du graffiti dans le champ de l'art n'arrive pas sans clivages ni contradictions, dans lesquels ses pratiques et ses concepts semblent entrer en conflit avec le champ même de l'art qui l'absorbe, en un abîme de valeurs et intérêts, dans la formation des artistes et l'appréciation des oeuvres. L'un des rares artistes du graffiti dans l'oeuvre est dans la rue, les galeries et les centres culturels, Toz - Tomas Viana - analyses son assimilation par le marché et les institutions.*

---

Na galeria de vilões magistrais que Shakespeare nos legou, talvez nenhum se compare ao dissimulado, envolvente e sedutor Ricardo III, incapaz de viver sob as grinaldas da paz e ao som lascivo do alaúde, após a vitória da casa de York sobre Lancaster. Seu desconforto reside na incapacidade para o amor e para a alegria, pois é um ser abjeto contra o qual até os cães investem. Imperfeito e lançado antes da hora para esse mundo que respira, resta ao Duque de Gloucester “armar conjuras, tramas perigosas, por entre sonhos, acusações e ébrias profecias”<sup>1</sup>, em desacordo com a felicidade que ele próprio ajudou a criar. Ele não vive para a vitória, mas para o combate, não para a paz, mas para a carnificina. Aproveito as trevas que o personagem alimenta como metáfora ao papel do graffiti na unanimidade *artsy* de nossa era, na qual a experiência estética pode ser encontrada em qualquer parte e a qualquer momento, mesmo em ações que ainda hoje são criminalizadas. Não há descontentamento sob o glorioso sol da arte contemporânea?

Tomas Viana, o Toz, é um grafiteiro baiano radicado no Rio de Janeiro que, desde 1996, pinta com sprays muros, viadutos e outras construções pela cidade e que tem feito sucesso no mercado de arte, com obras espalhadas por todo o Brasil e em diversos países da Europa. Quando começou a colorir as ruas do Rio, a arte e o mundo da arte não tinham a menor importância para os grafiteiros. Segundo ele,

*“Eram mundos distintos que continuam totalmente distintos. Mas agora as coisas estão mais confusas. Há grafiteiros em galerias e artistas que vão grafitar. E os grafiteiros que estão em galerias não têm força para ‘puxar’ para dentro os que estão de fora. Não é um movimento. É cada um por si. Mesmo quando são feitas exposições, não há aprofundamento, apenas alguém chama os artistas mais próximos, porque praticamente não existem curadores especializados. Penso no graffiti como a filha bastarda da arte contemporânea.”<sup>2</sup>*

A despeito de seu caráter fundador na experiência plástica e pictográfica e de seus múltiplos contextos, o graffiti como o conhecemos “é como uma versão artesanal do ritmo fragmentário e heteróclito do *videoclip*”<sup>3</sup> e torna-se conhecido a partir da segunda metade do século XX. Ele sofreu influências localizadas do muralismo mexicano pós-revolução de 1910 que, com seu caráter político, resgatou tradições visuais pré-colombianas e deslocou a apreciação da arte para os espaços públicos. E, de forma mais abrangente, a revolta estudantil de maio de 1968, em Paris, revelou aos *writers*, como se denominavam os primeiros grafiteiros, o caráter epidêmico das pa-

lavras pintadas nas ruas para a difusão de ideias e comportamentos. Na mesma década, jovens negros e hispânicos moradores de Nova Iorque e de outras cidades iriam se bater contra as configurações simbólicas do espaço urbano após a repressão aos “grandes motins urbanos de 1966-1970”<sup>4</sup>, como nota Jean Baudrillard. Dividida em zonas de ocupação sociais e raciais, a cidade é igualmente ordenada por um sistema de signos que define as normas de conduta e o *laissez passer* de seus habitantes: não é coincidência que os vagões de metrô tenham sido um dos alvos iniciais do graffiti.

As cronologias desenvolvidas pelos primeiros autores (GITAHY, 1999) indicam que o graffiti passou a ter importância no Brasil por volta de 1975, quando John Howard, Alex Vallauri e Waldemar Zaidler, entre outros, espalharam pela cidade de São Paulo seus trabalhos pioneiros. Na década seguinte, surgia uma nova geração de grafiteiros sob a influência do hip hop norte-americano, tendência que prosseguiu nos anos 1990 e segue até hoje. Toz pertence a esse grupo que, de maneira geral, não tinha qualquer formação artística mais aprofundada. Na época nunca tinha ouvido falar em Tunga, Waltércio Caldas, Antonio Dias ou qualquer outro artista de destaque na arte contemporânea brasileira. Suas referências eram Os Gêmeos, Binho, Tinho, Espeto e outros grafiteiros paulistanos que já atuavam há cerca de 10 anos. Os parceiros (Fabio) Ema, (Marcelo) Eco e Akuma (Soares) e Airá O Crespo, além de (Marcelo) Ment e Mackintal foram conhecidos nas ruas e no Zoeira Hip Hop, festa musical promovida no bairro da Lapa, no Cen-

tro do Rio de Janeiro, pela produtora Elza Cohen, e que envolvia rap, break e graffiti.

Três crews - equipes - se destacavam: o Nação, com grafiteiros da Zona Norte da cidade, outro vindo do município de São Gonçalo, na região metropolitana do Rio de Janeiro, e o Fleshbeck, da Zona Sul, do qual Toz fazia parte. Alguns grafiteiros, como Acme, andavam sozinhos. "Nem a população, nem a prefeitura tinha conhecimento do que a gente fazia. A cidade era um grande playground"<sup>5</sup>, comenta o artista.

A estratégia de ocupação dos espaços urbanos era territorial, com a ampliação das áreas grafitadas conforme a ausência de outras obras. A demarcação de caráter identitário dominou a atividade desses grafiteiros sem, entretanto, que houvesse enfrentamentos no caso de possíveis "invasões". Arte efêmera, o graffiti convive e se funde a outros graffiti, até desaparecer por completo. Para Toz, essa é a regra do jogo do graffiti: a ausência de regras.

*"A rua é de todo mundo. Às vezes tem um moleque doidão que sai pichando tudo. E usam o suporte do desenho alheio. Não há regras, não há moral, picha tudo. A regra é não respeitar ninguém, igreja, prédio. É anarquia."*<sup>6</sup>

Durante todos esses anos, o graffiti continuou a ser qualificado pela imprensa como uma forma de vandalismo e dificilmente era encarado de maneira artística pelas instituições e pela população em geral. Desde 1998, pichação ou graffiti sujeitam-se à Lei N.º 9.605, a Lei dos Crimes Ambientais, que incrimi-

na aquele que "pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano", com uma pena de detenção que pode chegar a um ano de detenção e multa. Em caso de grafitagem sobre bens tombados, a pena aumenta em seis meses. Para Toz - representado no Rio de Janeiro pela galeria Movimento - e para a maioria dos grafiteiros, a ilegalidade faz parte do jogo.

*"O meu graffiti é ilegal. E é preciso muita vontade e se espalhar. Isso é do graffiti. Há algumas formas de você ser respeitado. Primeiro tem de forte, fisicamente forte. Depois você tem de ter um desenho foda! Que todo mundo admire seu estilo. E depois tem de se arriscar. Ir onde ninguém consegue ir. O cara que faz coisa na rua e ninguém vê não é importante. Você tem de fazer algo que impacte a todo mundo. A rua cobra. Você tem de ter força. Por exemplo, ao grafitar na (autoestrada) Lagoa-Barra, é só dar um passo em falso e você morre. O que faz o graffiti ser forte é a atitude. E é isso que tem de levar para a galeria, a atitude."*<sup>7</sup>

Demorou muito tempo para que diversas instituições públicas e privadas passassem a dar espaço para o graffiti, ao mesmo que livros a respeito de arte urbana fossem lançados em diversos países e estudos acadêmicos dessem atenção ao fenômeno. Alguns livros e ensaios chegaram a ser publicados de forma esparsa em anos anteriores, desde artigos sobre Pompeia e Roma antiga até igrejas medievais rabis-cadas *per saecula saeculorum*. Em um trabalho pioneiro, o pesquisador norte-americano Robert Reisner, procurou preservar e reavaliar o graffiti, até então considera-

do pornográfico, estúpido e destrutivo. Reisner realizou uma pesquisa aprofundada que apontou diferenças entre o graffiti tradicional e as novas modalidades que passaram a ser praticadas nas grandes cidades. Em *Graffiti: Two thousand years of wall writing* (1971) e, mais tarde, em *Encyclopedia of graffiti* (1974), ele analisa esses desenhos e escritos em diversos espaços sociais, em particular, onde e quando o grafiteiro podia deixar suas mensagens sem temer censuras por abordar temas “muito mais viscerais” (Reisner, 1971: 4). Com o interesse em alcançar visibilidade para seus escritos, os grafiteiros procuravam escrever e pintar em espaços abertos, cujas mensagens, sugere Reisner, traziam informações vitais a respeito da indisciplina, sobre o funcionamento de mentes debilitadas, de ególatras ou entediados (Reisner 1974: 8). Suas pesquisas centradas em graffiti latrinários e de rua apontaram pela primeira vez para o contexto onde se realizam os graffiti e as implicações que a ambiência imprime aos conteúdos.

Coube a Norman Mailer, porém, ser a voz tonitruante em defesa do graffiti. Ele o difundiu em uma nova perspectiva dentro da revista *Esquire*, que gozava de forte aceitação na *intelligentsia* dos Estados Unidos. Na década de 1930, escritores do porte de Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, Alberto Moravia e André Gide já figuravam em suas páginas. E, durante os anos 1960 e 1970, a revista apoiou o chamado *New Journalism*, com a publicação de longas reportagens de caráter literário de Gay Talese, Tom Wolfe, Tim O’Brien e do próprio Mailer. Há cerca de 40 anos, a ação dos gra-

fiteiros ainda era considerada degradante do espaço urbano e do mobiliário público. Em uma reportagem na *Esquire* de maio de 1974, Mailer dedicou 17 páginas a Cay 161, pertencente a uma das primeiras gerações de desenhistas nova-iorquinos a cobrir os muros e os vagões do metrô daquela cidade com tags - assinaturas grafitada nas paredes. O autor de *Os nus e os mortos* não economizou elogios ao artista e o comparou ao melhor do *Trecento*:

*“...tão famoso no mundo dos graffiti de muros e metrôs quanto Giotto pode ter sido quando seu nome começou a circular nos circuitos das oficinas que levaram de Masaccio, através de Piero della Francesca, a Botticelli, Michelangelo, Leonardo e Rafael.”<sup>8</sup>*

Mailer traça um longo perfil não apenas de Cay 161, mas de toda uma geração de artistas, cujo trabalho até então era classificado como vandalismo puro e simples. Para o escritor, as palavras escritas nas tipologias originais do graffiti eram o sinal de um apocalipse cultural, indicativas de um *future* que se tornaria frequente na literatura e no cinema dos anos seguintes. Em uma prosa abundante e caudalosa de imagens, o escritor identifica nos rabiscos das ruas de Nova Iorque a ascensão de uma arte ainda indecifrável e profética.

*“Estamos no fim possível da civilização. Nosso instinto, exausto e cabalmente poluído, sonha com algum tipo de limpeza ou purificação que não encontramos; impulsos tribais despontam no mundo inteiro. A linha genealógica de artistas isolados e da obra solitária atravessa toda extensão de Miche-*

*langelo até Shoot de Chris Burden, e, se nos fizessem voltar ao imperativo emocional da pintura rupestre e tentar rabiscar alguma coisa no mundo diante de nós para tentar descobrir se existe o desastre, é o artista de computador do Guggenheim que podemos compreender mais facilmente do que os autores de graffiti. Eles ainda são outra coisa.”<sup>9</sup>*

A genealogia descrita pelo escritor compreende o estatuto social do artista ocidental e sua identidade única e original como uma herança do Renascimento, que chega às performances de Chris Burden e ao “artista de computador”, expressão precária para os novos experimentos mais tarde classificados como “arte digital”. O caráter anônimo, grupal e desvinculado das instituições artísticas dessa primeira geração de grafiteiros espanta Mailer, que aponta para a vitalidade do graffiti em relação à arte contemporânea exposta nos grandes museus. Para o escritor, são as letras desses nomes inescrutáveis que anunciam o fim de uma era e, talvez, o início de uma nova arte:

*“Não obstante, ainda há um mistério. De que combate vêm as letras curiosas dos graffiti, com suas caligrafias chinesas e árabicas; de que conexões com o passado são essas luzes e fulgores de chama tão semelhantes ao alfabeto hebreu, onde a própria forma da letra era adorada como manifestação do Senhor; não, não basta pensar no desejo infantil de ver seu nome passar em letras grandes o bastante para fazer seu ego ecoar por toda a cidade, não, é quase como se tivéssemos que voltar a algum sentido primevo da existência, àquela curiosa sugestão de como nossa existência*

*e nossa identidade só podem se perceber num espelho. Se nosso nome é tremendo para nós, ele tampouco é real – como se tivéssemos vindo de outros lugares que não o nome, e vivido outras vidas. Vai ver esse é o eco inaudito dos graffiti, a vibração do desconforto profundo que eles incitam, como se a música inaudita de sua proclamação e/ou de sua missa, a agitação intencional de sua folhagem, fosse o arauto de um apocalipse qualquer que se aproxima, cada vez menos distante. Os graffiti tardam na porta dos nossos metrô como um memento daquilo que eles bem podem ter sido, nossa primeira arte do karma, como se, com efeito, todas as vidas jamais vividas soassem agora como as trombetas dos exércitos em toda a cordilheira invisível.”<sup>10</sup>*

A valorização do graffiti parece igualmente uma consequência lógica dos desdobramentos da arte moderna e contemporânea. Essa ampliação do campo artístico pode ser apontada como resultado direto da descategorização da arte ocorrida a partir do dadaísmo e do surrealismo, com seus *ready-made* e *object trouvé*, operação de ressignificação dos objetos do cotidiano como, dez anos antes da reportagem de Mailer, defendia Arthur Danto em seu célebre artigo *Artworld*, a respeito exposição de Andy Warhol na Stable Gallery, com caixas de sabão Brillo Box.

Se o mercado de arte ainda não absorvia os trabalhos desses primeiros *writers*, o mundo da arte mostrou-se mais amplo e tolerante com eles. Do outro lado dos Estados Unidos, o artista e curador nicaraguense Rolando Castellón vai realizar uma das primeiras

exposições inteiramente dedicadas à nova arte. *Aesthetics of Graffiti* foi apresentada no Museu de Arte Moderna de São Francisco entre abril e julho de 1978, com nada menos que 94 artistas envolvidos, desde grafiteiros mais ou menos anônimos até nomes de destaque na arte americana, como Robert Rauschenberg e Edward Ruscha. A exposição representava ainda uma tentativa de artistas latinos conquistarem um espaço dentro do universo artístico norte-americano, com formas e práticas mais populares. Em seu texto de apresentação, Castellón afirmava esperar que, fora de seu ambiente costumeiro, as pichações pudessem ser vistas por suas qualidades visuais e estéticas e que, “através do processo de integração consciente com artistas de estúdio, o graffiti, assim, tornar-se oficialmente sancionado como ‘belas artes’”<sup>11</sup>.

Hans Belting nota, em seu seminal *O fim da história da arte*, que a arte multiplicou-se e “se dissolveu num espectro de fenômenos opostos que há muito tempo aceitamos como arte, antes mesmo de termos formado um conceito a seu respeito”<sup>12</sup>. Além de museus, galerias, surgem feiras e centros culturais espalhados em todo o mundo, edições cada vez mais frequentes de livros de arte e uma proliferação de artistas em toda parte. A arte e a experiência estética estão nas ruas e praças, na alimentação e no vestuário, no trabalho e no lazer. De seus templos privilegiados, dos monumentos e dos locais de troca, a arte se irradia sobre todos os campos da vida, em ações, produtos culturais e uma incessante produção de imagens midiáticas que envolvem a noosfera.

A aceitação do graffiti como forma artística é exemplar nesse contexto. Enquanto os rabiscos de nomes e frases emergiam do metrô de Nova Iorque, a pintura tradicional enfrentava uma profunda crise deflagrada desde a chegada dos textos críticos de, entre outros, Joseph Kosuth e Sol LeWitt, publicados em 1969. Sob a influência da filosofia de Wittgenstein e uma interpretação particular da *Crítica do Juízo*, de Kant, Kosuth rejeita a compreensão da arte em bases morfológicas e que as obras de arte não seriam mais do que itens de colecionador. “As pinturas de Van Gogh não valem mais do que sua palheta”<sup>13</sup>, escreve.

Sol LeWitt, por sua vez, ataca a categorização da arte com suas *Sentenças sobre arte conceitual*, nas quais afirma que quando palavras “como ‘pintura’ e ‘escultura’ são usadas, elas conotam toda uma tradição e em consequência implicam uma aceitação dessa tradição, impondo assim limitações ao artista, que relutaria em fazer uma arte que fosse além das limitações.”<sup>14</sup>

O graffiti anárquico, inculto e desrespeitoso com objetos sagrados da arte, como monumentos e prédios históricos, lentamente começou a ser tratado como uma prática artística nova e cheia de vitalidade. Mesmo a repetição de seus escritos e desenhos passou a ser visto dentro de uma perspectiva da história da arte. A serialização industrial, assunto frequentemente abordado pela arte pop, também seria tematizado pelo graffiti. Não demora muito tempo para que galerias de arte passassem a convidar alguns grafiteiros para expor seus trabalhos, desta vez feito sobre

papel ou tela, enquanto órgãos de fomento à cultura no Brasil e em outros países comissionaram trabalhos. Ao mesmo tempo, uma vasta rede de grafiteiros e simpatizantes desenvolvida através da internet estreitou laços entre artistas de todo o mundo e permitiu que a obra de diversos deles circulasse mundo afora. Em 2006, obras dos Gêmeos estiveram no BALTIC Centre for Contemporary Art, em Gateshead, na Inglaterra, para a mostra *Spank the Monkey*, ao lado de trabalhos de artista de rua Banksy e da pintora japonesa Chiho Aoshima. Em 2008, em Belo Horizonte, o grafiteiro Binho Ribeiro organizou a 1ª Bienal de Graffiti, com alguns segmentos artísticos que se tornariam recorrentes nestes encontros e festivais pelo Brasil: música - rap e hip hop -, dança - break -, poesia - com os MCs - e, naturalmente artes visuais, com o grafite.

Hoje já é rotineira no Brasil a realização de feiras e festivais nos quais a fórmula da cultura hip hop é repetida. Entre muitos outros exemplos, em 2015, ocorreu o 7º Recife Fusion, no Recife, com oficinas de "live paint" e "produção de graffiti". Em Salvador, o Bahia de Todas as Cores promoveu a pintura de um mural gigante na comunidade de Itinga, com a produção de um gigantesco painel de graffiti. Em São Paulo, é comemorado desde 2004, o Dia do Graffiti. Ele foi instituído em São Paulo pela Lei Municipal 13903, que homenageia Alex Vallauri, morto em 1987. Em Maceió, Rio de Janeiro, Joinville, São João Del-Rey, Campos de Goytacazes, Corumbá, Chapecó e diversas outras cidades realizaram festivais com grafiteiros e oficinas de *street art*. Tanto Rio de Janeiro, quanto São Pau-

lo e Lisboa dispõem há alguns anos de órgãos públicos que fomentam e disciplinam o graffiti em seus espaços<sup>15</sup>.

No lugar de ocorrer uma fusão ao circuito de galerias e museus, porém, a maioria desses eventos é realizado em um setor paralelo, no qual público e produtores são inteiramente diferentes daqueles dos vernissages e exposições. Se a legitimação da obra de arte acontece através de sua inclusão no mundo da arte, o graffiti necessita de uma nova classificação, pois nem material nem ideologicamente ela necessita dos apreciadores da "arte contemporânea erudita", como define Toz:

*"É uma cultura mundial muito forte que não depende dos meios normais da arte. Não há críticos de arte nem curadores. Ela sobrevive e sobrevive pelas próprias pernas, pelo próprio público. Os livros e as revistas de graffiti são financiados por quem as compra. Ele é tão forte de público que não se preocupa com o mercado de arte contemporânea. Tem um público que vai à Homegrow, que é uma loja-galeria em Ipanema (no Rio de Janeiro) que vende graffitis. E em São Paulo há várias delas."*<sup>16</sup>

A criação de uma economia própria, com seus próprios agentes e instâncias revelam que os processos de institucionalização do graffiti realizam-se em uma relação de poder com o mundo da arte, onde seu valor de troca e seu valor cultural estão até certo ponto desgarrados. A apreciação estética do graffiti parece, assim, constituir-se fora do campo da arte, através de uma retórica distinta e em um meio social igualmente

distinto, o que explica a dificuldade e talvez até o desinteresse de sua inclusão na arte. Talvez por isso as ações de institucionalização do graffiti passem menos pelos museus e galerias de arte do que por políticas de cultura oficiais que disciplinam os espaços públicos a serem grafitados, em uma legislação do louvável e do interdito.

Em recente palestra no Rio de Janeiro, o crítico Hans Ulrich Gumbrecht apresentou algumas das ideias contidas em seu novo livro *Nosso amplo presente*, no qual comenta a estetização da vida cotidiana, na qual tudo está sujeito a um “olhar estético”. O escritor pressupõe que não existem mais quaisquer diferenças entre a experiência estética e a vida cotidiana, exatamente ao contrário do pensamento fundado na terceira *Crítica* kantiana e sua concepção de desinteresse e autonomia da arte. Hoje a experiência estética estaria presente em todos os aspectos da vida, sem que a interpretação hermenêutica supere o aspecto fenomenológico do acontecimento, em uma situação precária que marca toda a experiência estética ocidental da atualidade. Assim ela estaria imbricada ao cotidiano e ao mercado. “Não existe, por exemplo, roupa para comprar que não ofereça algum efeito estético. Até a roupa profissional conta com certos efeitos estéticos”, observa.

Gumbrecht incluiu em suas observações a crescente “gourmetização” do mundo, na qual uma refeição nunca é uma simples absorção de calorias. “A comida tem de ter sabores específicos e também uma apresentação linda em um restaurante lindo. E você não vai a um restaurante que custa 500 dó-

lares por pessoas para absorver calorias. Mas por um feito estético”. Com a crescente estetização da alimentação, refeições rápidas oferecidos em kombis e vans pelas ruas das cidades, agora garbosamente tratadas como *food trucks*, transformam um reles sanduíche em uma experiência comparável a jantar no El Bulli, do chef Ferran Adrià, cujo lema era “comer conhecimento para alimentar a criatividade”. Há menos de um ano, esses veículos eram conhecidos pelos moradores do Rio de Janeiro como “podrões”, tanto devido ao mau estado de conservação quanto à qualidade de seus produtos. A descrição de seus ingredientes – “carne de vitela cuidadosamente moída e acrescida de ervas finas, sal marinho e pimenta negra moída na hora” – e de seu preparo – “grelhada por vinte minutos em temperatura alta o bastante para selar a peça de carne e evitar a perda dos sucos e da maciez” – evidencia o esforço em imprimir às refeições ligeiras uma dimensão de experiência estética digna de Brillat-Savarin. Dessa forma, bolinhos doces transformam-se em *cupcakes*, picolés – sorvetes em Portugal – em paleta mexicana, e doses de aguardentes em *shots*.

Gumbrecht acredita que a estetização do cotidiano ocorre de três maneiras. Primeiro, com sua irrupção no próprio cotidiano, quando em situações aparentemente banais e costumeiras, surge algo com dimensão estética. Segundo, com o aumento da funcionalidade dos objetos – à exemplo da Bauhaus – que transformam nossa relação com o que está à nossa volta. Terceiro, de forma epifânica, quando passamos a olhar objetos do cotidiano de forma diferente,

quando uma simples árvore ganha uma dimensão estética nunca antes apercebida. O grafite se enquadraria no primeiro caso.

Para Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, a estratégia cultural no capitalismo tardio envolve uma produção ininterrupta de objetos estéticos muito além do campo de produção erudita, com arquiteturas-espetáculo em museus feéricos, hotéis de charme, onipresença de produtos sonoros, em um muzak permanente e, cada vez mais, imagens permanentes em dispositivos móveis permanentes. Os autores defendem que a era da globalização e da "financeirização, da desregulamentação e da excrescência de suas operações, também é a que está marcada por outra espécie de inflação: a inflação estética."<sup>17</sup>

Nessa nova era superestetizada, "um império no qual os sóis da arte nunca se põem"<sup>18</sup>, os valores históricos da arte e da cultura entram em crise e a arte encontra novas conjunções capazes de justificá-la. Nesse sentido as transformações internacionais da arte e de suas formas de exibição e legitimação são sintomáticas, com o crescimento exponencial das feiras de arte e certo descenso das antigas bienais. O graffiti nesse contexto permanece na intersecção entre o transgressivo, que define territórios e resinifica o espaço urbano, e a absorção pelo campo da arte, hesitante em abonar uma prática iconoclasta alheia a sua própria dinâmica. Para Toz, "o graffiti é mesmo a filha bastarda da arte, mas é muito talentosa. Cedo ou tarde a família vai ter de abraçá-la." Certamente não será por amor.

#### - Bibliografia

**BAUDRILLARD, Jean.** *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976.

**BELTING, Hans.** *O fim da história da arte - uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

**CANCLINI, Néstor Garcia.** *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.

**CANEVACCI, Massimo.** *Antropologia da comunicação visual*. DP&A: Rio de Janeiro, 2001.

**CASTELLÓN, Rolando** (Curator). *Aesthetics of Graffiti - April 28-July 2, 1978* (catálogo). São Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1978.

**COOPER, M and Chalfant, H.** *Subway Art*. London: Thames and Hudson, 1984.

**GITAHY, Celso.** *O que é Graffiti?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1999

**GUMBRECHT, Hans Ulrich.** A

experiência estética perdeu a sua “autonomia”? Uma dupla reflexão genealógica. Palestra. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 25 de agosto de 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GRxr8NCHIQo>. Acesso em 03/09/2015.

\_\_\_\_\_. *Nosso amplo presente*. São Paulo: Unesp, 2015.

**LIPOVETSKY, Gilles & Jean Serroy.** *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

**MAILER, Norman.** The Faith of graffiti. Nova Iorque: *Esquire*, maio de 1974, pp. 77-88; pp. 154-158.

**REISNER, Robert.** *Graffiti: Two thousand years of wall writing*. Chicago: Cowles Book Company, 1971.

\_\_\_\_\_. *Encyclopedia of Graffiti*. New York: Macmillan Publishing, 1974.

#### - Notas

<sup>1</sup> SHAKESPEARE, William. *Ricardo III*. Rio de Janeiro: Agir, 2008. Tradução de Carlos Alberto Nunes.

<sup>2</sup> Entrevista ao autor.

<sup>3</sup> CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 338.

<sup>4</sup> BAUDRILLARD, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, p. 119.

<sup>5</sup> Entrevista ao autor.

<sup>6</sup> Idem.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> “Giotto may have been when his name first circulated through the circuits of those workshops which led from Masaccio through Piero Della Francesca to Botticelli, Michelangelo and Raphael”. MAILER, Norman. The Faith of graffiti. Nova Iorque: *Esquire*, maio de 1974, pp. 77.

<sup>9</sup> “We are at the possible end of civilization, and our instinct, battered, all-polluted dreams of some cleansing we have not found; tribal impulses start up across the worlds. The descending line of isolated artist and the solitary work goes down Chris Burden’s Shoot, and if we are cast back into emotional imperative of the cave painting and trying to make some scratch in the world before us in order that we may discover if disaster exists, it is the Guggenheim computer artist we can comprehend more easily than the writers of graffiti. They are still something other.” Idem, p. 157.

<sup>10</sup> “Yet there is a mystery still. From which combat came these curious letters of graffiti, with their chinese and arabic calligraphies; out of what connection to the past are these lights and touches of flame so much like hebrew alphabet where the form of the letter itself was worshiped as a manifest of the Lord; no it is not enough to

*think of the childlike desire to see one’s name ride by in letters large enough to scream your ego across the city, no it is almost as if we must go back into some more primeval sense of existence, into that curious intimation of how our existence and our identity may perceive each other only as in a mirror. If our name is enormous to us, it is also not real - as if we have come from other places than the name, and lived in other lives. Perhaps that is the unheard echo of graffiti, the vibration of that profound discomfort it arouses, as if the unheard music of this proclamation and/or its mess, the rapt intent seething of its foliage, is the herald of some oncoming apocalypse less and less far away. Graffiti lingers on our subway door as a memento of what it may well have been, our first art of karma, as if indeed all the lives ever lived are sounding now like the bugles of gathering armies across the unseen ridge.” *Ibidem*, p. 157-158.*

<sup>11</sup> CASTELLÓN, Rolando (Curator). *Aesthetics of Graffiti - April 28-July 2, 1978* (catálogo). São Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1978, p. 3-4.

<sup>12</sup> BELTING, Hans. *O fim da história da arte - uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosacnaify, 2006.p. 19.

<sup>13</sup> KOSUTH, Joseph. Arte depois da filosofia, in FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. *Escrito de*

*artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006, pp. 210-234.

<sup>14</sup> LeWITT, Sol. *Sentenças sobre arte conceitual*, in FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. *Escrito de artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006, p. 205-207.

<sup>15</sup> A Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro criou, em 2013, o Eixo Rio, que tanto incentiva graffiti e outras ações artísticas urbanas, quanto denuncia práticas de pichação em monumentos. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo promove a Bienal do Grafite no Parque do Ibirapuera e, desde o ano passado, transforma cerca de 70 muros da avenida 23 de maio em espaço franqueado ao graffiti. Lisboa goza do Gabinete de Arte Urbana, ligado à Câmara Municipal, cuja ação incentivou e comissionou grafiteiros de diversos países a atuarem na capital, com resultados elogiados pelo Presidente de Turismo de Portugal João Cotrim Figueiredo. Disponível em: <http://www.publico.pt/local/noticia/arte-urbana-de-lisboa-e-cada-vez-mais-uma-atraccao-turistica-1693672>. Acesso em 09/09/2015.

<sup>16</sup> Entrevista ao autor.

<sup>17</sup> LIPOVETSKY, Gilles & Jean Serroy. *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 39.

<sup>18</sup> Idem.

# Estudos de Historiografia e Crítica de Arte Portuguesa



# Historiografia da Arte Portuguesa: Pioneiros e Precusores

por Margarida Calado

*Professora Associada de Ciências da Arte e do Património na FBAUL, Coordenadora do Mestrado em Educação Artística e co-coordenadora do Mestrado em Ensino das Artes Visuais.*

*A primeira vez que me propus escrever sobre o tema foi nos anos 70 e a proposta, inicialmente recusada pelo director de uma revista que então se iniciava, foi aproveitada por um jovem aluno de Belas Artes, Pedro Cabrita Reis, para a revista da Associação de Estudantes, Arte Opinião. Por este facto quero começar por lhe prestar a minha homenagem. Essa série de artigos é aliás parcialmente retomada neste texto.*

---

Os nossos cronistas medievais não nos legaram informações sobre a construção de edifícios nem descreveram obras de arte. Temos de esperar pelo séc. XVI para encontrar informação relevante para a construção de uma história da arte nacional, e mais precisamente por Francisco de Holanda, educado em ambiente humanista e viajado por Itália e França. É certo que a sua obra diz mais respeito à teoria da arte, mas faz eco da construção renascentista da história da arte que após o período antigo, encontrava uma época de decadência e de trevas, marcada pelas invasões bárbaras, a que sucedia o renascer na Itália do séc. XIII para XIV, com artistas como Simone Martini e Giotto:

*Então primeiramente a pintura começou a ressurgir muito contrita e castigada. Ressurgir, não; mas a mover-se um pouco na cova onde estava. E isto foi por ventura no ditoso tempo do gentil Francisco Petrarca por seu amigo Simon, pintor daquela idade, e Giotto. (Holanda, 1984a, 25)*

E da mesma maneira aponta alguns artistas do séc. XV, como Pordenone, em Veneza, ou Mantegna em Pádua, a que se sucedem Leonardo da Vinci e Rafael de Urbino que *abriram os fermosos olhos da pintura* (Holanda, 1984a, 25) e finalmente Miguel Ângelo, *que lhe deu espírito vital e a restituiu quase em seu primeiro ver e prisca animosidade* (Holanda, 1984a, 25-26).

Considerando que o «Da Pintura Antiga» terá sido escrito no regresso de Itália, portanto na década de 1540, poder-se-á dizer que é contemporânea, senão anterior, à sistematização apresentada por Vasari na obra publicada em 1550, mas certamente escrita ao longo da mesma década e, portanto, aqui Holanda apresenta uma evolução não muito afastada daquele que é considerado o primeiro historiador de arte.

Relativamente à pintura portuguesa na época medieval, designa-a de *velha*, explicitando que se trata das *coisas que se faziam no tempo velho dos reis de Castela e de Portugal, jazendo a boa pintura ainda na cova*. (Holanda, 1984a, 37)

E a propósito afirma, iniciando um dos temas mais tratados na historiografia da arte portuguesa:

*E neste capítulo quero fazer menção de um pintor português que sinto que merece memória, pois em tempo mui bárbaro quis imitar nalguma maneira o cuidado e a discrição dos antigos e italianos pintores. E este foi Nuno Gonçalves, pintor de el-Rei dom Afonso, que pintou na Sé de Lisboa o Altar de S. Vicente; e creio que também é da sua mão*

*um Senhor atado à coluna, que dois homens estão açoitando, em uma capela do Mosteiro da Trindade*. (Holanda, 1984a, 37-38)

A verdade é que aqui Holanda parece não ter consciência de que Nuno Gonçalves era afinal contemporâneo de Mantegna e posterior portanto a Giotto e Simone Martini, dalguma maneira acentuando que quando em Itália se dava o renascer da pintura antiga, ainda aqui em Portugal se viviam tempos bárbaros, ou seja a Idade Média.

A mesma falta de uma relação cronológica se pode verificar nas «tábuas» que apresenta no final da obra «Diálogos em Roma», onde mistura artistas do séc. XV e XVI, parecendo ter como critério a importância relativa, já que refere em primeiro lugar Miguel Ângelo tanto para a pintura como para a escultura e só no final refere:

20. *M. Jacome, italiano, pintor de El-Rei D. João de boa memória*.

21. *O pintor português, ponho entre os famosos, que pintou o altar de S. Vicente de Lisboa* (Holanda, 1984b, 90).

Relativamente à iluminura refere em primeiro lugar, *A António d'Ollanda, meu pai... por ser o primeiro que fez e achou em Portugal o fazer suave de preto e branco, muito melhor que em outra parte do mundo e o que iluminou uns livros que El-Rei D. Manuel, que a santa glória haja, deu a Belém, vindos de Itália* (Holanda, 1984b, 90).

Quanto à arquitectura, refere-se a si próprio em último lugar, num grupo que tem à ca-

beça Bramante mas curiosamente nunca refere Brunelleschi: *Eu, Francisco d'Ollanda, que escrevo estas coisas, sou o derradeiro dos arquitectores* (Holanda, 1984b, 91).

Não há da parte de Holanda, um esforço de investigação no que à história da arte diz respeito e o próprio assume que assim é, ao terminar pedindo *a quem o melhor entender que, se sabe doutros mestres mais famosos, que os ponha em seus lugares, e emende o que eu não soube melhor eleger nem acertar*.

E ressalva: *Mas pareceu-me conveniente ajuntar a este livro sua memória, a qual viverá alguns anos* (Holanda, 1984b, 92).

Um capítulo importante da historiografia é a história da cidade de Lisboa, de que se destacam duas obras de meados do séc. XVI, contemporâneas portanto de Holanda: a de Damião de Góis, *Urbis Olisiponis Descriptio*, editada em Évora em 1554, e o *Summario em que brevemente se contem algumas cousas assim eclesiásticas como seculares que há na cidade de Lisboa*, de Cristóvão Rodrigues de Oliveira. De notar que o mesmo Damião de Góis, na sua *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, na 4ª parte, publicada em 1567, inclui uma *dissertação acerca «das novas igrejas, mosteiros, castelos, fortalezas e outras obras que o rei D. Manuel fez construir e das que fez restaurar»* (Gonçalves, 1962, 6).

O humanista André de Resende, quer na sua *Das Antiguidades da Lusitânia*, quer na *História da Antiguidade da Cidade de Évora* parece mais preocupado com a transcrição

das inscrições romanas do que propriamente com a descrição dos monumentos.

Ao longo do século XVII continuarão a ser escritos textos, publicados ou não, que descrevem a cidade de Lisboa e são tanto mais úteis quanto é certo que em 1755 essa cidade praticamente desapareceu. No contexto da ocupação filipina, ou se quisermos, do governo dual dos Filipes, haveria a ideia de trazer para Lisboa a capital de um império que abrangia uma grande parte do mundo conhecido e que fazia mais sentido ser governado a partir de uma cidade com porto com as características que tinha Lisboa. São valiosos para a história da arte *Do Sítio de Lisboa*, de Luís Mendes de Vasconcelos (1608); o *Livro das Grandezas de Lisboa*, de Fr. Nicolau de Oliveira (1620); *Das Antiguidades da mui nobre Cidade de Lisboa* de António Coelho Gasco, obra manuscrita, de 1626; a *História Ecclesiastica da Igreja de Lisboa* de D. Rodrigo da Cunha (1642) ou a *I Parte da fundação, antiguidades e grandezas da mui insigne cidade de Lisboa* de Luís Marinho de Azevedo (1652) (Gonçalves, 1962, 12).

Logicamente que obras de carácter religioso como as crónicas das Ordens Religiosas fornecem elementos importantes para a história dos edifícios, mas foram escritas com intenções diferentes, pelo que as devemos considerar como fontes, mas não fazem parte da historiografia da arte. Não podemos ignorar, a nível da investigação histórica a *Crónica de Cister* de Frei Bernardo de Brito, a *História de S. Domingos* de Frei Luís de Sousa, continuada por Frei Lucas de Santa Catarina, ou a *História Seráfica*

da *Ordem dos Frades Menores* de Frei Manuel da Esperança, continuada por Frei Fernando da Soledade, não esquecendo a valiosa obra anónima *História dos Mosteiros, Conventos e Casas religiosas de Lisboa*<sup>1</sup>, escrita nos inícios do séc. XVIII mas só publicada no século XX, ou o *Santuário Mariano* de Frei Agostinho de Santa Maria, igualmente da primeira metade do século XVIII<sup>2</sup>.

Outra contribuição importante é dada pelas narrativas de viagens, que podem obedecer a um registo oficial e panegírico, ou ter o carácter de memórias, que se tornam mais abundantes a partir do século XVIII, época que corresponde a um desenvolvimento do hábito de viajar - o *grand tour* - com uma intenção mais turística, sobretudo com vista ao conhecimento de monumentos, usos e costumes, ou ainda com fins políticos próximos do que hoje se chama espionagem. No primeiro caso temos a *Relazione del Viaggio del Portogallo e Galizia* de Cosme de Médicis, capítulo da obra mais ampla, *Relação da viagem por Espanha e Portugal de 1668-1669*, que viria a ser publicada em Madrid, em 1933 (Gonçalves, 1962, 13). No segundo caso temos as diferentes narrativas do tempo de D. João V, publicadas pela Biblioteca Nacional sob o título genérico de *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros* (1983) ou o *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha* (1983) ou as mais recentes *Observações de uma viagem a Portugal e Espanha (1760)*, de Thomas Pitt (2006), obra prefaciada por Maria João Baptista Neto e publicada sob a égide do Ministério da Cultura e da Universidade de Lisboa.

A lista podia ser muito alargada com continuidade no século XIX e sobre o assunto existem dissertações e teses, mas não se deve esquecer que muitas destas memórias não tinham qualquer preocupação científica e eram mesmo escritas no regresso das viagens, pelo que podem conter erros e confusões.

Um dos casos mais patentes é a referência a uma estátua equestre de D. João V pelo autor anónimo da «Descrição da Cidade de Lisboa» em 1730, que ao falar do arsenal afirma *que é um edifício com bastante beleza e onde há pouco se colocou uma estátua equestre do rei*. (Chaves, 1983, 43). A verdade é que não existe mais nenhuma referência a tal monumento, embora se conheçam desenhos de Carlos Mardel, aliás posteriores, para uma fonte com a estátua real.

Dados os hábitos da época, a ser verdade, haveria com certeza uma inauguração noticiada na «Gazeta de Lisboa» para não mencionar outros textos de carácter panegírico e comemorativo.

A verdade é que o tipo de fontes mencionadas diz sobretudo respeito a edifícios e monumentos e quase nada nos diz sobre os seus autores ou sobre as pinturas que os decoravam.

Entretanto, ao longo do séc. XVII, e dada a ausência da Corte em Madrid, as artes eram sobretudo patrocinadas pela Igreja e pelas Ordens Religiosas, responsáveis não só pela construção de novos edifícios mas sobretudo pela decoração dos já existentes, revestindo-os de azulejos, completando os altares

com retábulos de talha dourada que enquadravam pintura e imaginária, em madeira ou barro. Não havia grandes artistas que se destacassem e o exemplo de Vasari<sup>3</sup> em Florença ou de Karel van Mander<sup>4</sup> no norte da Europa não foi seguido em Portugal pelo menos até final do século XVII.

A realização de obras de carácter religioso, pela sua vertente devocional, deveria ser encarada como serviço de Deus e a exaltação dos seus criadores não seria certamente vista com bons olhos pela Igreja contra-reformista.

No entanto, algumas excepções existem a esta situação, uma delas rara ou mesmo única no contexto europeu, que é a homenagem a Bento Coelho da Silveira promovida pela Academia dos Singulares, organizada e compilada em 1670<sup>5</sup>. Provavelmente tratava-se de criar um ambiente favorável à criação de uma Academia a ser dirigida pelo próprio Bento Coelho, como sugere Luís de Moura Sobral, o que não se veio a concretizar.

É exactamente neste contexto que nos surge o texto manuscrito de Félix da Costa Meesen, *Antiguidade da Arte da Pintura*, datado de 1696, mas que só viria a ser publicado no século XX por George Kubler. Félix da Costa (1639-1712), pintor e teórico, pretendia o reconhecimento da sua profissão como liberal e procurava demonstrar não só a *excelência* da pintura, mas também a sua *antiguidade*. Deve ter redigido a sua obra entre 1685 e 1688, tendo a intenção de a imprimir o que não aconteceu. Tem consciência plena da situa-

ção social dos pintores e de como eram mal apreciados ao contrário do que acontecia noutros países.

Em 1668 Portugal tinha finalmente assinado a paz com a Espanha, mas as guerras da Restauração esgotaram o país e durante esse período a prioridade foi para a arquitectura militar, face à necessidade de garantir a defesa das fronteiras terrestres e a segurança do litoral. Tal facto justifica que em 1680, um engenheiro militar português, Luís Serrão Pimentel, tenha publicado o *Método Lusitano de Desenhar as Fortificações das Praças Regulares e Irregulares, Fortes de Campanha e outras obras pertencentes à Architectura Militar*, sendo esta a primeira obra teórica que consagra a arquitectura e engenharia militares portuguesas, cuja história se continua para além do Terramoto de 1755, e que se concretizou em obras como as praças de Elvas, Valença ou Almeida, mas também no Aqueduto das Águas Livres.

Face a esta situação, não havia um mecenato expressivo nem da Casa Real nem da nobreza, embora após as Guerras da Restauração, tenham surgido algumas obras patrocinadas pelos membros da nobreza envolvidos na guerra, como é o caso dos Marqueses de Fronteira, que não só construíram uma casa nobre nos arredores de Lisboa (S. Domingos de Benfica) como a decoraram com azulejos nacionais e importados e com esculturas em mármore também importadas.

A qualidade das obras pictóricas então realizadas revela claramente a falta de conhecimentos a nível do desenho, da anatomia e até da perspectiva, ensinamentos que na

época se obtinham a nível de academias como a de Florença, fundada por Vasari, a de S. Lucas em Roma, de Zuccaro, ambas remontando ao século XVI, ou a mais próxima Académie Royale de Peinture et Sculpture, fundada em 1648 em França. Para Félix da Costa a fundação da Academia era uma necessidade urgente, embora não tivesse a compreensão da sociedade portuguesa de então, pelo que no resumo final altera a sua posição, afirmando que se não for possível criar uma Academia ao menos seja designado um pintor - chefe que tivesse a missão de velar pela qualidade das obras realizadas.

Tal como Holanda - e procurando demonstrar a nobreza e liberalidade da pintura - afirma que Deus foi, como criador, o primeiro dos pintores, e traça uma história, diremos internacional, da pintura que inicia com Tubalcano, na 6ª geração de Adão (ou seja, recorre ao Antigo Testamento) e prossegue para a Grécia com os muito citados Zeuxis e Apeles, recorrendo igualmente à ideia de que as invasões bárbaras puseram fim à pintura que ressurgiria com Cimabue e prosseguiria a sua evolução ascendente até Miguel Ângelo e Rafael. Procura também acentuar as honras que muitos pintores receberam, inspirando-se não só em Vasari mas noutros autores.

Relativamente à pintura portuguesa acrescenta uma série de *Memórias de 19 Pintores*, enriquecidas com alguns dados biográficos e artísticos e portanto com mais conteúdo do que as Tábuas de Holanda, embora cingindo-se à pintura. Refere os pintores que receberam protecção régia como Gregório Lopes, José de Avelar, Gaspar Dias, Diogo

Teixeira, Fernão Gomes, Simão Roiz (Rodrigues), Amaro do Vale, Afonso Sanches, Domingos Vieira, Francisco Nunes, Diogo da Cunha, André Reinoso, Diogo Pereira, Josefa de Ayala, Marcos da Cruz, entre outros, todos da segunda metade do século XVI e XVII com excepção de Gregório Lopes que faleceu em 1550. É curioso que tendo riscado em 1693 o retábulo de pedraria para a Capela de S. Vicente na Sé de Lisboa (Caetano, 1989, 288) não faça qualquer referência a Nuno Gonçalves.

A título de exemplo, transcrevemos o que diz de Campelo (fl. 106):

*António Campelo Pintor, que seguiu em muita parte a Escola de Michael Angelo Buonarrote, assim na força do debucho, como parte do colorido; se bem já com outra inteligência no mexido das cores. Do qual se vem suas obras em Belém no claustro e hum painel de Cristo com a cruz às costas prodigioso,<sup>6</sup> que merecia outro lugar, e outro trato, que o que tem e várias pinturas suas em outra Igrejas. Floreceu em tempo del Rey Dom João o Terceiro.*

Esta breve contribuição de Félix da Costa é uma das fontes utilizadas por Cirilo Volkmar Machado que exalta a sua contribuição para os inícios da história da pintura, do que falaremos num próximo artigo.

No entanto nem D. Pedro II nem seu filho D. João V, apesar do manifesto patrocínio às artes, chegaram a fundar uma Academia de Artes em Portugal, mas esse é outro tema a abordar.

Regressando à temática principal que nos orienta ou seja, a historiografia, e em particular a historiografia da arte, é de salientar a fundação por D. João V, em 1720, da Academia Real de História Portuguesa, da qual sairá um conjunto notável de obras de carácter monumental, importantes para a história em geral mas também para a história da arte em particular. Citaremos a *Colecção de Documentos e Memórias* em quinze volumes; as *Memórias para a história eclesiástica do Arcebispado de Braga*, em quatro volumes (1732-1747), de Jerónimo Contador de Argote; a *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, de D. António Caetano de Sousa, que com as *Provas* atinge os dezanove volumes (1735-1748); a *Bibliotheca Lusitana* de Diogo Barbosa Machado (1741-1751), entre outras (Gonçalves, 1962, 14).

Mas uma das principais consequências da fundação da Academia foi a publicação em 30 de Agosto de 1721 do Alvará sobre o Património, o segundo a existir na Europa<sup>7</sup>, que salvaguardava os *Monumentos antigos que havia, & se podião descobrir no Reyno, dos tempos em que nelle dominarão os Phenices, Gregos, Penos, Romanos, Godos, & Arabios, ... que poderão existir nos Edfícios, Estatuas, Cippos, Laminas, Chapas, Medalhas, Moedas & outros artefactos...* (Pereira, 1989, 27). Quem encontrasse esses vestígios era obrigado a comunicar e se não o fizesse, consoante a classe social, podia ser punido ou apenas incorrer no desagrado do rei.

São ainda de referir as corografias, como a *Corographia Portugueza* de António Carvalho da Costa (3 volumes, 1706-1712); *Des-*

*cripçam Corografica do Reyno de Portugal* de António de Oliveira Freire (1789); o *Mappa de Portugal Antigo e Moderno* de João Baptista de Castro (5 volumes, 1745-1758); o *Dicionário Geográfico* do Padre Luís Cardoso, de que foram apenas publicados dois volumes correspondentes às primeiras letras do alfabeto (A-C) (1747-1752) e do mesmo autor o *Portugal sacro e profano* (3 volumes, 1767-1768).

Todas estas obras são inventariações exaustivas e realizadas com critérios objectivos, e que foram continuadas no século XIX pelos dicionários corográficos de que se destaca o *Portugal Antigo e Moderno* de Pinho Leal.

Ainda na primeira metade do século XVIII é publicada a *Carta apologética e analytica, que pela ingenuidade da Pintura, em quanto sciencia escreveu José Gomes da Cruz*, em 1752, a pedido do pintor André Gonçalves, e que é mais um documento em defesa do estatuto da pintura como arte liberal, a que Diogo Barbosa Machado acrescentou uma lista dos *famosos corifeus* da pintura.

Na sequência do Terramoto de 1755, que destruiu não só uma parte substancial da cidade de Lisboa, mas afectou muitas outras povoações e edifícios por esse país fora, foi dirigida aos párocos das diversas igrejas o pedido de um relato do estado em que tinham ficado os edifícios das suas paróquias. O resultado é diferente, porque as respostas foram dadas com diferente desenvolvimento mas a verdade é que as *Memórias Paroquiais* de 1758 constituem de modo geral um documento incontornável para quem estuda a arte portuguesa

anterior ao Terramoto encontrando-se algumas publicadas<sup>8</sup>. Francisco Luís Pereira de Sousa publicou em 1928 uma obra em vários volumes em que se inventariam os estragos deixados pelo Terramoto: *O Terramoto do 1º de Novembro de 1755 em Portugal*, onde transcreve muitos dos documentos existentes quer na Torre do Tombo quer na Biblioteca Nacional.

Ainda relativamente ao século XVIII, constitui uma fonte importante para a pesquisa da história da arte a «Gazeta de Lisboa», publicada semanalmente a partir de 1715, e que além de uma extensa parte dedicada a questões políticas internacionais e nacionais, tinha uma secção final, de cariz eminentemente social, que tanto falava das igrejas que a Rainha D. Maria Ana de Áustria visitava nas suas devoções como podia referir uma descoberta arqueológica ou a oferta de uma imagem a determinada igreja ou ainda a fundação ou sagração de outra. Além da Gazeta editada, houve outras que permaneceram manuscritas como o «Mercúrio de Lisboa» ou o «Folheto de Lisboa», manuscritos que podemos encontrar na Biblioteca Nacional ou na Biblioteca Pública de Évora.

Finalmente há ainda que mencionar a autobiografia escrita pelo pintor Vieira Lusitano já no final da vida, depois da morte de D. Inês Helena, sua mulher, e quando se recolheu ao Convento de Xabregas, que ele intitulou *O Insigne Pintor e Leal Esposo*<sup>9</sup>. Essa autobiografia, escrita em verso, narra não apenas os factos aventureiros relativos à sua vida conjugal, como refere as suas viagens a Itália e nos fornece alguns elementos de ordem histórica. Há no entanto que

acentuar que, apesar do seu interesse como documento pessoal, não apresenta imparcialidade do ponto de vista histórico, nomeadamente porque Vieira Lusitano não tinha uma boa relação com o arquitecto João Frederico Ludovice.

Uma outra fonte para o estudo da história está na epistolografia, não como género literário, mas a que tem carácter documental, como as *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para sua família de Espanha*, editadas por Caetano Beirão<sup>10</sup> e que apesar do título cobrem toda a sua vida em Portugal, desde que aqui chegou em 1729, e onde se fazem algumas referências a questões artísticas para além de ser um documento notável sobre a vida quotidiana na Corte Portuguesa. Existem também publicadas cartas de D. Maria Bárbara, rainha de Espanha, para D. João V com algumas observações interessantes para a história da música.

Ao longo do século XVIII, surgiram obras diversas no campo da engenharia militar (*O engenheiro Português* de Manuel de Azevedo Fortes, em 1728-29), como no da teoria da arte, nomeadamente os *Artefactos simétricos e Geométricos* do Padre Inácio da Piedade Vasconcelos, de 1733, ou as diversas obras de Machado de Castro, algumas das quais editadas já nos inícios do século XIX.

Será de facto no primeiro quartel do século XIX que nos surgem as que podemos considerar verdadeiramente as primeiras obras da historiografia da arte portuguesa, que abordaremos em próximo artigo, sublinhando a importância da obra de Cirilo por

ser a primeira que além de pintores, menciona arquitectos, escultores e gravadores:

*Regras da Arte da Pintura*, de José da Cunha Taborda (1815) a que *Acresce memoria dos mais famosos pintores portugueses e dos melhores quadros seus que escrevia o traductor*.

*Ensaio sobre História da Arte da Pintura* de Almeida Garrett (1818-1822), dividida numa parte europeia e numa parte dedicada à pintura portuguesa.

*Collecção de Memórias Relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, E dos Estrangeiros que estiverão em Portugal, recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado*. Lisboa, 1823.

---

- *Bibliografia*

**CAETANO, Joaquim Oliveira**

(1989) - Meesen, Félix da Costa. Dicionário da Arte Barroca em Portugal. Lisboa: Editorial Presença

**CALADO, Margarida** (1978-

1979) - Acerca da historiografia da arte portuguesa. *ArteOpinião*. Associação de Estudantes da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Nº 1 a 5 (Dezembro de 1978 a Abril de 1979)

**GONÇALVES, António Manuel**

(1962) - *Historiografia da Arte em Portugal*. Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra. Vol. XXV. Coimbra (Comunicação à Secção de Belas-Artes do IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, de Salvador da Baía, Brasil - Agosto, 1959

**HOLANDA, Francisco de** (1984a)

- *Da pintura antiga*. Lisboa: Livros Horizonte - (1984b) - *Diálogos em Roma*. Lisboa: Livros Horizonte

**KUBLER, George** (Introduction and notes) (1967) - *The Antiquity of the art of Painting* by Félix da Costa. New Haven and London: Yale University Press

**PEREIRA, José Fernandes** (1989)

- *Património. Claro-Escuro*. *Revista de Estudos Barrocos*. Nº 2-3. Lisboa: Quimera, Maio/Novembro de 1989

- **Notas**

<sup>1</sup> Obra manuscrita que veio a ser publicada pela Câmara Municipal de Lisboa em 1950, com advertência de Durval Pires de Lima.

<sup>2</sup> Destacamos o *Tomo Primeyro Que compreende as Imagens de Nossa Senhora, que se venerão na Corte, & Cidade de Lisboa, publicado em 1707, e o Tomo VII - História das Imagens milagrosas de Nossa Senhora E milagrosamente aparecidas, & suplemento daquelas que nos ficarão por referir em os seis tomos antecedentes por falta de inteira noticia, publicado em 1721*

<sup>3</sup> Giorgio Vasari é o autor de *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani da Cimabue insino a' tempi nostri, com 1ª edição em 1550 e 2ª em 1568, obra considerada a primeira história da arte, já referida a propósito de Francisco de Holanda*

<sup>4</sup> Karel van Mander (Meulebeke, 1548 - Amesterdão, 1606) foi um pintor que a exemplo de Vasari publicou *Schilder-Boeck (O livro da Pintura), cuja primeira edição data de 1604 e de que existe uma edição seleccionada Vidas de Pintores Flamengos, Holandeses e Alemães. Madrid: Casimiro, 2012*

<sup>5</sup> Esta homenagem foi exaustivamente estudada por Luís de Moura Sobral em *Pintura e Poesia na época barroca. A homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira. Lisboa: Estampa, 1994*

<sup>6</sup> Trata-se da obra de cerca de 1570, um óleo sobre madeira hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, proveniente da escadaria

monumental da portaria do Mosteiro de Santa Maria de Belém e que foi restaurada para a exposição «Jerónimos - 4 séculos de Pintura». Sobre o assunto ver o artigo de Joaquim de Oliveira Caetano «Campelo nos Jerónimos: os Fragmentos da Fama» publicado no Catálogo da Exposição (p. 96)

<sup>7</sup> Sobre o tema publiquei um pequeno texto cuja referência deixo: Margarida Calado (1985) - Portugal detentor da segunda mais antiga legislação da Europa sobre Património. *Jornal do Património. Direcção de José Hormigo. Nº 1. Janeiro Fevereiro Março de 1985*

Os manuscritos originais encontram-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo onde podem ser consultados.

<sup>8</sup> Fernando Portugal e Alfredo Matos - *Lisboa em 1758. Memórias Paroquiais de Lisboa. Lisboa, 1974*

<sup>9</sup> Francisco Vieira Lusitano - *O Insigne Pintor e Leal Esposo. Historia Verdadeira que elle escreve em Cantos Lyricos. E oferece ao Illus. E Excellent. Senhor José Da Cunha Gran Ataíde e Mello, Conde e Senhor de Povolide, do Conselho de Sua Magestade Fidelissima, Gentil-Homem de sua Real Camara, Comendador da Ordem de Cristo, Alcaide Mor da Vila de Sernancelhe, etc. Lisboa, 1780*

<sup>10</sup> Caetano Beirão - *Cartas da Rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha. Apresentadas e anotadas por... Vol. I (1721-1748). Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1936*

# Três Jornais de Belas-Artes do Século XIX em Portugal

por Eduardo Duarte

*Prof. Auxiliar de Ciências da Arte e do Património na FBAUL, Investigador do CIEBA, Responsável do 2.º Ciclo das Ciências da Arte e Coordenador do Mestrado em Museologia e Museografia.*

*The 19th century has known in our country, three important publications related to the Fine Arts: the *Jornal de Bellas-Artes ou Mnemosine Lusitana* (1816-1817), the *Jornal das Bellas-Artes* (1843-1846 e 1848) and the *Jornal de Bellas-Artes* (1857-1858). Due to their theoretical and artistic impact, the last two are the most relevant, since the first, formal and aesthetically, still belongs largely to the 18th century.*

*In the *Jornal das Bellas-Artes* collaborated authors and essential writers like Garrett, Herculano, Castilho, Varnhagen and artists such as Roquemont, Fonseca, Manuel Maria Bordalo Pinheiro, Sendim and Paulino dos Reis, among others.*

*In the *Jornal de Bellas-Artes* collaborated several writers, among which we highlight Bulhão Pato, Mendes Leal and romantic artists who were part of the framework *Cinco Artistas em Sintra* (1855): Anunciação, Metrass, Cristino, Victor Bastos and José Rodrigues. Having been almost the only publications that contemplated the fine arts, it will be elaborated a theoretical and formal analysis of these periodicals.*

**– Keywords**

*Fine-Arts, Journals, Romanticism, Portugal*

---

Portugal quase nunca teve uma relação harmoniosa com as Belas-Artes. Na verdade, são muitos os artistas que a isso se referem, desde Francisco de Holanda (1517-1584) a Joaquim Machado de Castro (1734-1822). Como sabemos, essa situação continuou no século XIX e ainda hoje, teimosamente, persiste.

Francisco de Holanda, logo no primeiro dos seus célebres *Diálogos de Roma* (1548), dirigindo-se a Miguel Ângelo e contextualizando a arte em Portugal, refere, numa passagem habitualmente esquecida, mas paradigmática desta situação:

“[...] nós outros, os Portugueses, ainda que alguns nasçamos de gentis engenhos e espíritos, como nascem muitos, todavia temos por desprezo e galantaria fazer pouca conta das artes, e quase nos injuriamos de saber muito delas, onde sempre as deixamos imperfeitas e sem acabar.”<sup>1</sup>

Também o escultor Machado de Castro, numa carta dirigida a pessoa indeterminada, mas datada de 3 de Fevereiro de 1817, e

com um tom de revolta contida em relação àqueles que o caluniavam a si e ao seu trabalho, escreve:

“Em Portugal influe Astro maligno destruidor das Bellas Artes!!!”<sup>2</sup>

Camões (1524/25-1579/80), n’*Os Lusíadas*, lamentando-se de que os chefes militares portugueses sempre tenham desprezado as artes, ao contrário de Octávio, César, Cipião, Alexandre, entre capitães Romanos, Gregos ou Bárbaros<sup>3</sup>, escreve o célebre e paradigmático verso:

“Porque quem não sabe arte, não na estima.”<sup>4</sup>

Com estas críticas, a que poderíamos juntar tantas outras, como as de Cyrilo Volkmar Machado (1748-1823), entende-se a escassíssima publicação de livros e de periódicos relativos às Belas-Artes e à teoria destas.

### **Jornal de Bellas-Artes ou Mnémosine Lusitana. Redacção Patriótica**

Só em 1816 surgiu uma publicação periódica dedicada de facto às Belas-Artes e, mais importante, com essa designação no seu título completo de *Jornal de Bellas-Artes ou Mnémosine Lusitana. Redacção Patriótica* e cujo director era Pedro Alexandre Cavroé (1776-1844).

Num contexto difícil, marcado pela presença do futuro D. João VI no Brasil (1807-1821) e por uma situação grave para o país, que havia sofrido, havia poucos anos, três invasões francesas (1807, 1809 e 1810), é notável que tenha surgido esta publicação.

Como facilmente se imagina, a *Mnémosine Lusitana* (como geralmente é conhecida) teve vida breve, dois anos, 1816-1817, como a maioria dos periódicos no século XIX, mas marcou, sem dúvida, uma novidade editorial muito importante. Não apenas na questão literária, na teoria da arte e do património, mas também como importante documento iconográfico, mercê das gravuras que apresentava.

O texto de apresentação fazia, como era habitual, o elogio ao Príncipe D. João e uma crítica ao “Usurpador”, não revelando sequer o seu nome. Toda essa introdução revela que se trata, de facto, de um “Jornal Patriótico” que até então não existia e que o próprio título de *Redacção Patriótica* poucas dúvidas deixava.

Era intento do periódico recordar a memória do passado, quando os Portugueses foram o “assombro do mundo”, com os descendentes dos Pereiras, Albuquerque, Cunhas, Almeidas, Castros e tantos outros, que não degeneraram o bem da Pátria, antes lançando em confusão os inimigos da “Gloria Lusa.”<sup>5</sup> O programa editorial do periódico estava elencado da seguinte forma:

“1.º Memórias das acções dos Guerreiros Portuguezes na recente, e nas antigas Campanhas, de que os Escritores Estrangeiros tenham feito honrosa menção.

Refutação de algumas opiniões dos mesmos Escritores sobre Portugal, etc.

2.º Descrição dos edifícios, e monumentos mais notáveis de Lisboa; justa avaliação do

seu merecimento. Dos sitios amenos, ricos em Botânica, etc.; com huma estampa em cada quarto Numero.

3.º Artes, e Officios; o esmero a que tem chegado algumas Artes, e Officios em Portugal; novos inventos; meios de excitar a industria; nomes, e moradas dos principaes Artistas em Lisboa; suas obras, etc.

4.º Poezias; Composições não impressas de Autores acreditados; reimpressão de algumas rarissimas, etc.

5.º Curiosidades; Indicação das cousas dignas de serem attendidas dos curiosos, e viajantes; seu merecimento, etc.

6.º Anecdotas, Historias, e Ditos sentenciosos, nos quaes se encontrem, ou elogio á Nação, ou aquella agudeza natural, e própria da lingua Portugueza.”<sup>6</sup>

Grande parte do conteúdo do *Jornal de Bellas-Artes ou Mnémosine Lusitana*. Redacção *Patriótica* versa as histórias de Portugal, recentes - como, por exemplo, episódios das Invasões Francesas -, e passadas, descrições de edifícios e monumentos, procurando valorizar o património edificado, inclusivamente com algumas gravuras, mas também muita literatura, como poesias, odes, sonetos e as prometidas anecdotas, algumas delas sobre jesuítas, e ainda curiosidades.

Do 1.º volume, destaca-se, por exemplo, a descrição da Praça do Comércio e da sua Estátua Equestre<sup>7</sup>, uma pormenorizada descrição das Aulas Régias e Públicas de Desenho Histórico e de Arquitectura Civil<sup>8</sup> ou um

interessante artigo com o título: *Da Estatuária, e Escultura em pedra em Portugal*<sup>9</sup>, entre outras matérias sobre Belas-Artes.

Este artigo sobre escultura é, recorde-se, talvez a primeira tentativa para fazer uma síntese da história desta expressão artística em Portugal. Cavroé esboça uma breve história da escultura nacional em 5 páginas. Como exemplo mais antigo no território nacional, evoca a cidade de Évora como os capitéis coríntios do seu célebre Templo de Diana (que não foram importados de Atenas ou Roma, mas antes obra de escultores locais que testemunham que “na Lusitania havia bons Escultores”<sup>10</sup>. É igualmente apresentado o exemplo de Beja, com as suas cimbras, frisos, estátuas e lápides, achadas nas escavações ordenadas pelo prelado da diocese, D. Fr. Manuel do Cenáculo<sup>11</sup>. Durante a Idade Média, Cavroé destaca a escultura (e a arquitectura), em Alcobaça, nos Túmulos de Pedro e Inês de Castro, no Convento de Cristo em Tomar, no Mosteiro da Batalha e nos Jerónimos (Bellem), “talvez no género gótico os melhores do mundo”, citando Murphy<sup>12</sup>. Refere ainda o Mosteiro de S. Vicente de Fora e o Claustro dos Filipes em Tomar (“de 1580 a 1640”) como exemplos, apesar de “nunca tão brilhantes, e honrados” como as obras nos reinados de D. João V, D. José I e D. Maria I (ideia de manifesto pensador nacionalista). Do século XVIII, o autor menciona Alexandre Giusti (Justi), José de Almeida, Machado de Castro, João José de Aguiar, Amatucci, Faustino José Rodrigues, Joaquim José de Barros, Alexandre Gomes, Francisco Leal Garcia e António Ferreira, recordando as principais obras de cada um deles. Por fim, lembra que “de todos os nos-

sois Estatuários o mais famoso he o immortal Manoel Pereira” que “Em Itália he tão conhecido o seu nome, como entre nós pôde ser o de Bernini.”<sup>13</sup> O texto de Cavroé é muito interessante, pois refere e completa por vezes obras de todos estes escultores, sendo uma espécie de esboço, para as entradas que Cyrilo Volkmar Machado publicará na conhecida *Colecção de Memórias* (1823)<sup>14</sup>.

Os frontispícios da *Mnémosine Lusitana* dos anos de 1816 e 1817 apresentam as armas reais de Portugal, numa antiga tradição que podemos remontar à época manuelina e que surge, da mesma forma, no primeiro periódico português, a *Gazeta em que se relatam as novas todas...* de 1641.

O 1.º volume da *Mnémosine Lusitana*, de 1816, apresenta 26 números, num total de 432 páginas, e o 2.º volume, de 1817, tem igualmente 26 números e 420 páginas. Cada número apresenta 6 gravuras a água-forte desenhadas por Pedro Alexandre Cavroé, director da *Mnémosine Lusitana*, e abertas por António Manuel da Fonseca (1796-1890)<sup>15</sup>.

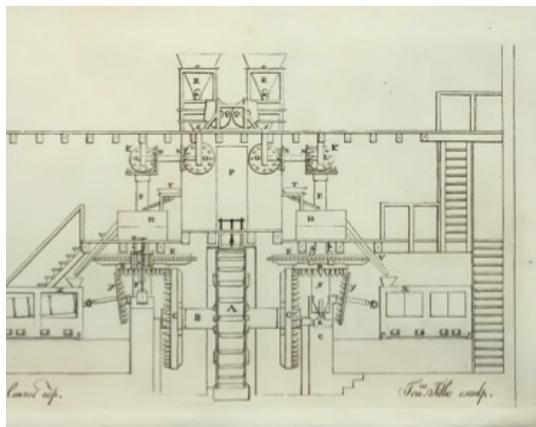
Como se pretendia no programa editorial, respeitou-se o número de gravuras, uma a cada quatro números, mas apenas no 1.º volume, de 1816. No 2.º volume, de 1817, não existe essa periodicidade. As gravuras são todas *hors-texte*. Se as de formato vertical estão naturalmente encadernadas como as páginas do periódico, as de formato horizontal foram colocadas nessa posição, sendo necessário o leitor voltar o livro para as poder contemplar.



Mnémosine Lusitana, 1816



Mnemosine Lusitana, 1817- Igreja da Basílica de Santa Maria



Mnémosine Lusitana, 1816 - Moinho

As gravuras apresentadas são as seguintes: 1.º Vol., 1816, Aqueduto das Águas Livres, n.º 4; Monumento sepulcral erigido no Cemitério dos Ingleses ao Príncipe de Valdeck, n.º 8; Real Teatro de S. Carlos, n.º 12; Moinho movido por água, n.º 17; Convento de N. Senhora de Jesus, n.º 22; Palácio do Governo, n.º 26. 2.º Vol., 1817, Igreja da Basílica de Santa Maria, n.º 6; Casa de Campo e Quinta Real de Belém, n.º 11; Terreiro Público de Lisboa, n.º 19; Arsenal Real do Exército, n.º 24; Duas máquinas muito úteis, n.º 24; Colégio Real dos Nobres, n.º 26.

Estas gravuras, com os respectivos textos, descrevem apenas um monumento antigo (Basílica de Santa Maria, Sé de Lisboa), sendo os restantes edifícios e construções do século XVIII. É igualmente interessante registar a referência a um moinho (inventado por Filipe Arnaud)<sup>16</sup> e duas máquinas (para moer farinha em casas particulares e para peneirar) de criação inglesa<sup>17</sup>. A presença destas máquinas na *Mnémosine Lusitana* são consequência da tímida industrialização portuguesa ocorrida durante o consulado do marquês de Pombal e, principalmente, de um interesse na engenharia mecânica que hoje se poderia considerar como próxima do design de equipamento.

Em termos compositivos e de design de comunicação, o *Jornal de Bellas-Artes ou Mnemosine Lusitana. Redacção Patriótica*, com o texto a uma coluna, é continuador do grafismo do século XVIII, que se observa, por exemplo, em inúmeras publicações patrocinadas pela Casa Literária do Arco do Cego ou na Impressão Régia onde se imprimiu este periódico.

## Jornal das Bellas-Artes

Muito diferente em termos formais e, de resto, muito mais focalizado na temática das Bellas-Artes era o *Jornal das Bellas-Artes* (1843-1846 e 1848). Este foi, como se refere no início, “Patrocinado sob os auspícios de uma reunião de litteratos e artistas”. O presidente era Almeida Garrett (1799-1854), o vice-presidente, o pintor António Manuel da Fonseca (que já havia colaborado na *Mnémosine Lusitana*) e o secretário, António da Silva Túlio (1818-1884). Colaboraram autores e escritores incontornáveis como Alexandre Herculano (1810-1877), António Feliciano de Castilho (1800-1875), Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878) e artistas como Augusto Roquemont (1804-1852), José Maria Baptista Coelho (1812-1891), Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880), Maurício José Sendim (1790-1870), Máximo Paulino dos Reis (1778-1865) e Pedro Augusto Guglielmi (c. 1837-1852), entre outros.

A introdução do jornal, redigida por Almeida Garrett, referia que o periódico tinha como objectivo “ilustrar as nossas glórias passadas”. Pretendia-se, de igual modo, auxiliar a “sublime e patriótica idea que organizou a Academia das Bellas-Artes de Lisboa e os outros Institutos connexos”. Um outro propósito do *Jornal das Bellas-Artes* era reproduzir pela gravura e pela litografia todos os “quadros dos nossos mestres” a par das outras “escolas” que existiam nos repositórios públicos e nas colecções particulares.

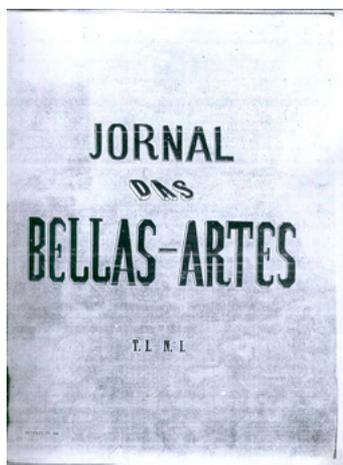
Também a escultura e a arquitectura não seriam esquecidas, assim como as medalhas, moedas e os demais objectos que se pudessem considerar “documentos para a his-

tória da arte”. Era igualmente intuito do *Jornal das Bellas-Artes* reproduzir os “grandes monumentos da arte antiga e moderna que enriquecem outros paizes.” Os quadros, estátuas, relevos e edifícios seriam acompanhados pela sua história, análise e apreciação. As biografias dos artistas mais distintos, principalmente os nacionais, estariam ainda presentes. Finalmente, o periódico iria noticiar todas as ocorrências, descobertas ou novas produções que interessavam à arte e que faziam a sua história contemporânea<sup>18</sup>.

Como facilmente se constata, eram muito ambiciosos os propósitos deste jornal, manifestando Garrett um grande interesse pela “história da arte”, como o próprio escreve. Pensamos que este deve ser um dos primeiros textos, no qual surge esta expressão. Esta *Introdução*, habitualmente muito esquecida, é uma peça fundamental para a história, teoria da arte, estudo e defesa do património nacional do século XIX.

Cada número do *Jornal das Bellas-Artes* deveria ter uma periodicidade mensal e possuiria, pelo menos, 16 páginas e duas estampas gravadas ou litografadas<sup>19</sup>.

Nas mesmas informações, menciona-se também os preços das assinaturas e os locais de compra do periódico<sup>20</sup>. No primeiro número do jornal, na sua contra-capa, afirmava-se que os assinantes receberiam, ao fim de 12 números, um frontispício com ornatos análogos aos assuntos que eram tratados no periódico e ainda o índice geral das matérias do volume<sup>21</sup>.



Jornal das Bellas-Artes, 1843

O *Jornal das Bellas-Artes* foi impresso na Tipografia da Sociedade de Propaganda dos Conhecimentos Úteis, n.º I e II; na Imprensa Nacional, n.º III-VI; e na tipografia do Panorama, n.º I-III do Tomo II<sup>22</sup>.

Os editores foram Manuel Maria Bordalo Pinheiro, pai de Rafael e Columbano Bordalo Pinheiro, e José Maria Baptista Coelho<sup>23</sup>. A mancha do texto é a duas colunas separadas por uma linha vertical.

Além da componente de ilustração que ostenta, o *Jornal das Bellas-Artes* é inequivocamente do século XIX, em termos de tipografia, e a escolha dos caracteres revela um típico eclectismo gráfico oitocentista. O título, por exemplo, deve ter sido desenhado. Somos levados a colocar esta hipótese pela irregularidade da letra. Foram utilizados três tipos de letras, todas elas em relevo, de que resulta uma composição bastante dinâmica e interessante, apesar dos seus limitados recursos gráficos. O título surpreende pelo preto e branco e, principalmente, pelo movimento da inclinação do "das"<sup>24</sup>.

Mas uma das mais importantes novidades editoriais que o *Jornal das Bellas-Artes* apresenta, talvez mesmo a mais relevante, é a questão gráfica e a da ilustração que acompanhava o texto. Num país com poucos recursos ao nível da gravura, como se verifica no quase sempre pobre panorama da sua história em Portugal, não deixa de ser extraordinário um periódico ter essa preocupação.

Na verdade, podemos contabilizar, em 118 páginas<sup>25</sup>, 16 gravuras de página inteira (*hors-texte*) e mais 16 imagens peque-

nas dentro do texto, num total de 32 gravuras. Estas gravuras podem ser quadros, composições gráficas de início de texto ou simplesmente uma letra desenhada. A média de gravuras por página no *Jornal das Bellas-Artes* é de aproximadamente 3,7, o que dá ideia da importância da ilustração neste periódico.

Em termos de gravuras de página inteira, é ainda interessante constatar que as duas primeiras reproduzem dois quadros atribuídos ao mítico Grão Vasco (*Epiphania* e *S. João Baptista*), um de Domingos Sequeira (*S. Bruno em oração*), a reprodução do *Túmulo de D. Dinis*, em Odivelas, e um quadro de Rafael de Urbino. Todos estes quadros pertenciam, como se informa, à Academia de Belas-Artes de Lisboa.

O aparecimento no início do *Jornal das Bellas-Artes* de duas obras que se pensava, na época, serem de Grão Vasco é sintomático do papel que este mítico pintor português tinha no imaginário artístico nacional de Oitocentos. Aliás, Almeida Garrett evoca Grão Vasco no fim da sua *Introdução*, referindo não poder ser deste pintor todos os quadros que se lhe atribuem, como Homero poderá não ter escrito todas as rapsódias da *Ilíada* e da *Odisseia*. Contudo, Garrett promete estar atento a esta questão e irá entrar “a tempo e com lealdade, na liça.”<sup>26</sup> Como se sabe, só após os trabalhos do conde Raczinsky (1846 e 1847)<sup>27</sup> é que se começou a definir melhor esta personalidade artística.

Quanto a Sequeira, recordemos que sempre foi um pintor muito considerado pela

geração romântica. O longo texto a descrever o quadro reproduzido (*S. Bruno em oração*), que pertenceu à Cartuxa de Laveiras, foi escrito por António Feliciano de Castilho<sup>28</sup>. Após este, surge uma biografia desse pintor por José Maria da Silva Leal (1812-1883)<sup>29</sup>. Por fim, a presença do *Túmulo de D. Dinis* revela, obviamente, o gosto romântico pela Idade Média e arte dessa época.

A par das gravuras de página inteira, o *Jornal das Bellas-Artes* apresenta ainda algumas composições gráficas muito interessantes no meio do texto, com composições, algumas não assinadas, e letras iniciais. Destas, destacam-se as gravuras desenhadas por Bordalo Pinheiro e gravadas por José Baptista Coelho<sup>30</sup> que ilustram os romances *Rei Ramiro* e *Miragaia* de Garrett com letras e composições fantasistas, povoadas de personagens da Idade Média. Na primeira composição gráfica, na qual se observa um R, surge mesmo uma janela manuelina com duas cordas atadas na zona superior<sup>31</sup>.

Também as ilustrações do artigo *O Castelo d'Almoural*, escrito pelo conde de Mello, são muito interessantes, sobretudo a última, com uma varanda de inspiração manuelina, com dois medalhões, sobre o castelo do Tejo<sup>32</sup>.

De temática manuelina é a ilustração do artigo *Porta lateral da Igreja de S. Julião, em Setubal*, de Varnhagen, também de Bordalo Pinheiro, povoada com algumas pessoas, um cão e um galo, num pequeno trecho de desenho romântico de costumes<sup>33</sup>.

Quatro letras do *Jornal das Bellas-Artes* merecem referência, devido à sua qualidade

II



rei Ramiro, rei Ramiro,  
Rei de muito mau pratar,  
Ruins fezas te fadaram,  
Má sina te foram dar.

Do que tens não fazer conta,  
O que não tens calçar...!  
Zahara, a flor de toos ceados,  
Ja te não dá que pensar.

A rainha, que era tua,  
Que não soubeste guardar,  
Agora morta de melo  
Ibo moiro a q'eres coçar.

Oh!... que larras são aquellos  
Ditoz acima a navegar?  
A noite escura cerrada,  
E elles moncho a remar...

Corram-se em terra,  
La se foram incostar;  
Entre os ramos dos salgueiros  
Má se podem dividir.

Um homem saltou em terra,  
Onde itá n'aquelle andar?  
Leva bordas e esclama,  
Nos contos vas a rezer.

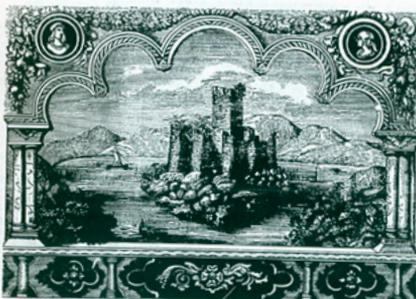
Inda a névoa toída o rio,  
O sol já vem a ranger,  
Pela incosta do castello:  
Vai um rametto a cantar:

«Sanctago de Gallias,  
Longo fica o sono aliar:  
Peregrino que lá chegas  
Não sabe se lá de voltar.»

No incosta do castello  
Uma fonte está a manar;  
Dizrelia que está na fonte  
Pode o rametto a escutar.

Jornal das Bellas-Artes, Rei Ramiro

O CASTELLO D'ALMOUROL.



A moiro grilo ainda mais agudo e lastimado que a moira s'illa a'cdo horrento trasse, apparece um moiro que, á vista da filha exaquo, polbre paet' corço s'abuldo lido da deserto, accomete o cavalleiro. Mas o indelizo cetera a pé, e D. Ramiro a cavallo! So uma adaga lhe pende ao lado, e D. Ramiro impunha uma lança! — O moiro não podia lerar a melhor... assim, chegar e ir cahir de soldado com o peito atrassado e sem vida alhoz o corpo da filha, foi tudo um so acto! — «Vinga tua paet'!» exclamou a moira... ao ver um joven que para allí corria atrahido por seus lamentos. Depois voltando-se para D. Ramiro, com os olhos chamejantes, e espumando como lycena a quem roubaram os filhos, disse estas terriveis palavras: «Nascerou cruel, espino e filha em um instante me roubaste! mas não triumphas de mim, que a dor que me opprimo hade lerar-me do opprobrio de ser tua escrava... Alah! é justo, elle se compadecerá da sua serva... E se tu fores pae um dia, se tiveres uma filha, ella me vingará! E expirou sobre os cadaveres da filha e do espino.

O espino e a dor leraram immovel como uma estatua o joven moiro; nem uma lagryma assomou a seus olhos, nem um gemido

Jornal das Bellas-Artes, O Castello d'Almourol

gráfica. Inspirando-se numa iluminura de grafismo celta, é um A<sup>34</sup> e um P<sup>35</sup>. Também um E clássico surge no interior de uma jane-la manuelina<sup>36</sup>. Um Q é definido por ramos, flores, folhas e insectos<sup>37</sup>.

Dos vários textos importantes inseridos no *Jornal das Bellas-Artes*, destacam-se, além da referida biografia de Domingos Sequeira por Silva Leal, um texto de Almeida Garrett com o título *Claustro de Belem*<sup>38</sup> (no qual o Mosteiro da Batalha é descrito, apesar de belo, como quase puramente normando, em contraste com o Mosteiro dos Jerónimos, que era, segundo o escritor, verdadeiramente português) e ainda o já citado estudo de Varnhagen sobre o Portal lateral da Igreja de S. Julião, em Setúbal<sup>39</sup>, no qual se fazia uma profunda reflexão sobre o conceito do “typo do estylo manuelino.”<sup>40</sup> Curiosamente, e dentro das preocupações editoriais do *Jornal das Bellas-Artes*, ambos os textos eram acompanhados por gravuras de João Pedro Monteiro (1823/26-1853) e de Bordalo Pinheiro, respectivamente. Também relevante foi a descrição e, de certo modo, a crítica de arte que surgiu a propósito da *Exposição da Academia das Bellas-Artes de Lisboa. 1843*<sup>41</sup>. O texto, bastante longo, e que deve ser de Almeida Garrett, faz uma descrição da segunda exposição organizada pela Academia de Belas-Artes de Lisboa, depois da primeira de 1840, segundo as várias aulas (Desenho Histórico, Pintura Histórica, Aula de Pintura de Paisagem, Aula de Desenho de Arquitectura Civil, Aula de Gravura e Aula e Laboratório de Escultura), enumerando as obras premiadas e, dentro da filosofia do periódico, apresentando três gravuras, o célebre *Eneias salvan-*

do a *Anchises*, de António Manuel da Fonseca; *A Volta do Filho Pródigo*, de António Tomás da Fonseca (1822-1894), filho do anterior, e o baixo-relevo *Juramento de Viriato*, de Francisco de Paula Araújo Cerqueira (1808-1855)<sup>42</sup>.

Uma outra característica interessante que o *Jornal das Bellas-Artes* introduziu nos últimos números, em 1848, foi a presença de uma secção designada *Album* sobre pequenas notícias da actualidade<sup>43</sup>. Assim, foi noticiada a morte precoce, aos 23 anos, do gravador e colaborador do *Jornal das Bellas-Artes* Ernesto Gerard; a chegada, em Janeiro, de Francisco Metrass (1825-1861) e do visconde de Meneses (1817-1878) de Roma e de um périplo que haviam realizado por várias cidades europeias; a estreia do jovem pianista Lozano e uma desenvolvida notícia sobre a Academia Filarmónica de Lisboa, fundada em 1838.

Finalmente, no último número do *Jornal das Bellas-Artes* surge, na mesma secção, um texto, não assinado, de crítica de arte intitulado *Inauguração das Estatuas sobre o Frontão do Theatro Nacional*<sup>44</sup>. Apesar de as estátuas honrarem o seu autor, Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877)<sup>45</sup>, pelo desenho “assaz correcto e estudado, as roupas cheias de graça e naturalidade”, o programa é severamente criticado. As estátuas sobre o frontão não deveriam estar separadas do grupo de *Apolo e das Musas* no tímpano do mesmo; depois, em vez de as estátuas da *Tragédia* e da *Comédia* a ladearem *Gil Vicente*, deveriam estar, por exemplo, o “tragico Ferreira” (António Ferreira), Camões ou mesmo Garrett. Uma outra crítica

é feita à estátua de Gil Vicente, por estar “curvada de mais, o que produz mau effeito vista de lado; talvez haja em toda ella um sentimento da humilhação.” Segundo o crítico, faltava-lhe a “nobreza e a magestade da estatua romana” e *Gil Vicente*, curvado, “apoia a mão esquerda sobre o peito, e parece estender o braço direito ao viandante que passa...”<sup>46</sup>

### **Jornal de Bellas-Artes**

No *Jornal de Bellas-Artes* (1857-1858), com 8 números<sup>47</sup>, colaboraram também vários escritores, dos quais destacamos Castilho, Bulhão Pato (1828-1912), Gomes de Amorim (1827-1891), Mendes Leal (1820-1886) e os artistas românticos que contemplamos no quadro *Cinco Artistas em Sintra* (1855): Tomás da Anunciação (1818-1879), Francisco Metrass, João Cristino da Silva (1829-1877), Victor Bastos (1829-1894) e José Rodrigues (1828-1887), além de António José Patrício (1827-1858) e Leonel Marques Pereira (1828-1892).

No texto de apresentação, José Eduardo de Magalhães Coutinho (1815-1895)<sup>48</sup> refere que as causas para o “pouco aumento das Bellas-Artes portuguezas” foram o “desamparo, e o esquecimento” por aqueles que as deveriam proteger e os que as deviam apreciar nem sequer suspeitavam que elas existissem<sup>49</sup>. Seguidamente, o médico faz um elogio da Anatomia e da sua importância para as Belas-Artes. Escreve ainda uma breve síntese histórica dessa disciplina fundamental para a Medicina.

No mesmo número, o visconde de Juromenha (1807-1887), conhecido escritor e histo-

riador, escreve que o *Jornal de Bellas-Artes* havia sido empreendido por alguns artistas portugueses que pretendiam esclarecer-se a si e ao público na história da arte<sup>50</sup>. Refere o importante contributo das obras do conde de Raczynski<sup>51</sup> e os nobres esforços de José da Cunha Taborda (1766-1836) e de Cyrilo Volkmar Machado<sup>52</sup>, afirmando, como no *Jornal das Belas-Artes*, que em Portugal a História da Arte estava na infância, havendo numerosos arquivos para explorar e excursões artísticas a empreender<sup>53</sup>.

Além de peças literárias e poéticas de vários autores, como os referidos Feliciano de Castilho<sup>54</sup> ou Bulhão Pato, o *Jornal de Bellas-Artes* apresenta artigos sobre estética<sup>55</sup>, biografias artísticas<sup>56</sup>, descrições de obras da geração romântica e dois cursos que ficaram incompletos, devido ao fim do jornal: *Introdução a um Curso de Anatomia aplicada às Bellas Artes* de José Eduardo de Magalhães Coutinho<sup>57</sup> e *Estudos de Architectura Civil* de José da Costa Sequeira (1800-1872)<sup>58</sup>. Finalmente, no artigo intitulado *Relíquias da Arte Portuguesa no Districto de Coimbra*<sup>59</sup>, faz-se a defesa do património artístico dessa região e do país em geral.

Como nos últimos números do periódico que anteriormente descrevemos, o *Jornal de Bellas-Artes* apresenta, no fim de cada número, uma *Chronica Mensal* e um *Noticiario* sobre exposições em Lisboa, Porto e até em Paris; obras de artistas que estavam a ser realizadas; concursos para professores nas Belas-Artes; álbuns de fotografias; notícias de teatro e música, de lançamento de livros e até da inauguração de um estabelecimento fotográfico em Lisboa.

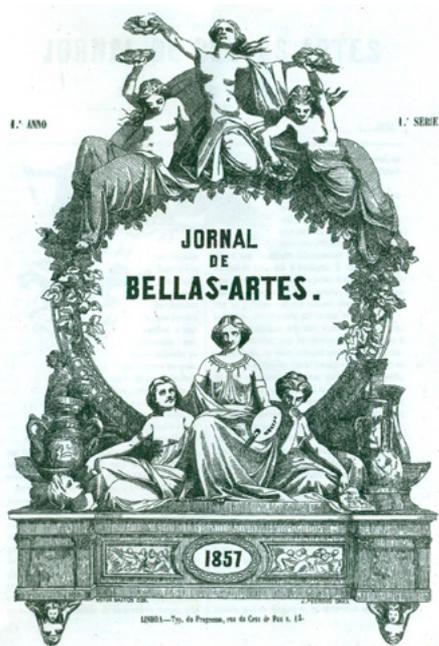
A composição do frontispício do periódico, desenhada por Victor Bastos e gravada por João Pedroso (1823-1890)<sup>60</sup>, apresenta-se bastante clássica na sua simetria. Obra de um pintor, mas que se iria dedicar à escultura (Victor Bastos foi o mais importante escultor do romantismo português e autor do *Monumento a Camões*, no Chiado, em Lisboa, 1867), coloca, na parte superior, três mulheres, em tronco nu e bastante dinâmicas, a coroarem outras três figuras femininas em baixo que representam a *Pintura*, a *Escultura* e a *Arquitectura*. A primeira está ao centro, com uma paleta; a *Escultura*, do seu lado direito, segura um maço, apresentando uma cabeça esculpida aos pés; e a *Arquitectura*, do lado esquerdo, numa atitude pensativa ao colocar a mão no queixo e a olhar para baixo. Esta parece, deste modo, ser mais meditabunda e teórica que as suas irmãs *Pintura* e a *Escultura*; segura um compasso e tem um desenho no chão; ao seu lado, contemplam-se ainda três livros, numa alusão evidente aos tratados de arquitectura. Curiosamente, a *Escultura* olha para a *Pintura*, como que significando a sua proximidade artística e está à direita desta. Atrás da *Escultura*, surge uma estátua feminina e vários vasos esculpidos, que se encontram ao seu lado. A *Arquitectura*, por sua vez, está à frente de um capitel, de uma coluna e de vários ornatos arquitectónicos, que se vislumbram à sua esquerda.

Toda esta composição alegórica, das três filhas do Desenho a serem coroadas por figuras que se assemelham a deusas clássicas e à *Vénus de Milo*, encontra-se dentro de uma moldura circular, com hera na parte superior, exibindo, ao centro, a legenda *Jornal*

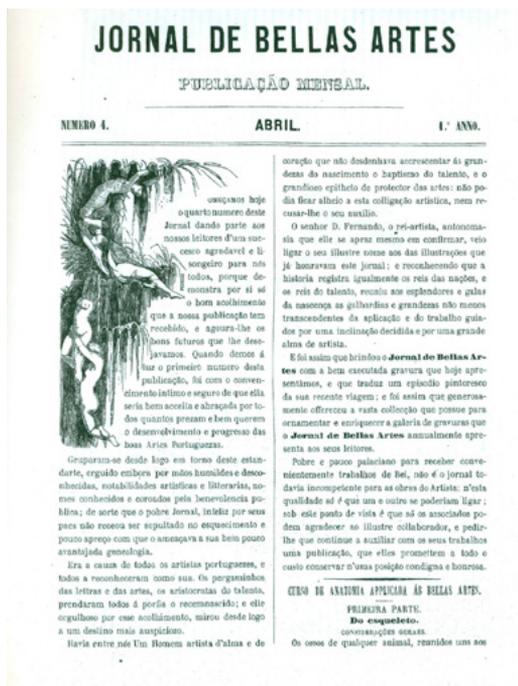
de *Bellas-Artes*. Em baixo, numa base arquitectónica sobre duas consolas, encontra-se a data da fundação deste periódico.

Uma análise formal ao *Jornal de Bellas-Artes* revela 128 páginas e 58 gravuras (17 hors-texte e 41 pequenas). Uma outra constatação imediata é a de que nesta publicação periódica proliferam as imagens no meio do texto, também este a duas colunas. A animação gráfica é, por isso, muito maior que no *Jornal das Bellas-Artes*. As letras são acompanhadas, muitas vezes, por imagens e também elas dialogam e estabelecem várias relações com a mancha de texto, que assim se dinamiza a cada instante e se torna imprevisita. Este aspecto é absolutamente original e não se observa em publicações anteriores.

De facto, cada número inicia-se com uma composição que desenha uma letra fantástica quase sempre com impacto visual e que corta a estática coluna de texto<sup>61</sup>. No fim de cada número, também surgem composições gráficas ou pequenos desenhos. Além dos *hors-texte*, das obras mais importantes da geração romântica, como, por exemplo, de Anunciação, Metrass, Cristino, Bastos, José Rodrigues, Patrício, Marques Pereira e D. Fernando II (1816-1885), quase sempre acompanhadas de textos e de poesias, são muito interessantes e variadas as pequenas composições dentro da mancha gráfica. Essas imagens podem ser unicamente ilustrações de textos ou de poesias, mas igualmente letras, paisagens, flores e figuras femininas. Sobretudo estas últimas, desenhadas por Francisco Metrass, lembram inequivocamente a Grécia e a Antiguidade Clássica, num contexto que também é



Jornal de Bellas-Artes, 1857



Jornal de Bellas-Artes, Abril 1857

profundamente romântico pela paisagem à volta. Partindo do seu célebre *Nu de costas* (1855), este pintor voltou ao tema e colocou pequenas figuras sobre linhas imaginárias, como que suspensas no texto e a voarem<sup>62</sup> à frente de plantas semelhantes a cascatas de água<sup>63</sup>. Literalmente, algumas das figuras de Metrass pairam por entre as palavras. A última imagem do *Jornal de Bellas-Artes* como que se despede de nós, numa diagonal ascendente, fugindo do texto, em direcção ao espaço em branco da página e da nossa imaginação... Com um manto por cima do corpo nu, a figura parece estar de partida do periódico. Uma das composições mais complexas, com várias figuras femininas, quais ninfas numa floresta, chegou a ser repetida<sup>64</sup>.

O *Jornal de Bellas-Artes* representa, deste modo, um grande avanço em relação ao anterior jornal, em termos gráficos e na importância que a imagem começou a revelar. Se os *hors-texte* são em número semelhante (16 e 17, respectivamente), o número de gravuras pequenas subiu bastante (de 16 para 41).

Em suma, podemos afirmar que foi com o *Jornal de Bellas-Artes* que as imagens começaram a passear por entre as palavras, principalmente com as notáveis gravuras desenhadas por Metrass. Outra questão gráfica que pensamos ser importante é o facto de o *Jornal de Bellas-Artes* ter mais espaço em branco nas páginas que o anterior *Jornal das Bellas-Artes*. Aliás, o tamanho dos periódicos também vai aumentando<sup>65</sup>. Deste modo, as pequenas gravuras podem surgir no início das colunas, no fim ou mesmo no meio das páginas, interrompendo a

linha que divide as duas colunas. Por uma vez, uma gravura, ao centro, chega mesmo a reduzir cada uma das colunas<sup>66</sup>.

## Conclusão

Num país habitualmente pouco dado ao universo das artes plásticas, o simples facto de alguns autores pensarem em jornais dedicados às Belas-Artes era, por si só, um feito notável. Também a precocidade, a qualidade e o arrojo gráficos devem ser valorizados nas duas publicações, principalmente no *Jornal de Bellas-Artes*. Convém sublinhar ainda que os desenhadores das gravuras não eram quaisquer ineptos artistas, gravadores ou tipógrafos, mas toda uma geração de pintores e de escultores que se fizeram representar no quadro *Cinco Artistas em Sintra*. Se esta tela é o manifesto plástico da geração romântica, o *Jornal de Bellas-Artes* é, inequivocamente, o seu manifesto e testemunho gráfico. Não podemos, portanto, estar de acordo com a crítica ligeira e injusta de que o resultado não foi brilhante<sup>67</sup>. Aliás, se dúvidas existissem, periódicos posteriores, como *Artes e Letras* (1872-1875), *O Ocidente* (1878-1915), *A Arte* (1879-1881) continuaram a usar e a explorar a imagem, mas apenas trinta, quinze anos, respectivamente, depois dos dois periódicos analisados.

Recorde-se, ainda, que em relação ao anterior *O Panorama* (1837-1868), o *Jornal das Bellas-Artes* e o *Jornal de Bellas-Artes* apresentavam uma componente gráfica e uma sistematização ao nível da imagem muito superior ao célebre periódico publicado pela Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis. De facto, a qualidade das

imagens de *O Panorama* era, por vezes, medíocre e estas ocupavam invariavelmente metade da página (com mancha de texto também a duas colunas) ou *hors-texte*.

Mesmo um jornal dedicado às Belas-Artes francesas e internacionais, como a *Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité*, fundada em 1859 por Charles Blanc (1813-1882)<sup>68</sup>, não tem a qualidade gráfica do *Jornal de Bellas-Artes*. O periódico francês, a uma coluna de texto, ostenta gravuras *hors-texte* e outras inseridas na mancha do texto. Como seria de esperar, a maior parte das suas gravuras tem grande qualidade formal e técnica. Contudo, talvez o que mais surpreenda neste periódico francês é a quase total subordinação das imagens ao texto, que é graficamente muito denso. A *Gazette des Beau-Arts* é um enorme livro, exibindo muito pontualmente algumas imagens e letras iniciais trabalhadas.

Os três jornais com a designação de Belas-Artes que marcam o panorama editorial português do século XIX são interessantes casos de estudo. Não apenas ao nível dos seus textos num quadro conceptual em que se pretendia apresentar e estudar a história da arte nacional e do estrangeiro, mas igualmente pela defesa do património artístico português.

Também as questões ligadas ao design de comunicação nestes periódicos revelam uma cada vez maior presença de gravuras que são fundamentais como ilustração de peças artísticas, antigas ou contemporâneas, e das narrativas literárias e poéticas. Da *Mnémosine Lusitana*, com poucas mas

esforçadas gravuras, passando pelo *Jornal das Bellas-Artes*, no qual estas começam a ter um maior protagonismo até ao graficamente surpreendente *Jornal de Belas Artes*, observamos que as imagens parecem autonomizar-se no periódico e dialogar, cada vez mais, com a mancha de texto, ganhando, desta forma, vida própria. Nas Belas-Artes e nos seus jornais a imagem começava a ter tanta ou mais importância que o texto.

---

**- Referências**

**DUARTE, Eduardo** - Desenho romântico português. Cinco artistas desenharam em Sintra. Lisboa: [s.n.], 2006. Tese de Doutoramento em Ciências da Arte na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa da Universidade de Lisboa.

Disponível em: [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8277/4/ULFBA\\_TES%20250\\_VOL.%202.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8277/4/ULFBA_TES%20250_VOL.%202.pdf)

**FRANÇA, José-Augusto** - A Arte em Portugal no Século XIX. 3.ª ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1990. Vol. I.

**HOLANDA, Francisco** - Diálogos em Roma. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

**Jornal das Bellas-Artes** (1843-1846 e 1848).

**Jornal de Bellas-Artes** (1857-1858).

**Jornal de Bellas-Artes ou Mnémosine Lusitana.** Redacção Patriótica (1816-1817).

**LIMA, Henrique de Campos Ferreira Lima** - Joaquim Machado de Castro. Escultor Conimbricense. Notícia biográfica e compilação dos seus escritos dispersos. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925.

**O Panorama: jornal literário e instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis** (1837-1868).

**RAFAEL, Gina Guedes ; SANTOS, Manuela** (Org. e Coord.) - Jornais e Revistas Portuguesas do Século

XIX. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002. Vol. II.

**SOARES, Ernesto** - Evolução da Gravura de Madeira em Portugal. Séculos XV a XIX. Lisboa: Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1951.

**SOARES, Ernesto** - História da Gravura Artística em Portugal. Nova Edição. Lisboa: Livraria SamCarlos, 1971.

**- Notas**

<sup>1</sup> HOLANDA, Francisco - Diálogos em Roma. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 31.

<sup>2</sup> LIMA, Henrique de Campos Ferreira Lima - Joaquim Machado de Castro. Escultor Conimbricense. Notícia biográfica e compilação dos seus escritos dispersos. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925, p. 322.

<sup>3</sup> Os Lusíadas, Canto V, 92-98.

<sup>4</sup> *Ibid.*, Canto V, 97.

<sup>5</sup> Jornal de Bellas-Artes ou Mnémosine Lusitana. Redacção Patriótica. Lisboa: Na Impressão Régia, n.º 1 (1816), pp. 3-4.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 27-33.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 80-85.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 207-211.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.* MURPHY, James - Plans, Elevations, Sections and Views of the Church of Batalha. London: I. & J. Taylor, 1795.

<sup>13</sup> Jornal de Bellas-Artes ou Mnémosine Lusitana. Redacção Patriótica, n.º 1 (1816), p. 211. São destacados, como obras do escultor Manuel Pereira, o célebre S. Bruno na Rua de Alcalá, em Madrid, que “Filippe II mandava ao seu cocheiro, que andasse muito devagar, quando por alli passava, para ter mais tempo de a contemplar, e admirar”, e um Cristo que, segundo se dizia, estava na Igreja de S. Domingos de Benfica. No fim da vida, Manuel Pereira, já cego, pelo tacto, emendava as obras dos seus discípulos.

<sup>14</sup> MACHADO, Cyrillo Volkmar - Collecção de Memorias, relativas ás Vidas dos Pintores, e Escultores, Architetos, e Gravadores Portugueses, e dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal. Lisboa: Imp. de Victorino Rodrigues da Silva, 1823.

<sup>15</sup> SOARES, Ernesto - História da Gravura Artística em Portugal. Lisboa: Livraria SamCarlos, 1971, vol. I, pp. 284-285. António Manuel da Fonseca assina: “Fon<sup>ca</sup> F.<sup>o</sup>” e “Fon<sup>ca</sup> Filho”. António Manuel da Fonseca era filho de João Tomás da Fonseca (1754-1835).

<sup>16</sup> Jornal de Bellas-Artes ou Mnémosine Lusitana. Redacção Patriótica, n.º I (1816), pp. 279-282. O moinho foi mandado executar por D. José António de Meneses e Sousa, principal da Santa Cúria Patriarcal e governador do Reino. Segundo o texto, o moinho era

“utilíssimo nas Províncias faltas de agua e fartas de trigo, como no Alemtéjo” (p. 281). O modelo esteve na Casa do Risco das Obras Públicas e fez uma demonstração pública em Alcântara e foi remetido para o Rio de Janeiro para ser apresentado a D. João VI (pp. 281-282). A gravura deste moinho foi copiada por Cavroé e gravada por António Manuel da Fonseca.

<sup>17</sup> Jornal de Bellas-Artes ou Mnémossine Lusitana. Redacção Patriótica, n.º I, Segundo Volume (1817), pp. 374-378. As duas máquinas foram inventadas por Mr. T. Rustall de Purbrockheath, perto de Portsmouth, tendo recebido da Sociedade das Artes um prémio de 40 guinéus. (p. 374).

<sup>18</sup> Jornal das Bellas-Artes, tomo I, n.º I (Out. 1943), Introdução, pp. 1-2.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. final deste número.

<sup>20</sup> A assinatura por 3 meses era de 1.200 réis; seis meses, 2.160; um ano, 4.200 réis; avulso, 440. Subscrevia-se na rua do Arco do Bandeira, n.º 59, 2.º andar. Era vendido na Rua Augusta, n.º 1, 120 e 195; Rua do Ouro, n.º 62 e 93; Chiado, n.º 6; Calçada dos Paulistas, n.º 54; Rua da Esperança, n.º 150. Vendia-se no Porto (na Loja de Novães) e em Coimbra (na Imprensa da Universidade).

<sup>21</sup> Jornal das Bellas-Artes, tomo I, n.º I (Out. 1943), p. final deste número

<sup>22</sup> Este último tomo surge no original como tomo I, mas poderá tratar-se de uma gralha, pois deveria ser tomo II.

<sup>23</sup> SOARES, Ernesto - Evolução da Gravura de Madeira em Portugal. Séculos XV a XIX. Lisboa: Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1951, p. 43. José Maria Baptista Coelho foi um laborioso gravador em madeira com grandes qualidades, que trabalhou em parceria com Bordalo Pinheiro no *Panorama* e na *Ilustração Luso-Brasileira*.

<sup>24</sup> O título deve ter sido desenhado por Manuel Maria Bordalo Pinheiro, que, como já referimos, era um dos editores do jornal e um incansável gravador e ilustrador em vários jornais e revistas.

<sup>25</sup> O *Jornal das Bellas-Artes* tem, na sua 1.ª série, 94 páginas (de 1 a 94) e, na segunda, 24 (da p. 1 à 24).

<sup>26</sup> Jornal das Bellas-Artes, tomo I, n.º I (Out. 1943), Introdução, p. 2.

<sup>27</sup> RACZYNSKI, Comte A. - Les Arts en Portugal. Paris: Jules Renouard et C<sup>ie</sup>, Libraires-Éditeurs, 1846 e Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal. Paris: Jules Renouard et C<sup>ie</sup>, Libraires-Éditeurs, 1847.

<sup>28</sup> Jornal das Bellas-Artes, tomo I, n.º II (Nov. 1943), pp. 20-27.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 28-32.

<sup>30</sup> Jornal das Bellas-Artes, tomo I, n.º I (Out. 1943), p. final deste número.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>32</sup> Jornal das Bellas-Artes, tomo

I, n.º VI (1844), p. 83. Ambas as gravuras não estão assinadas, mas devem ser da parceria Bordalo Pinheiro e Baptista Coelho.

<sup>33</sup> Jornal das Bellas-Artes, tomo I, n.º III (Dez. 1843), p. 43.

<sup>34</sup> Jornal das Bellas-Artes, tomo I [sic.] tomo II, n.º I (1846), p. 1.

<sup>35</sup> Jornal das Bellas-Artes, tomo I, n.º II (Nov. 1843), p. 33.

<sup>36</sup> Jornal das Bellas-Artes, tomo I [sic.] tomo II, n.º I (1846), p. 2.

<sup>37</sup> Jornal das Bellas-Artes, tomo I [sic.], n.º II, Segunda Série (1848), p. 17.

<sup>38</sup> Jornal das Bellas-Artes, tomo I, n.º VI (1844), pp. 87-88.

<sup>39</sup> Jornal das Bellas-Artes, tomo I, n.º III (Dez. 1843), pp. 43-44.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>41</sup> Jornal das Bellas-Artes, tomo I, n.º IV (1844), pp. 55-66.

<sup>42</sup> Não deixa de ser interessante a coincidência de se revelar o quadro de António Manuel da Fonseca, *Eneias salvando seu pai Anquises do incêndio de Tróia* (actualmente no Palácio Nacional de Mafra), numa litografia *hors-texte* de Pedro Augusto Guglielmi (ca. 1837-1852), e do seu filho, António Tomás, numa gravura linear não assinada, mas que deve ser, com toda a certeza, do mesmo Tomás da Fonseca. Quanto ao relevo de Cerqueira, foi desenhado por Tomás da Anunciação, supervisionado por António Manuel da Fonseca e gravado por António Tomás da Fonseca.

<sup>43</sup> Jornal das Bellas-Artes, tomo I [sic.], n.º I, Segunda Série (1848), p. 6. Neste mesmo número (p. 8), escreve-se que o Álbum do Jornal só deveria incluir “[...] cousas novas, ou interessantes, e estas consignadas com simplicidade e concisão [...]”.

<sup>44</sup> Jornal das Bellas-Artes, tomo I [sic.], n.º III, Segunda Série (1848), p. 24.

<sup>45</sup> Francisco de Assis Rodrigues nunca é identificado no artigo.

<sup>46</sup> Jornal das Bellas-Artes, tomo I [sic.], n.º III, Segunda Série (1848), p. 24. O resto do artigo é um pouco confuso nas referências à estética e à história da literatura portuguesa, italiana, francesa (da época de Luís XIV).

<sup>47</sup> No primeiro ano (1857), foram publicados 6 números (de Janeiro a Junho) e, no segundo ano (1858), apenas dois números (sem indicação dos meses).

<sup>48</sup> Jornal de Bellas Artes, n.º 1, Jan. (1857), pp. 1-3. José Eduardo de Magalhães Coutinho foi director e lente da Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa, primeiro médico da Real Câmara, obstetra, director da Real Biblioteca da Ajuda, membro do Conselho Superior de Instrução Pública e deputado, entre outros cargos da maior relevância. Pelo texto de apresentação, assinado, Magalhães Coutinho deverá ter sido um dos directores deste jornal.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>51</sup> O próprio Raczyński confessa que teve para os seus livros sobre a arte em Portugal o precioso auxílio do visconde de Juromenha.

<sup>52</sup> Jornal de Bellas Artes, n.º 1, Jan. (1857), p. 5.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 6. O visconde de Juromenha revela ao longo do *Jornal de Bellas-Artes* uma *Descrição dos quadros remetidos pelo gravador francez João Mariette mandou a el-rey D. João V.*

<sup>54</sup> Castilho, além de textos literários e poemas, escreve uma interessante Carta d’um poeta a um escultor, Jornal de Bellas Artes, n.º 6, Jun. (1857), pp. 2-5 e *Fundação de um Campo Elysio*, Jornal de Bellas Artes, n.º 8 (1858), pp. 14-16. Nestes dois textos, o escritor defendia um cemitério em Lisboa dedicado aos portugueses ilustres da literatura, com esculturas.

<sup>55</sup> *Qual é o fim da Arte?* Da autoria de F. Sequeira Barreto, Jornal de Bellas Artes, n.º 1, Jan. (1857), pp. 7-8; n.º 2, Fev. (1857), pp. 8-10; n.º 4, Abr. (1857), pp. 12-13.

<sup>56</sup> Surgiram as biografias artísticas de João Pedro Monteiro (1823/26-1853), Jornal de Bellas Artes, n.º 2, Fev. (1857), pp. 5-6 e de Luís Canina, Jornal de Bellas Artes, n.º 3, Mar. (1857), pp. 13-14, ambas de Joaquim António Marques.

<sup>57</sup> Jornal de Bellas Artes, n.º 1, Jan. (1857), pp. 8-9; n.º 2, Fev. (1857), p. 1; n.º 3, Mar. (1857), pp. 6-7; n.º 4, Abr. (1857), pp. 1-4.

<sup>58</sup> Jornal de Bellas Artes, n.º 2, Fev. (1857), pp. 6-8; n.º 3, Mar. (1857), pp. 1-3; n.º 4, Abr. (1857), pp. 4-6; n.º 5, Mai. (1857), pp. 2-3; n.º 6, Jun. (1857), pp. 5-7; n.º 7 (1858), pp. 11-13; n.º 8 (1858), pp. 10-14. José da Costa Sequeira, sobrinho de Domingos Sequeira, foi professor de arquitectura na Academia de Belas-Artes de Lisboa e autor de várias obras teóricas.

<sup>59</sup> Jornal de Bellas Artes, n.º 4, Abr. (1857), pp. 7-9, da autoria de J. P. Fernandes Tomás Pipa

<sup>60</sup> SOARES, Ernesto - *Evolução da Gravura de Madeira em Portugal. Séculos XV a XIX*, pp. 54-55. João Pedroso Gomes da Silva foi pintor, gravador e professor de gravura na Escola de Belas-Artes de Lisboa. Colaborou em vários periódicos e fez o célebre álbum *A Gravura de Madeira em Portugal* (1872 e 1876).

<sup>61</sup> A composição do n.º 1, que desenha a letra E, é formada por um homem em cima de um burro, estando por baixo uma figura de animal fantástico e, do lado esquerdo, figuras femininas a pintarem uma grande tela; está assinada Colaço, devendo ser José Daniel Colaço, pai do pintor e azulejista Jorge Colaço (1868-1942). O mesmo José Daniel Colaço escreve a *Viagem de sua majestade el-rei D. Fernando a Tanger*, Jornal de Bellas Artes, n.º 5, Mai. (1857), pp. 1-2; n.º 7 (1858), pp. 2-6; n.º 8 (1858), pp. 1-4. Este

texto está incompleto, pois no último número está a indicação de que continuava.

<sup>62</sup> As pequenas figuras nuas de Metrass surgem numa grande composição, suspensas no arvoredo, formando um C, na primeira página (n.º 4, Abr. 1857, p. 1) e é repetida numa outra página (n.º 6, Jun. 1857, p. 5). Também merece destaque a composição de *Leda e o Cisne* (n.º 3, Mar. 1857, p. 6) e outras duas figuras a voarem com um grande manto sobre o seu corpo nu (n.º 1, Jan. 1857, p. 15), esta com um morcego a voar perto de si, e a última figura do periódico (n.º 8, 1858, p. 16).

De Metrass são ainda dois desenhos de meninos: um a pintar uma grande tela (n.º 2, Fev. 1857, p. 10) e outros dois a voar, um deles com asas, segurando uma bandeira com a palavra: Fim (n.º 2, Fev. 1857, p. 16).

Também Victor Bastos utilizou pequenas figuras femininas, junto de densa vegetação na composição da primeira página do n.º 2, Fev. 1857.

<sup>63</sup> DUARTE, Eduardo - Desenho romântico português. Cinco artistas desenharam em Sintra. Lisboa: [s.n.], 2006, vol. II, p. 550.

<sup>64</sup> *Jornal de Bellas Artes*, n.º 4, Abr. (1857), p. 1; n.º 6, Jun. (1857), p. 5.

<sup>65</sup> O *Jornal de Bellas-Artes ou Mnémosine Lusitana. Redacção Patriótica* tem 19 cm de altura; o

*Jornal das Bellas-Artes*, 28 cm e o *Jornal de Bellas-Artes*, 31 cm, Vd. RAFÆL, Gina Guedes ; SANTOS, Manuela (Org. e Coord.) - *Jornais e Revistas Portuguesas do Século XIX*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002, vol II, pp. 23, 28-29.

<sup>66</sup> *Jornal de Bellas Artes*, n.º 8 (1858), p. 9.

<sup>67</sup> FRANÇA, José-Augusto - *A Arte em Portugal no Século XIX*. 3.ª ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1990, vol. I, p. 406.

<sup>68</sup> Charles Blanc foi historiador, crítico de arte, gravador e director da École des Beaux-Arts. Entre a sua numerosa bibliografia destaca-se o conhecido *Grammaire des Arts du Dessin. Architecture, sculpture, peinture: jardins, gravure en pierres fines, gravure en médailles...* (1867) que teve várias edições nos séculos XIX e XX (1870, 1876, 1880, 1881, 1888, 1889, 1970, 1991, 2000 e ainda traduções em inglês e castelhano). O livro teve grande projecção na Europa, surgindo ainda hoje, com alguma frequência, nos alfarrabistas portugueses.

# A Crítica de Arte Portuguesa na «Década do Silêncio» (Estudos para a História da Crítica de Arte na Década de 1950)<sup>1</sup>

por Fernando Rosa Dias

*Professor Auxiliar de Ciências da Arte e do Património na FBAUL, Investigador do CIEBA, Responsável do 3.º Ciclo das Ciências da Arte e coordenador do Mestrado de Crítica, Curadoria e Teorias da Arte*

*En définissant quatre typologies de critiques d'art – dérivations de journalisme; entre le journalisme et le professionnalisme; critiques comme hommes de lettres (poètes et écrivains); et artistes comme critiques d'art – on présente un aperçu de cette activité au Portugal, durant les années 1950, avec une attention à ses protagonistes plus importants. Le texte cherche à comprendre le difficile passage de cette pratique dans les années qui ont suivi l'embaras du Régime dans le second après-guerre, et à la croisée de différents mouvements artistiques, mais en vue de le lancement d'une revendication de la professionnalisation de cette activité et la formation d'une décennie d'or de la critique d'art au Portugal – les 1960.*

---

«Uma das aflições da vida artística portuguesa é a falta total de crítica de arte»

*(José-Augusto França, 1958)*

Já apresentada como a «década do silêncio»<sup>2</sup>, os anos de 1950 foram um particular parêntesis cultural, entre as cisões do anos 40, do neorealismo e do surrealismo, como ainda dos primeiros projectos abstractos (emergentes da escola do Porto) e do modernismo do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN, entretanto SNI). A década estava na ressaca da euforia ideológica do neorealismo, esta vítima da censura, de perseguição e em crise estética, mas ainda memória; e do surrealismo, desde a pintura exposta por António Pedro e António Dacosta em 1940 na Casa Repe, ainda sem pretender fazer oposição ao regime, mas já sendo outra coisa em margem estética, até ao Grupo Surrealista formado em 1948, e que expunha em 1949, para logo se cingir, mas assumindo clara oposição ao regime. Mas

sobrevivia ainda o *modernismo* do Secretariado (SPN) de António Ferro, colocado em 1950 fora da orientação do Secretariado que fora seu e que a si não saberia sobreviver, modernismo este que se descobria fora do tempo e que hesitava numa renovação para a qual não encontrava saída. À entrada, a década de 50 sofreu a afirmação do *surrealismo* em polémicas que sabiam ser estéticas, primeiro, mas logo depois também ideológicas; para culminar no sucesso da *abstracção*, que afinal fora o seu deambular e alicerçar de raízes em terreno difícil por sementes que já tinham sido lançadas na década anterior. Esta passagem da euforia ética para a *estética* foi outra parábola silenciosa da década, que se desviou da carga ideológica dos *significados* sociais para ir ao encontro de uma dimensão estética que se refugiava no reconhecimento e autonomia dos *significantes*. A assimilação sócio-cultural da abstracção foi a sua principal história. Tudo isso interessou, em incidências e debates teórico-críticos, com alterações ao longo e na transição das décadas de 1950 e 1960.

Acompanhando um processo de profissionalização da crítica de arte que se desejou na década de 1960, uma teoria que orientasse essa crítica tornava-se necessária. Contudo, ela foi-se construindo com a própria actividade crítica, com as fragilidades daí advindas, sem outro tratamento ou aprofundamento teórico - com excepção esforçadas por parte de Mário Dionísio num processo de maturação do neo-realismo, ou mais tarde, da *sociologia da arte* de matriz *francasteliana* em José-Augusto França, mas que daria melhor entendimento a

uma prática de história da arte que o crítico também assumiria em plural actividade. Sem autonomia especulativa nem densidade filosófica, a teoria da arte portuguesa escoava na crítica de arte e na própria necessidade desta de ir definindo operativamente os seus conceitos. Mais do que orientadora e programática, a teoria era esclarecimento ou explicação pontual de uma prática da crítica de arte, cuja efemeridade e contingência dificultava um devido fundamento e sistematização.

Para apresentar a crítica de arte da década e os seus principais protagonistas, propomos a seguinte organização, segundo tipologias dos «profissionais» da actividade:

1. Derivações do jornalismo
2. Entre o jornalismo e a profissionalização
3. Críticos homens de letras (poetas e escritores)
4. Artistas como críticos de arte

Se a necessidade e desejo de profissionalização se começava a proclamar, a verdade é que não havia mecanismos claros para essa profissionalização do crítico de arte. Não havendo cursos superiores de história da arte, mas apenas cadeiras curriculares dos cursos de História (e só depois de reformas após a Revolução de Abril de 1974 surgem as variantes de história da arte e os primeiros mestrados, anexados aos cursos da História) ou da Escola Superior de Belas Artes (que tradicionalmente tinha uma componente teórica centrada na história da arte

que concorreria ainda com as da variante de história da arte, quando criadas), as tipologias indicadas definem as possibilidades do tempo. A Estética estava mais arredada, sem interessar os cursos de Filosofia até praticamente ao final do século, onde começou a crescer substancialmente. Estas duas vias, história da arte e/ou estética, que podiam servir de alicerces à formação do crítico de arte, só começariam a ter possibilidade real nos últimos decénios do século XX.

A desejada profissionalização só iria acontecer com apoio na criação da AICA e após resolução de atávico impasse que retardara a secção portuguesa. A essa importante renovação da secção portuguesa da AICA dedicaremos próximo ensaio. Mas, entre as possibilidades da «década do silêncio» e essa renovação, definia-se, para a história da cultura portuguesa, os tempos de ouro da crítica de arte em Portugal, que seria certamente os 60 e, em parte, os 70. Nos anos 80 da continuidade era já mudança e crise – nascendo aí o plano inclinado de uma crise geral na crítica de arte que, como em quase todas as crises, talvez seja uma redefinição, com outros desafios de esclarecimento para o presente.

### 1. Derivações do jornalismo

Para a prática de crítica de arte dos periódicos dos anos de 1950, sobretudo nos jornais, deu-se vasta continuidade e até consistência à tradição dos «jornalistas de boa vontade»<sup>3</sup> ou «repórteres de arte»<sup>4</sup>, tal como era referido em 1947 na constatação de uma ausência de profissionalismo<sup>5</sup>, alguns firmados através de uma experiência assente numa regularidade que se tornava

ela própria legitimadora da actividade. Nesta crítica jornalística dominava a tendência para o ecletismo, que tendia a hesitar perante as manifestações mais arrojadas de modernidade no panorama artístico português, o que à distância histórica tende a apresentar um sentido abonatório na avaliação dessas mesmas manifestações – ou a ler nalguma crítica negativa a certas linhas modernistas o próprio arrojo destas (em escala portuguesa), num desentendimento que, apesar de tudo, se procurava desculpar nesse julgamento menos simpático.

A partir da boa formação humanística que tinham muitos jornalistas, e por necessidades de preencher de modo regular as crónicas críticas de arte, houve vários que tiveram uma actividade mais ou menos constante e mais ou menos especializada de crítico de arte. Com alguma regularidade refiram-se os exemplos de Luís Teixeira (1904-1978)<sup>6</sup> no *Diário de Notícias*, Julião Quintinha (1886-1968)<sup>7</sup> na *República* ou, um pouco mais tarde, Artur Portela Filho (n.1937) no *Diário de Lisboa*<sup>8</sup>.

Assumindo uma clara dimensão jornalística, sublinhe-se Quirino Teixeira (n.1933) que se dedicou a estudos e reportagens de divulgação artística, tanto em jornais portugueses como espanhóis<sup>9</sup>, centrando-se mais na reportagem com entrevista, no encontro com artistas plásticos (embora não só?). Evitando o julgamento do crítico de arte, acabava por dar mais justiça a uma actividade de jornalista do que de crítico. Nos finais dos anos de 1950 colaborou sobretudo no *Diário da Manhã*. Mais tarde dirigiu revistas de turismo e cultura (*Gazeta de Artes e Artes*, 1988).

## 2. Entre o jornalismo e a profissionalização

Fernando de Pamplona (1909-1999)<sup>10</sup>, no *Diário da Manhã* e nos microfones da Emissora Nacional dominou a década de 1950 com grande regularidade, acompanhando quase todas as exposições de artes visuais de Lisboa, e depois de outra relevância estético-ideológica própria ao regime que assume nos anos 40, desenvolvia um bem mais tolerante e generoso ecletismo nos anos 50, numa crítica que acabava mais por divulgar que crivar. Depois de um rigor ideológico de separação de águas, caía numa que tudo parecia aceitar. Apesar deste processo de quase indiferenciação e de estar atento às expressões modernas que se iam expondo, não deixou de lhe enjeitar os arrojões, sobretudo no âmbito da abstracção. Sendo o crítico regular do jornal mais porta-voz do Estado Novo, foi o crítico que mais reagiu negativamente às *Exposições Gerais* – sobretudo as Segundas Gerais em 1947, que foi um ponto agudo de um gesto de recusa por parte da actividade crítica de Fernando de Pamplona, tal como foi dos mais violentos crítico das exposições surrealistas de 1940 e 1949. Renitente na recepção de movimentos mais modernos, como o surrealismo e a abstracção, foi ao longo dos anos 50 mais tolerante e, por isso, mais eclético. Raramente falhava uma exposição de Lisboa nas suas regulares crónicas.

Seria professor liceal do 2.º Grupo (Português e Francês) do Ensino Técnico, que manteve em simultâneo com a actividade que vinha tendo desde a juventude, de escritor e jornalista. Em 1934 ganhava o primeiro de vários prémios de jornalismo

(o *Prémio António Enes*) do SPN – com a obra *Os Voronoffs da Democracia*. Formado em Filologia Românica, aprofundaria os seus estudos sobre história e crítica de Arte, publicando várias obras, e nesse âmbito obtinha o *Prémio José de Figueiredo* pela Academia Nacional das Belas-Artes, nos anos de 1943, 1954 e 1983, o que lhe daria um decisivo prestígio nacional.

Fernando de Pamplona foi uma das vozes que nos anos 40 mais defendeu uma via austera para uma modernidade do regime, dentro de uma estilização que tinha em Eduardo Malta um dos nomes que mais elogiava. E se houve uma teoria estética modernista e fascista do Estado Novo de carácter reacionária e até contrária à de António Ferro, um modernismo austero, de regresso à ordem e de recusa da vanguarda, essa teoria teve nas páginas de *Rumos da Arte Portuguesa* (1944) de Fernando de Pamplona dos seus momentos mais marcantes<sup>11</sup>.

Neste impressionante livro de estética fascista, o crítico defendia o que devia ser a arte moderna do seu tempo. Para tal atacava o «desenraizamento» defendendo uma tradição nacional, na necessidade de comeder as referências cosmopolitas com um equilíbrio entre o que é internacional e nacional. No capítulo IV fazia uma defesa da tradição, como soma de qualidades: «A arte dos desenraizados será, como a sua vida, um eterno recomeço, um aflitivo tatear na sombra» (p.50), propondo no capítulo seguinte uma articulação entre arte internacional e nacional. No capítulo VI acusava os «novos bárbaros», afirmando: «Não estamos perante mera manifestação de exotismo: achamo-

-nos em presença dum facto mil vezes mais grave - a proliferação, em plena Europa, duma arte de orientais e de mulatos (...). Apenas registamos a sua inferioridade manifesta (salvo raras excepções) no domínio das artes plásticas e portanto a sua rotunda incompetência para, nesse particular, darem lições aos europeus, que, através de mais de dois milénios, plasmaram obras primas sem conta e sem par» (pp.70-71),

No capítulo VII, atacava o anarquismo («é o fruto negro do individualismo»), do improviso e do individualismo, com as suas facilidades técnicas, a sua saída da ordem e dos evangelhos. Afirmava ainda que a pintura abstracta era «por definição um absurdo». O surrealismo, que se manifestara pouco antes com a exposição de António Pedro e António Dacosta em finais de 1940, também era um dos movimentos mais visados: «(....): o culto fervoroso do actual: é hoje também o herdeiro confesso do expressionismo, do "fauvismo". Do futurismo, do cubismo - de tôdas as monstruosas heresias de ontem, já tombadas dos seus pedestais (...)... Se as analisarmos uma a uma, não foi por necrofilia, mas por as vermos renascer (...) germes doentios de outras manifestações inquietantes da actualidade, como o sobrealismo, directa consequência das teorias expressionistas combinadas com a psicanálise de Freud». Estas teorias podem mesmo apresentar-se como um confronto ao próprio António Ferro, e ao modo como este deixava certas vias estéticas integrarem as exposições de arte moderna do SPN. Ao longo dos anos 50, sobretudo na segunda metade, o crítico atenuava esta intransigência com os movimentos mais modernos,

mostrando-se cada vez mais abrangente. Em 1954 começaria a lançar um *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*, que teria cinco volumes e várias edições. A obra é vasta, embora irregular na pertinência das entradas e na informação - e hoje objecto interessante para encontrar informação de artistas mais esquecidos pela historiografia da arte.

Gustavo Matos Sequeira (1880-1962) teve também actividade regular na crítica de artes plásticas em *O Século*. Além de jornalista, apresentou-se como historiador de arte e autor dramático, sendo considerado uma autoridade sobre a história de Lisboa. Não chegando a concluir formação superior universitária, frequentou a Escola Politécnica de Lisboa, o Instituto Industrial e o Curso Superior de Letras<sup>12</sup>.

O desejo de profissionalização da crítica de arte efectuava-se com uma base de história da arte, ao qual a estrutura académica nacional não dava grande especialidade, obrigando a exercícios autodidáctas. Era apenas uma aproximação ao que seria desenvolvido nos finais da década de 1960, com o papel de José-Augusto França e a renovação da secção da AICA portuguesa.

### 3. Artistas como críticos de arte

Outra via de profissionalização, nascida formação que se poderia ter no âmbito das artes, por exemplo com a componente teórica de história da arte que existia na Escola Superior de Belas Artes (actual FBAUL), é dos próprios artistas como críticos, que vinha encontrando desde a década de 40 um impressionante crescimento.

Alguma actividade, por experiência prática e proximidade de investigação das artes visuais, era efectuada por artistas que se viam como que «obrigados a desdobrar-se em críticos»<sup>13</sup> (o que levará a algum debate de carácter mais deontológico do que de competências nos anos 60), fornecendo um indiciamento profissional a explorar que, pelo menos, ultrapassava a mera e normalmente inócua boa vontade jornalística. Num meio cultural com pouca profissionalização da prática crítica esta poderia ser uma das vias paradigmáticas de uma afirmação de competências - e esse entendimento seria uma das marcas dos anos de 1960. Assim, surgia uma linha de artistas plásticos e arquitectos que praticavam a actividade crítica com a melhor formação possível de então em Portugal, assente nas escolas e prática de Belas-Artes. Alguns nomes pertenciam a outras práticas artísticas, mas com algum exercício, mais ou menos profissional, nas artes plásticas. Apenas uma questão ética, implicada no facto de artistas plásticos estarem a julgar outros artistas plásticos, perturbava esta orientação - questão deontológica que se acendeu várias vezes, nos anos 60, sendo de destacar a discussão em torno e no seio do Júri do Prémio GM67 ou em algumas opções dos críticos para as exposições AICA-SNBA/72 e 74, sobretudo as de Rocha de Sousa.

Diogo de Macedo (1889-1959) foi um dos primeiros e mais distintos casos de grande consideração de um artista que exerceria a prática crítica. Escultor de formação, activo nos anos de 1920 e 1930, que iria abandonando no desenvolvimento de numa actividade teórica de crítico e ensaísta de artes

visuais, que seria uma das mais relevantes dos anos de 1940 e até ao seu falecimento em 1959. Desde os anos 20 foi apresentando crónicas de crítica ou ensaios teóricos e históricos sobre arte portuguesa, em várias revistas tais como *Ilustração*, *Revista Portuguesa*, *Seara Nova* (anos 20), *O Diabo* (anos 30) ou o *Mundo Literário* (anos 40). No início dos anos 40 publicava na revista *Aventura* um conjunto de artigos com o nome «Subsídios para a História da Arte Moderna em Portugal», que seria um dos primeiros trabalhos de sistematização da história da arte moderna portuguesa. Até finais da década de 50, teria uma marcante actividade de crítico de arte com as suas regulares «notas de arte» na revista *Ocidente*, passando depois a dedicar-se mais a uma actividade de investigação histórica orientada em monografias de artistas plásticos portugueses dos séculos XIX e XX. Foi ainda director do *Museu de Arte Contemporânea* (do Chiado) entre 1944 e 1959, no que se tem considerado uma das melhores gestões culturais da história deste Museu, enquanto de arte contemporânea, e que só teria sido prejudicado por limitações financeiras. Mas no percurso de Diogo de Macedo, a sua afirmação como historiador e crítico de arte foi acompanhada pela desistência do escultor. Significou, contudo, um primeiro sentido para uma profissionalização da actividade de crítico de arte.

Dos contemporâneos de Diogo de Macedo, refira-se ainda Leitão de Barros (1896-1967), pintor, fotógrafo e cineasta que teve prática crítica em *Ilustração*, *O Século*, e mais tarde colaborações em *O Dia* e *Jornal de Notícias*<sup>14</sup>, ou Roberto Nobre (1903-

1969), inicialmente pintor, depois teórico e crítico de cinema que mantinha interesse nas artes plásticas, com actividade crítica em *O Primeiro de Janeiro* e com colaborações em *O Comércio do Porto*. Ligeiramente posterior, indique-se ainda o pintor José Júlio (1916-1963), que teria efémera actividade de crítico em «crónica de exposições» no periódico *Ler*, reduzida na relativamente curta duração do semanário (1953-1954).

O pintor António Dacosta, herói da aventura surrealista de 1940 na Casa Repe com António Pedro, após colaboração com textos e ilustrações nos periódicos *Acção*, *Variante* e *Panorama* (nesta faria alguma crítica de arte), teria nas páginas do *Diário Popular* o seu primeiro trabalho regular de crítico de arte<sup>15</sup>. A sua primeira crónica crítica publicada neste diário vespertino saía a 27 de janeiro de 1943; a 9 de abril de 1947 passou a efetuar crónicas a partir de Paris (para onde partia como uma bolsa de um ano, mas onde continuaria, ficando a morar em França o resto da vida); a última, para o *Diário de Lisboa*, será a 16 de Agosto de 1950

Começaria depois a colaborar no jornal brasileiro *O Estado de São Paulo*, com crónicas culturais de Paris a partir de 1955 (a primeira crónica seria a 27 de novembro de 1955; a última a 28 de novembro de 1980), fazendo parte de um círculo de colaborações de portugueses no jornal brasileiro que tinha ainda os nomes dos amigos Adolfo Casais Monteiro, Novais Teixeira ou José-Augusto França. Esta longa prática de escrita de crónicas críticas (entre 1943-1980) sobre arte e cultura (no *Diário Popular* e n' *O Estado de São Paulo*) levou à interrupção qua-

se total da sua produção artística em finais dos anos 40, para praticamente se perder na década seguinte, actividade que só retomaria em finais da década de 1970. O seu discurso crítico era algo lacónico, com uma tendência quase aforística, parecendo querer concentrar a expressão certa relativa à exposição ou autor em causa, ou sobre a própria arte, numa acuidade que foi elogiada por amigos que partilhavam com ele a visita de exposições, como José-Augusto França, Júlio Pomar ou Fernando Azevedo.

Por razões de doutrina estético-ideológica, sobretudo após a saída do regime no segundo pós-Guerra, alguns artistas plásticos ligados ao neo-realismo, tiveram grande necessidade de praticar a crítica, com orientações doutrinárias próprias.

A actividade crítica e intervencionista do pintor Lima de Freitas (1927-1998) atravessou décadas e periódicos, em vários com regularidade, tais como *Átomo* (desde 1951), *Mundo Literário* (1952, neste caso mais pontual), *Vértice* (desde 1953), *Diário Popular* (cerca de 1972), *Artes Plásticas* (1974) ou no suplemento *Ao Km Zero* (suplemento de *Reconquista*) (cerca de 1970), além de colaborações dispersas em *Seara Nova*, *Arquitectura*, *Portucale*, *Jornal de Notícias*, *Jornal Novo* ou *Século Ilustrado*. Em finais dos anos 50, os seus textos seriam de particular violência contra a abstracção, tornando-o um dos mais activos críticos, em desejo de querela aberta, com esta via estética - que exactamente se vinha dificilmente impondo ao longo da década.

Assumindo-se como «um pintor que nunca acreditou na pintura pura», posicionando-se na «querela da forma e do conteúdo», «contra a arte “abstracta”»<sup>16</sup>, Lima de Freitas criticou e resistiu ao que chamou a falsa liberdade criadora dos puristas da forma e a sua «metafísica da forma», acusando a desconfiança e o desprezo pelo tema que estes viam como impuro<sup>17</sup>. Defendendo a profundidade do tema, para lá da superficialidade do motivo prévio, como «profusão inesperada de valores» «que surdamente comandam a energia das formas»<sup>18</sup>, encontrava aí a «razão última da obra». Vendo na abstracção uma incomunicação vaidosa, onde a forma se encerra na sua própria interioridade, defendia que «a arte» era antes «a formação de conteúdos» «emergindo em formas»<sup>19</sup>. A liberdade procurada pela modernidade, que levou ao extremo da «liberdade de não ter tema», revelou-se no segundo pós-Guerra de uma «extremidade patológica»<sup>20</sup>: «Os cultores do gratuito em arte esquecem que a originalidade reside na reestruturação dos temas, e não na criação *ex nihilo*, fora dos temas»<sup>21</sup>. Mais tarde, entre os anos 70 e 80, o pintor desenvolveu o simbolismo do tema, reencontrando-lhe uma profundidade abstracta por assimilação de uma geometria sagrada, tendo para isso criado afinidades com teorias de António Quadros (Poeta), Gilbert Durand e o último Almada Negreiros.

O pintor Júlio Pomar (n.1926) teve assinalável actividade crítica enquanto enquadrado na estética neo-realista, depois enfraquecida com a crise desta orientação estética na segunda metade dos anos de 1950. Passava então a centrar-se no texto como refle-

xão teórica sobre o sentido da arte e das suas práticas éticas e estéticas, que já antes trabalhava, mas agora com maior autonomia, como um ensaio paralelo de esclarecimento e guia da sua própria prática. Na fase neo-realista colaborou em vários periódicos, tais como *A Tarde*, no qual dirigiu a página cultural *A Arte* (1945), *Mundo Literário* (1946), *Seara Nova* (a partir de 1946), *Arquitectura Portuguesa* (1952) ou *Vértice* (a partir de 1953). Por vezes os seus textos surgiam reproduzidos em periódicos do antigo Ultramar, como foi o caso de *Itinerário* de Lourenço Marques (1948).

Pertencendo já ao panorama cultural entre as décadas de 1950 e seguintes, Mário de Oliveira (n.1916), arquitecto e pintor, teria actividade regular como crítico, sobretudo no *Diário Popular* (1952-1961), depois no *Diário de Notícias* (1965-1973) ou ainda em *O País* (1978). Faria parte da secção portuguesa da AICA.

Fernando de Azevedo (1923-2002), pintor inicialmente ligado ao neo-realismo, mas com uma obra desenvolvida no âmbito do surrealismo português (desde cerca de 1948) na altura em que iniciava também uma actividade de crítico de arte (desde cerca de 1947). Começou por exercer uma actividade de crítico e ensaísta em *Unicórnio*, *Mundo Literário* (1946-1947) e *Horizonte*, mas a sua intervenção mais regular foi ao longo das décadas de 1960 e seguintes, na colaboração com as revistas da FCG, *Colóquio* e *Colóquio Artes*. Além deste exercício crítico em periódicos, teve uma vasta colaboração em textos de apresentação para catálogos de exposições em diferentes gale-

rias ou, sobretudo, da FCG e da SNBA. Dele diria José-Augusto França em homenagem póstuma: «(...) podia ser o melhor crítico de arte da nossa geração, se quisesse sê-lo em continuidade e profissão»<sup>22</sup>. E comparava ao caso de António Dacosta, ambos seus amigos, e ambos com essa «sensibilidade inteligente e com inteligência sensível»<sup>23</sup>.

A actividade de Fernando Azevedo como crítico crescia na década de 60, devido ao seu envolvimento com o Serviço de Exposições da Fundação Calouste Gulbenkian e com a revista *Colóquio*, com notório prejuízo da sua produção artística. Envolvia-se assim com as alterações e dinâmicas trazidas com os anos 60, em grande parte derivadas do aparecimento da FCG. Outros nomes de artistas plásticos com regular prática crítica surgiam nesta década de 60, dando continuidade a esta linha, caso de Júlio Giraldes (n.1923), Rocha de Sousa ou Eurico Gonçalves, que deixaremos para outro ensaio.

#### **4. Críticos homens de letras (poetas e escritores)**

Outra linha tradicional na actividade de críticos de arte surgia da prática da escrita de nomes da literatura, ou ainda por formação variada no domínio das ciências sociais e humanas, que pareciam seguir as origens do século XVIII da actividade de crítico de arte, enquanto mediadores de uma prática especializada a um público anónimo e não especializado (alguns não deixavam de se apresentar como jornalistas)<sup>24</sup>. Esta proximidade nas ciências humanas flectia uma actividade que já não era propriamente de jornalista, mas de cronista, como base da actividade de crítico de arte - que, normal-

mente, acabava por se estender articulando vários tipos de manifestações artísticas e culturais na primeira metade do século XX. Da experiência pontual de Fernando Pessoa com uma crítica a uma exposição de Almada Negreiros, à maior intervenção dos teóricos e escritores *presencistas*<sup>25</sup>, ficou alguma tradição atenta à arte moderna portuguesa com continuidades para a segunda metade do século.

Nos anos 30 e 40, a geração presencista tinha tido uma marcante acção e teorização da actividade da crítica, centrada na literatura, mas com abordagens no âmbito do cinema ou das artes plásticas, sobretudo, José Régio, João Gaspar Simões e Casais Monteiro. Nas páginas da *Presença*, foi marcante a defesa da 1ª Exposição do Independentes de 1930<sup>26</sup>. João Gaspar Simões também deixaria um dos primeiros textos a debater a questão da abstracção, a propósito de exposição de Vieira da Silva<sup>27</sup>.

No início dos anos 40, o escritor Carlos Queiroz (1907-1949)<sup>28</sup> deixaria um ensaio de síntese da história da Arte Moderna portuguesa que fazia das primeiras resenhas da história da arte moderna portuguesa<sup>29</sup>, tal como no âmbito da Exposição de Ilustradores Modernos no SPN, faria uma breve história do desenho moderno<sup>30</sup>. Faria várias crónicas de críticas de arte nos primeiros tempos do *Diário Popular* ou, ao longo da década, na *Panorama*.

Mais recentemente, a aparecer em finais da década de 1950, temos o exemplo de Fernando Guedes (n.1929)<sup>31</sup>, poeta e crítico de arte activo entre as décadas de 1950 e

1960. Tendo sido director do *Tempo Presente* entre 1959 e 1962, e crítico regular de artes plásticas do *Diário da Manhã*, teve ainda colaboração de carácter teórico-crítico em periódicos como *Graal*, *Rumo*, *Panorama*, *Praça Nova*, *Diário Ilustrado* ou *Diário de Notícias*<sup>32</sup>. Interessado pela arte abstracta, publicaria ensaios que defendiam a importância dos artistas plásticos do Porto na sua genealogia na arte portuguesa<sup>33</sup>.

Também escritor, Alfredo Margarido (n.1928)<sup>34</sup> colaborou como crítico de artes plásticas na *Seara Nova* (1958), no 57 (1958), no *Diário Ilustrado* (1959) dirigindo o suplemento literário ou ainda no *Diário de Notícias* (1963). Teria maior relevância e regularidade ao substituir Rui Mário Gonçalves nas críticas de artes plásticas do *Jornal de Artes e Letras*, a partir de Dezembro de 1963, e até Outubro de 1964, altura em que partia como bolseiro da FCG, regressando Fernando Pernes (primeiro crítico regular do periódico que tinha sido substituído por Rui Mário Gonçalves também devido a uma bolsa<sup>35</sup>). Era habitual em Alfredo Margarido introduzir em cada crítica, uma prévia e autónoma reflexão teórica em torno da prática crítica. Partindo da antropologia, e estendendo-se à sociologia e à história, interessava-se por várias manifestações artísticas além das artes plásticas, tais como a literatura e o cinema. Faria carreira de docência Universitária em Paris.

No *Diário de Notícias* foi bastante regular a actividade de Manuela de Azevedo (M. A.) (n.1911)<sup>36</sup>, sobretudo na crítica de teatro e artes plásticas. Começou a carreira literária com *Claridade* (prefaciado por Aquilino Ri-

beiro), tendo depois escrito o romance *Anjo-Demónio*, os livros e novelas *Filhos do Diabo* (prémio Fialho de Almeida) e *Filhos de Deus*. Teve representadas as peças *Camilo e Fanny* e *Má sorte*. Foi um dos membros fundadores e directores do Centro Português de Escritores e redactora de *República* e *Diário de Lisboa* e chefe de redacção de *Vida Mundial* e *Vida Mundial Ilustrado*. Mas, sobretudo e durante muitos anos, foi redactora no *Diário de Notícias*, onde exerceu funções de crítica de teatro, bailado e artes plásticas, com especial actividade nas décadas de 1960 e 1970.

Sellés Paes (Joaquim Sellés Paes de Villas-Boas), nascido em Madrid em 1913, foi director-fundador da revista de Arqueologia *Boletim do Grupo Alcaldes de Faria*, e publicou vários estudos de etnologia e de artes plásticas. Desenvolveu uma regular actividade de crítico de arte em vários periódicos, entre finais da década de 1950 e inícios da seguinte, tais como *O Debate*, de orientação monárquica, depois no *Diário Ilustrado* (desde 1956) e na segunda metade dos números da terceira série da revista *Panorama* (1959-1961). Numa defesa histórica da actividade do SPN-SNI, procurava efectuar um olhar crítico sobre a arte contemporânea portuguesa como sua continuadora, numa articulação que deixaria explícita em ensaio de 1962: *Da Arte Moderna em Portugal*<sup>37</sup>.

Foi no cruzamento destas vias, onde o profissionalismo se desejava (mais ou menos) que, ao longo dos anos da década de 1960, se definiu um grupo de críticos de arte com vontade de assumir uma dimensão profissional, especializada e indepen-

dente, articuladas num esforço de mudanças culturais<sup>38</sup>. Este grupo foi adquirindo uma autoridade considerável ao longo da década, sobretudo a partir do *I Encontro de Críticos de Arte* (1967) e de renovação da secção portuguesa da AICA (1968), procurando ultrapassar uma dominante crítica amadora de jornalistas. Se alguns críticos dos anos de 1950 anunciavam uma maior profissionalização e especialização, casos da actividade que José-Augusto França já então desenvolvia, de Ernesto de Sousa, ou ainda de Fernando Guedes ou mesmo de Sélles Paes, seria na década seguinte que essa dimensão se acentuaria, no sentido em que o crítico não efectuava apenas uma avaliação da produção artística mas, inclusive, trazia uma consciência orientadora e dinamizadora - e a colaboração que se desenvolveria com galerias e instituições seria disso marca. O papel de mudança estaria centrado em José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes ou Francisco Bronze, alguns deles já começando a actuar nesta década do silêncio, com a sua reforma da secção da AICA em 1968, com dimensão programática, a que se poderia acrescentar um renovado Ernesto de Sousa, que iria aparecer com outra dinâmica crítica e doutrinal com relevante actuação na década de 1970. Disso falaremos noutro ensaio, que continuará e fechará este, centrado nos anos 60. Seria o fim da década do silêncio, que só a passagem dos anos 60 poderiam protagonizar, da qual adiantámos alguns nomes também aí bem activos - e a revolução de Abril de 1974 naturalmente consagrar.

«Esta actualização nunca actualizada, essa inexequível contemporaneidade de nós mesmos (...) que se traduz, paradoxalmente por uma auto-actualização (...) é, afinal e só uma forma paroxística da nossa vivência cultural em todos os demais domínios”

(Eduardo Lourenço, «Os círculos de Delaunay ou o estatuto da nossa pintura», 1971).

«Porque a crítica de arte é uma disciplina a criar, ou a recriar, (...)»

(José-Augusto França, 1966)

---

#### - Notas

<sup>1</sup> Este texto é uma adaptação e actualização de partes do nosso trabalho para a tese de doutoramento. Fernando Rosa Dias, *A Nova-Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975)* (3 volumes), Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2008.

<sup>2</sup> Rui Mário Gonçalves, “A década do silêncio, 1951-1960”, in catálogo da exposição: *Arte Portuguesa nos Anos 50*, Beja: Biblioteca Nacional de Beja, Outubro-Novembro 1992; Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Janeiro-Fevereiro 1993.

<sup>3</sup> José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, Lisboa: Bertrand Editora, 1991, p.470.

<sup>4</sup> «Em Portugal somente existem repórteres de arte - pessoas que vão às exposições fazer relatos,

às vezes literários» (anónimo), *Horizonte*, nº14, 1ª quinzena Setembro 1947.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Para biografia de Quirino Teixeira, cf. *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses, Vol.IV*, Lisboa, 1997, in: <http://www.iplb.pt/pls/diplb> [endereço da Direcção Geral dos Livros e das Bibliotecas] [consulta: Novembro 2007]

<sup>7</sup> «Em 1920 veio para Lisboa para exercer o jornalismo profissional, ingressando no *Século*. Trabalhou também no *Diário Popular*, no *Diário Liberal*, em *O Diabo*, na *Mala da Europa* e nas *Actualidades*, sendo chefe de redacção do *Diário da Tarde*, do *Diário da Noite*, do *Jornal da Europa* e da revista *Turismo*. Colaborou ainda noutros jornais, como no *Notícias*, de Lourenço Marques, e na *Tribuna*, de Santos. Redactor da *República*, foi depois seu colaborador, desde que se aposentou, em 1956». *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses, Vol.III*, Lisboa, 1994, in: <http://www.iplb.pt/pls/diplb> [endereço da Direcção Geral dos Livros e das Bibliotecas] [consulta: Novembro 2007]

<sup>8</sup> Embora convergindo para a crítica literária, teve uma intervenção abrangente, aceitando quaisquer querelas. Também escritor e ensaísta, no âmbito das artes plásticas seria o autor das edições *Salazarismo e Artes Plásticas* (1982) e *Francisco Franco e o «zarquismo»* (1997). Para biografia de Artur Portela Filho, cf. *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses, Vol.VI*, Lisboa, 1999, in: <http://www.iplb.pt/pls/diplb> [endereço da Direcção Geral dos

*Livros e das Bibliotecas*] [consulta: Novembro 2007]

<sup>9</sup> Quirino Teixeira entrevistou Salvador Dali, Juan Miro, Modest Cuixart, Juan Tharrats, Villa-Casas, António Buero-Vallejo, Camilo José Cela, Ana Maria Matute, Fernando Sabino, Manuel Cargaleiro, Thomás de Melo (Tom), entre outros. Contudo, as mais importantes foram as efectuadas a Fernando Namora, Jorge Amado e Artur Bual que tiveram direito a edição em livro. Para biografia de Quirino Teixeira, cf. as indicadas nas suas edições: *Teorias e Práticas da Promoção Turística Portuguesa* (ed. Autor, 1977); *Em Outubro com Fernando Namora* (Flamingo, 1987).

<sup>10</sup> Filho de José César de Araújo Rangel e de Alda Luísa de Sá Passos, nasceu na cidade do Porto a 1 de Maio de 1909. Terminados os estudos liceais, matriculou-se na 1.ª Faculdade de Letras do Porto, concluindo a licenciatura em Filologia Românica com a classificação de 18 valores, a 27 de Julho de 1931. Em 1956 participou no IV Congresso da União Nacional (Maio - Junho - Lisboa), na secção de Educação Cultura. Passados três anos foi nomeado Inspector Superior do Ensino Técnico, tendo assumido, ainda, as funções de Professor Metodólogo do ensino do Francês. Para biografia de Fernando de Pamplona, Pela escrita da peça *Quando Salomão voltou* foi agraciado, em 1960, com o *Prémio do Teatro* do Secretariado Nacional de Informação; também foi eleito vogal e secretário da Academia de Belas-Artes de Lisboa. cf. *Dicionário Cronológico de Autores*

*Portugueses, Vol.IV*, Lisboa, 1997, in: <http://www.iplb.pt/pls/diplb> [endereço da Direcção Geral dos Livros e das Bibliotecas] [consulta: Novembro 2007]

<sup>11</sup> Fernando de Pamplona, *Rumos da Arte Portuguesa*, Porto: Portucalense Editora, 1944.

<sup>12</sup> Cf. António Valdemar, «Matos Sequeira, um dos mais notáveis olisipógrafos do século XX» (26-8 2013), in <http://www.publico.pt/opiniaojornal/matos-sequeira-um-dos-mais-notaveis-olisipografos-do-seculo-xx-25130098>

<sup>13</sup> José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, Lisboa: Bertrand Editora, 1991, p.471.

<sup>14</sup> Para biografia mais alargada de Leitão de Barros, cf. catálogo da cinemateca *Leitão de Barros*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1982, pp.14-18.

<sup>15</sup> A produção crítica de António Dacosta teve publicação bastante completa, só com algumas faltas na sua colaboração no *Estado de São Paulo*, sobretudo na década de 1960. Cf. António Dacosta, *Dacosta em Paris*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. Alguns fragmentos de crónicas ausentes neste volume encontram-se em «selecção» no catálogo: *António Dacosta*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna, 23 Fevereiro a 27 Março 1988; Porto: Fundação de Serralves. Casa de Serralves 8 Abril a 8 de Maio 1988, s.p.

<sup>16</sup> Lima de Freitas; *Pintura incómoda*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1965, pp.11-13.

<sup>17</sup> Cf. *Ibidem*, p.17.

<sup>18</sup> Cf. Lima de Freitas, "O tema na pintura", in *Ibidem*, pp.22-23.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p.33.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p.37.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p.51.

<sup>22</sup> José-Augusto França, in catálogo da exposição: *Fernando Azevedo*, Vila Nova de Cerveira: Museu da Bienal de Cerveira, 7 Junho a 5 Julho 2003; Pontevedra: Museu de Pontevedra, 21 Novembro a 21 Dezembro 2003; Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 10 Janeiro a 14 Fevereiro 2004.

<sup>23</sup> José-Augusto França, «Fernando de Azevedo, crítico», in *Fernando de Azevedo - ensaio e crítica*, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, Atgena, 2013. P.18.

<sup>24</sup> Cf. Francisco Calvo Serraller, “Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte”; “El Salón”, in *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, volumen I* (ed. Valeriano Bozal), Madrid: Visor 1996, pp.148-178.

<sup>25</sup> Cf. Patrícia Esquível, *Teoria e Crítica da Arte em Portugal (1921-1940)*, Lisboa: Edições Colibri, IHA, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Lisboa, 2007 [edição de tese de mestrado de 1996]. Ou ainda: Fernando Paulo Rosa Dias, *Ecoss Expressionistas na Pintura Portuguesa (1910-1940)*, (2 volumes), Dissertação de Mestrado, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Novembro 1997, pp.123-137.

<sup>26</sup> Para estudo, cf. Fernando Rosa Dias, *Op.cit.*, pp.163-169.

<sup>27</sup> João Gaspar Simões. «Introdução à Pintura Abstracta», in *Diário de Lisboa*, 17 Janeiro 1936. Para estudo desta questão, cf.

Patrícia Esquível, *Op.cit.*, pp.106-113.

<sup>28</sup> Como teórico literário e poeta, publicou em diversas revistas e folhas literárias, sendo uma figura marcante nas páginas da *Presença*, estendendo-se a periódicos como *Ocidente*, *Atlântico*, *Revista de Portugal*, *Momento*, *Aventura*, *Vamos Ler* e a revista *Litoral* que foi dirigida pelo próprio. De modo mais esporádico colaborou nas revistas *Contemporânea* (1915-1926), *Ilustração* (1926-) e *Sudoeste* (1935) e na revista de poesia *Altura* (1945). Esteve ligado a aristocracia, casando com sobrinha materna do 1.º Visconde de Idanha e sobrinha-neta do 1.º Visconde de Vila-Boim, de quem teve cinco filhos.

<sup>29</sup> Carlos Queiroz, «Da Arte Moderna em Portugal», in *Variante*, Lisboa, nº1, Primavera 1943, pp.21-23.

<sup>30</sup> Carlos Queiroz, «Ilustradores Modernos Portugueses - A propósito de uma Exposição», *Atlântico - Revista Luso-Brasileira*, Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda; Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional, nº2, 1942, pp.336-343.

<sup>31</sup> Para biografia de Fernando Guedes, cf. *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses, Vol.V*, Lisboa, 1998, in: <http://www.iplb.pt/pls/dipltb> [endereço da *Direcção Geral dos Livros e das Bibliotecas*] [consulta: Novembro 2007].

<sup>32</sup> Cf. Fernando Guedes, *Pintura, Pintores, Etc.*, Lisboa: Edições Panorama, 1962.

<sup>33</sup> Cf. Fernando Guedes, *Estudos sobre artes plásticas. Os anos 40 em Portugal e outros estudos*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa

da Moeda, 1985.

<sup>34</sup> Para biografia de Alfredo Margarido, cf. *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses, Vol.V*, Lisboa, 1998, in: <http://www.iplb.pt/pls/dipltb> [endereço da *Direcção Geral dos Livros e das Bibliotecas*] [consulta: Novembro 2007].

<sup>35</sup> Cf. “Os nossos críticos de artes plásticas”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº160, 21 Outubro 1964, p.1.

<sup>36</sup> Para biografia de Manuela de Azevedo, cf. *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses, Vol.IV*, Lisboa, 1997, in: <http://www.iplb.pt/pls/dipltb> [endereço da *Direcção Geral dos Livros e das Bibliotecas*] [consulta: Novembro 2007].

<sup>37</sup> Cf. Sellés Pæes, *Da Arte Moderna em Portugal. Elementos para a sua história* Lisboa: Edições Panorama, 1962.

<sup>38</sup> Cf. Rui Mário Gonçalves, entrevista in «Rui Mário Gonçalves, “Falta-nos a presença de artistas qualificados – sejam portugueses ou estrangeiros”», in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº156, 23 Setembro 1964, pp.16, 12.

# Exposição Artistas Portuguesas e o Papel da Mulher na Arte da Pós-Revolução

Por **Claudia Simenta Rodrigues**

*Artista plástica e membro do Atelier 39|93,  
Coordenadora da Área de Galerias da Divisão de  
Cultura da Câmara Municipal de Loures, Mestranda em  
Crítica, Curadoria e Teorias da Arte pela FBAUL*

*In the beginning of 1977, after the portuguese revolution of April 1974, the National Society of Fine Arts had an opened event that brought together three exhibitions and the presentation of several other cultural manifestations.*

*The event exclusively dedicated to women's art and to the discussion of what meant to be a woman in Portugal in that period was, in fact, an historical testimony of the changes that were being made and for which women played a fundamental role in all levels.*

*The various documents consulted and the contacts made with some of the artists who participated both in the exhibition and in its organization, reveal a cultural event which, for its historical-temporal framework, assumed a huge importance for its time, being something yet today with no parallel.*

---

«As mulheres são assim. Mais desembaraçadas do que os homens, quando despem o casaco.

Foi assim, agora também que as mulheres resolveram comparecer em força e desembaraço na exposição que as Belas-Artes inauguraram. Se se excluir a cave, dir-se-á que todos os andares e seus espaços foram ocupados: pintura do Século XIX, saída dos arcazes do Museu de Arte Contemporânea, livros de autoras portuguesas e outros acerca delas, as que foram «sexo fraco». Ora, parando aqui nestas zonas, dir-se-á que, precisamente, é nessas do sexo que as mulheres arregaçam as mangas, deixando muito envergoadas as pintoras americanas, inocentes entretidas com histórias de ratinhos ou pintura cerebral...»<sup>1</sup>

No início de 1977, no rescaldo de uma revolução que prometia devolver ao povo português as suas liberdades, entre as quais uma das de maior valor – a liberdade de expres-



Capa do catálogo | Janeiro - Fevereiro de 1977  
Exposição realizada pela Sociedade Nacional de Belas Artes com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura, da Fundação Calouste Gulbenkian e do Museu Nacional de Arte Contemporânea.

ção - teve lugar, na Sociedade Nacional de Belas Artes, uma exposição que reconhecia e apresentava publicamente o valor da mulher enquanto recurso ativo e participante na construção do mundo artístico português.

A exposição, realizada no âmbito de uma outra proveniente dos Estados Unidos da América e que cumpria um programa de itinerância por Portugal - *Liberation, 14 Artistas Americanas* - reunia obras de algumas criadoras do mundo artístico português que, sujeito por tanto tempo a constantes avanços e recuos, dava agora sinais evidentes de desentorpecimento, apresentando uma nova dinâmica e vitalidade.

A juntar a estas duas exposições teve lugar uma outra, singela homenagem a artistas portuguesas já desaparecidas, realizada com o apoio e colaboração do Museu Nacional de Arte Contemporânea, que para ela cedeu obras do seu acervo.

Contudo, o evento realizado na Sociedade Nacional de Belas Artes não se resumiu à apresentação destas três exposições. Tratou-se de um acontecimento muito mais complexo, composto por um conjunto de manifestações culturais exclusivamente dedicadas à criatividade no feminino e ao ser-se mulher e artista em Portugal, no final da década de 70, no período da pós-revolução. Paralelamente à programação de exposições foi elaborado um programa de diferentes atividades culturais, onde se incluíam a música, o teatro, a poesia e o debater do papel da mulher na arte e na sociedade contemporânea da época.

Pelo seu enquadramento histórico-temporal, esta exposição assumiu grande importância, revelando-se num acontecimento cultural sem paralelo ainda hoje nos nossos dias. Achou-se, portanto, oportuno analisar mais profundamente, na concretização deste ensaio, o referido evento enquanto acontecimento histórico e cultural, abordando de forma pormenorizada as iniciativas que dele fizeram parte, assim como o seu impacto na arte e na sociedade da época e as suas repercussões na arte dos nossos dias.

### **PORTUGAL NOS ANOS 70 - A arte, a liberdade e as mulheres**

Os anos 70 são caracterizados, por João Pinaranda, como «uma década contraditória e complexa»<sup>2</sup>; uma década de consagração de alguns dos artistas revelados nos anos 60, de grande dinamismo no designado “mercado da arte”, mas também de grande crise no setor. O início da década de 70 caracteriza-se fundamentalmente por um desinteresse institucional generalizado pela arte que se traduz numa total ausência de políticas culturais (sendo apenas de notar alguns acontecimentos pontuais promovidos pelo governo), na inexistência de museus de arte moderna, no fechamento do País ao exterior que se reflete num desconhecimento do que se faz lá fora em termos artísticos (nomeadamente EUA e países do Leste) e pela sobreposição das entidades privadas às competências e responsabilidades do Estado com o aparecimento de alguns (esporádicos) apoios empresariais a ações culturais por parte de entidades comerciais e bancárias. É também nesta altura que se regista o surgimento de um pequeno mercado (que se irá retraindo a partir de 1973),

que se dá uma considerável proliferação dos salões coletivos e se desenvolvem novas formas radicais de criação artística, em tudo distintas dos tradicionais conceitos de pintura e escultura.

Os anos 70 vêm, assim, dar um novo impulso ao já iniciado nos anos 60, no campo do experimentalismo português, dentro das designadas novas disciplinas artísticas (*performance*, instalação, *happenings*, rituais, intervenções, etc.) que se prolongam até meados da década de 80 e dão origem a novas formas de produção e expressão. No seguimento de um período definido por António Rodrigues como «de rutura em relação à arte portuguesa das décadas anteriores»<sup>3</sup>, nos anos 70 procuram-se registos que fujam aos suportes tradicionais e o estreitar da relação entre a arte e a vida, de que Lourdes Castro é exemplo com os seus lençóis de «sombras deitadas» (1969) e Ana Vieira, com as suas instalações em torno dos ambientes domésticos, como é o caso da sua casa translúcida mas impenetrável (Galeria Ogiva, 1972). É também neste contexto que surge a poesia visual ou experimental, que explora precisamente os limites entre escrita e artes plásticas e que tem em Ana Hatherly uma das suas grandes representantes.

Um dos acontecimentos mais marcantes desta década e que, sem dúvida, provocou o corte radical em termos artísticos, foi a revolução militar de abril de 1974. As rupturas provocadas por este acontecimento político vieram alterar o modo de encarar, perceber e perspetivar a arte. A Revolução de Abril e o fim da ditadura clarificaram alguns aspetos da realidade do País, nomea-

damente, a existência de um mercado de arte pouco sustentado, com constantes situações de crescimento e retração, que no entender de Gonçalo Pena revelaria, assim, a sua «fragilidade [...] após a revolução de 74, verificando-se então uma brusca quebra de confiança provocada pela imediata crise económica, provocando a falência de muitas das galerias dos finais de 60»<sup>4</sup>. Por outro lado, estes acontecimentos contribuíram também para uma efetiva libertação em termos artísticos, ao tornarem possível uma maior abertura ao exterior, que teve como consequência a descoberta (apesar de tardia) da arte conceptual.

Outro aspeto que durante este período se começa a destacar é o papel das mulheres na sociedade e, em particular, na produção artística. Durante um longo período, a arte feita por mulheres ao contrário de inexistente, foi uma “arte sem história”<sup>5</sup>, considerada pelos historiadores de arte tanto no contexto português como internacional. Em Portugal, são escassos os casos de mulheres-artistas consagradas no decurso de séculos e séculos de história de arte. Poucos são os nomes que conseguimos referir; vem-nos à memória Josefa de Óbidos (durante o período Barroco), Maria Helena Vieira da Silva (após a II Guerra Mundial), Paula Rego e Lourdes Castro (a partir de 60/70) e, mais recentemente, Joana Vasconcelos. É de notar, contudo, que apesar de escassos, todos estas artistas são personagens incontornáveis no estudo da história de arte portuguesa, assumindo-se como figuras de destaque tanto a nível nacional como internacional.

É nos anos 70 que o pensamento feminista começa a ganhar um posicionamento mais central, sobretudo nos contextos norte-americano e britânico, em parte devido às profundas transformações político-sociais que se fazem sentir e que, segundo Filipa Lowndes Vicente provocam «o desenvolvimento de uma perspetiva feminista no interior das ciências sociais e humanas».<sup>6</sup> Em Portugal, no entanto, estas questões sentem-se de forma mais ténue. A situação política vivida, a mudança de regime, a tomada de consciência por parte da sociedade civil, a construção de uma democracia consolidada assente nas liberdades e direitos dos cidadãos e a própria redefinição do ensino, poderão ter sido as causas mais diretas para a escassez de atenção dedicada ao estudo e teorização das questões do feminismo no meio académico.

Contudo, fora do contexto académico as mudanças vão-se fazendo sentir. Ernesto de Sousa, por exemplo, surge como figura central na compreensão daquilo que foi a década de 70. Artista, cineasta, crítico de arte, organizador de exposições, foi o responsável pelo aparecimento de uma geração de artistas com uma produção artística diferenciada e inovadora, a que a Alternativa Zero (1977) deu visibilidade e projeção e na qual Clara Menéres participou com a sua *Mulher-Terra-Vida* (um torso feminino, inteiramente moldado com relva plantada, criado especificamente para a mostra).

A agitação política, social e cultural sentida no pós-25 de Abril ultrapassou todas as previsões, havendo uma grande adesão por parte dos criadores artísticos (operado-

res artísticos, conforme Ernesto de Sousa), que se organizaram na apresentação de propostas e reformas. Entre 1974 e 1977 foi possível a integração de representantes de artistas e críticos de arte, nas comissões consultivas da Secretaria de Estado da Cultura, com o intuito de contribuir, de forma ativa, na definição de uma política cultural para o País.

A situação começa, contudo, a mudar a partir de 1977, sendo perceptível uma diminuição na liberdade de ação por parte dos intelectuais. Rui Mário Gonçalves refere-se a este período como «uma temporada em que a palavra «silenciamento» parece ser a mais recorável para descrever o que rodeou oficialmente a vontade de expressão.»<sup>7</sup> É nesta altura que se mandam apagar paredes e desfazer comissões consultivas, entre outras ações representativas desta desvitalização. É notório o real desinteresse governamental pela cultura. A liberdade de expressão e o espírito crítico são os motores fundamentais para a manutenção de uma cultura viva, contudo podem gerar incómodo aos decisores políticos. Assim, a ausência de uma política cultural competente manteve-se ao longo dos anos, dando origem a ações contraditórias por parte dos sucessivos governos, incapazes de definir programas coerentes para a cultura. As grandes iniciativas que foram ocorrendo durante este conturbado período, foram organizadas por instituições culturais com um grande *know-how* cultural, como era o caso da Sociedade Nacional de Belas Artes e da Association Internationale des Critiques d'Art, entre outras; instituições democraticamente organizadas, polos de resistência

cultural antifascista, e representantes reais dos interesses de artistas e críticos de arte.

É assim, neste contexto, e um pouco em reação à situação que se fazia sentir, que na segunda metade da década de 70 se generalizam as ações de carácter coletivo, que resultam num conjunto muito significativo de exposições<sup>8</sup>, *happenings* e pinturas murais de carácter interventivo, de que é exemplo o painel realizado a 10 de Junho de 1974, pelo Movimento Democrático de Artistas Plásticos, e que contou com a participação de diversas mulheres artistas, entre as quais Teresa Dias Coelho, Teresa Magalhães, Fátima Vaz, Ana Vieira, Helena Almeida, Alice Jorge, Emília Nadal, Menez e Maria Velez.

Os anos 70 apresentam-se, assim, como um período conturbado, mas libertador, criativo e aberto a novas possibilidades, construído com o apoio de uma sociedade artística ativa (e reativa perante a inércia e impreparação institucional) na qual as mulheres tiveram um papel fundamental.

### **ARTISTAS PORTUGUESAS - o início da revolução cultural no rescaldo da Revolução de Abril**

#### ***Liberation - 14 Artistas Americanas.***

Em Dezembro de 1976, no Centro de Arte Contemporânea do Museu Nacional de Soares dos Reis, teve lugar uma exposição, proveniente dos Estados Unidos da América, denominada *Liberation - 14 Artistas Americanas*. Esta exposição, no seguimento do programa de itinerância que cumpria, pela Europa, veio a Lisboa por intermédio do Serviço de Imprensa e Cultura da



Desdobrável da exposição | 25 de Janeiro de 1977. Exposição realizada na Sociedade Nacional de Belas Artes, promovida pelo Serviço de Imprensa e Cultura da Embaixada dos Estados Unidos da América.

Embaixada dos Estados Unidos da América, que propôs à Sociedade Nacional de Belas-Artes a apresentação da mesma nos seus salões, no âmbito do Ano Internacional da Mulher. Constituída por 27 obras de pintura e escultura de 14 artistas americanas e patente, na Sociedade Nacional de Belas Artes, entre 25 de Janeiro e 15 de Fevereiro de 1977, esta exposição apresentava ao público português a pluralidade de estilos e expressões muito característicos da Arte Americana dos anos 70, sendo a primeira oportunidade para o público europeu ter contacto com o «específico vetor evolutivo»<sup>9</sup> da produção artística norte-americana, conforme refere Jane Livingston no desdobrável da exposição. Também Beth Coffelt considerou ser esta uma exposição altamente representativa da produção artística da América de então, defendendo na conferência realizada a 26 de Janeiro, na Sociedade Nacional de Belas Artes, a importância crescente da mulher no meio artístico (só possível através de uma luta intensa que foi forçada a travar contra a irrelevância a que foi votada ao longo de séculos e séculos de história de arte) e classificando a arte masculina como «menos interessante»<sup>10</sup> do que a das mulheres.

Nesta exposição foi possível observar as obras de Jennifer Bartlett, Lynda Benglis, Lee Bontecou, Elena Borstein, Manon Cleary, Mary Corse, Rebecca Davenport, Claudia Demonte, Janet Fish, Nancy Graves, Harriet Korman, Ann McCoy, Susan Weil e Jacqueline Winsor.

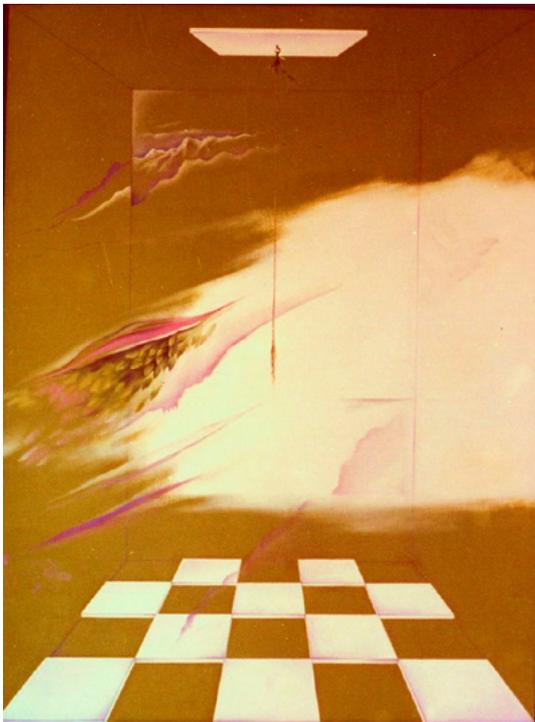
### **Artistas Portuguesas.**

Paralelamente à inauguração da exposição *Liberation - 14 Artistas Americanas* teve lugar, entre 25 de janeiro e 20 de fevereiro de 1977, a exposição *Artistas Portuguesas* que Manuela de Azevedo descreve, no seu artigo publicado no Diário de Notícias de 27 de janeiro de 1977, como um evento em «que as mulheres resolveram comparecer em força e desembaraço [...] as que foram «sexo fraco» [...] arregaçam as mangas, deixando muito envergonhadas as pintoras americanas, inocentes entretidas com histórias de ratinhos ou pintura cerebral...»<sup>11</sup>.

Realizada no âmbito das comemorações do 75º aniversário da Sociedade Nacional de Belas Artes, e tendo o apoio da Secretaria de Estado da Cultura, da Fundação Gulbenkian e do Museu Nacional de Arte Contemporânea, a exposição contou com a participação de Alice Gentil Martins, Alice Jorge, Amália Andrade, Ana Hatherly, Ana Vieira, Assunção Venâncio, Clara Estrela, Clara Menéres, Dorita Castel-Branco, Emília Nadal, Estreia, Fernanda Nobre, Graça Moraes, Gracinda Candeias, Inês Guerreiro, Isabel Laginhas, Ivone Balette, Kukas, Lourdes Leite, Manuela Correia de Sousa, Maria Ângela de Brito Pereira, Maria Antónia Azevedo, Maria Antónia Correia Martins Gomes, Maria Benamor, Maria do Carmo Galvão Teles, Maria Flávia de Monsaraz, Maria Gabriel, Maria Keil, Maria Rolão, Maria Velez, Marília Viegas, Matilde Marçal, Menez, Paula Rego, Pissarro, Rosa Fazenda, Salette Tavares, Sarah Afonso, Teresa Ferrand, Teresa Magalhães e do Grupo Puzzle.

A Comissão Organizadora desta exposição, constituída por Emília Nadal, Sílvia Chicó e Clara Menéres, representantes do núcleo feminino da direção da Sociedade Nacional de Belas Artes à época, referir-se-ia à mesma como uma mostra da «pluralidade de tendências existentes na arte portuguesa [...] na qual colaboraram nomes bem conhecidos do nosso meio artístico».<sup>12</sup> Esta exposição, ainda no entender da sua Comissão Organizadora, seria a primeira exposição de artistas portuguesas a focar a forte presença feminina numa área onde aparentemente teria uma presença pouca expressiva, sendo apenas possível nomear raras e cirúrgicas exceções do passado e do presente.

Emília Nadal sempre recusou a existência de quaisquer discriminações no seio do meio artístico tendo expressado isso mesmo em entrevista ao Diário de Notícias, a 2 de fevereiro de 1977, referindo que a situação existente não justificava a necessidade de uma tomada de posição nesse campo. Apesar disso, houve sempre uma tendência natural de conotar a exposição com questões ligadas a reivindicações de carácter feminista. Este facto levou a que, no início do processo de organização da mesma, tivessem surgido determinadas polémicas com algumas das artistas, que se recusavam a participar na exposição se ela assumisse tais objetivos, uma vez que não se sentiam atingidas por esse tipo de questões no seio do meio artístico. O objetivo da exposição passava, assim, por promover «um interessante estudo sobre as constantes específicas da expressão artística da mulher e que, podendo tornar-se um tema polémico, não só pela exposição em si mas pelas manifestações culturais que



Emília Nadal | Decomposição V - A viagem  
123 x 90 cm | 1975  
Fotografia cedida pela artista

a acompanham e pelos ecos que poderia levantar, ser uma excelente ocasião para equacionar problemas e definir posições. Enfim, chamar a atenção do grande público para a real importância da mulher na vida cultural portuguesa [e transmitir uma] «mensagem de intervenção crítica e de vitalidade criadora.»<sup>13</sup>

Sendo incontestável a sua ligação às questões do feminino, esta não pretendia, portanto, ser uma exposição feminista. E essa era também a opinião de Salette Tavares que, no prefácio do catálogo da exposição, defendia a vontade de libertação «do complicado enredo da reivindicação», *não obstante* a justiça e as inegáveis conquistas obtidas por intermédio das ações e lutas feministas. Dizia Salette Tavares que esta exposição pretendia antes de mais ser «uma boa oportunidade para uma confrontação entre mulheres. [...] a grande afirmação da criatividade [...] frente a frente as diversas maneiras de uma mulher ser artista em Portugal [...] a certeza de que os caminhos são múltiplos e todos válidos. Quando autênticos.»<sup>14</sup>

A seleção das obras para a exposição *Artistas Portuguesas* foi realizada por concurso, tendo sido escolhidas 73 de 171 obras apresentadas<sup>15</sup>. No catálogo da exposição Sílvia Chicó indica a constituição do Júri, referindo fazerem parte do mesmo «dois membros da Sociedade Nacional de Belas-Artes - Clara Menéres e Emília Nadal - [...] um membro da Secção Portuguesa da Association Internacionale des Critiques d' Art - Salette Tavares - e dois representantes dos artistas - Rocha de Sousa e Sílvia Chicó.»<sup>16</sup>

A maioria das obras foram realizadas especificamente para a exposição, resultando num conjunto muito expressivo da «multiplicidade de tendências e técnicas de expressão características da arte contemporânea» que reunia obras desde a «pintura à criação de ambientes, da colagem à escultura»<sup>17</sup>, tapeçaria, joias, entre outras formas de produção artística. Para José Luís Porfírio, contudo, a exposição apresentava uma seleção pouco rigorosa, assente em critérios debilmente estruturados, apresentando tanto nomes com algum reconhecimento no meio artístico da época, como nomes menos conhecidos, selecionados por intermédio de um concurso aberto a todas as mulheres-artistas. Descreve-nos uma exposição organizada ao jeito de «um inventário da situação existente ao nível das atitudes dos objectos contrapondo-se à selecção mais actualizada do lado americano.»<sup>18</sup>

Posteriormente à apresentação da exposição em Portugal, houve a possibilidade das artistas participantes apresentarem o seu trabalho no exterior, tendo sido organizada uma itinerância da exposição a Paris, onde esteve patente no Centre Culturel Portugais da Fundação Calouste Gulbenkian.

### ***Artistas Portuguesas já desaparecidas.***

A terceira exposição organizada no âmbito deste evento cultural teve, de acordo com Maria de Lourdes Bártholo, o objetivo de ser uma «singela homenagem»<sup>19</sup> a artistas já desaparecidas, da segunda metade do século XIX e inícios do século XX, que conseguiram fazer prevalecer a sua obra no seio de uma sociedade para qual a arte era uma



Teresa Magalhães | Sem Título  
1976 | Acrílico sobre tela | 140 x 200 cm  
Fotografia cedida pela artista



Rosa Fazenda | Freira, 1975



Vernissage da exposição ARTISTES PORTUGAISES  
Paris, 28 de Março de 1977  
Arquivos Gulbenkian (PRS 04805)

área unicamente reservada ao sexo masculino, assumindo por isso a designação de “pioneiras”.

A exposição esteve patente de 25 de janeiro a 20 de fevereiro de 1977, na Sociedade Nacional de Belas Artes e o conjunto de artistas que integravam esta exposição era constituído por Maria Augusta Bordalo Pinheiro, Aurélia de Souza, Sofia de Souza, Emília Santos Braga, Milly Possoz, Eduarda Lapa, Estrela de Faria e Teresa Sousa.

A organização da exposição contou com o forte contributo do Museu Nacional de Arte Contemporânea, que muito gentilmente cedeu todas as obras que integraram a exposição e para a qual foi realizado um catálogo prefaciado pela diretora do museu na altura, Maria de Lourdes Bártholo.

### **Atividades programadas no âmbito das três exposições.**

Paralelamente às exposições tiveram lugar outras manifestações culturais de diferentes tipologias, as quais, segundo Sílvia Chικό<sup>20</sup>, pretendiam fazer o balanço da produção artística feminina até aí e da que se fazia em 1977, mostrando o que tinha sido a intervenção da mulher, no campo das artes e ao longo dos tempos, em Portugal. Tinham o objetivo de discutir o papel cultural da mulher na sociedade portuguesa da época e geraram muita polémica «apesar de não se pretenderem como uma iniciativa de carácter feminista. Não podiam deixar de o ser: o próprio facto de terem sido agrupadas obras apenas de mulheres constituiu motivo de surpresa e interrogação para um público não habituado a intervenções semelhantes.

Protestos houve também daqueles que [consideravam] que a mulher não [sofria] na vida artística qualquer discriminação». <sup>21</sup>

De 24 de janeiro a 18 de fevereiro de 1977, foi possível assistir a diversas manifestações artísticas entre as quais música, poesia, literatura e vídeo, distribuídas por uma programação diversificada que englobava conferências, colóquios, concertos, recitais, projeção de filmes e debates, e nas quais participaram nomes como Eunice Muñoz, Lurdes Norberto, Glicínia Quartin, Julieta Almeida Rodrigues, Maria Antónia Palla, Antónia de Sousa, entre outras.

A programação definida contemplava, então, as seguintes iniciativas:

**24 de Janeiro | 9.30 - Conferência de imprensa:** apresentação do evento e dos seus objetivos, pela Comissão Organizadora.

**25 de Fevereiro | 21.00 - Abertura do evento e inauguração das exposições**

**26 de Janeiro | 21.30 - Conferência «Mulheres artistas» | Beth Coffelt:** apresentação da exposição *Liberation - 14 artistas americanas* e debate sobre a arte americana dos anos 70 feita por mulheres.

**28 de Janeiro | 21.30 - Conferência «Mulher portuguesa, que mito que realidade?» | Julieta Almeida Rodrigues:** o papel da mulher na sociedade contemporânea.

**5 de Fevereiro | 18.30 - Colóquio «A mulher e o bailado» | Armando Jorge e Isabel Santa Rosa:** o papel da mulher como bailarina ao

longo dos tempos; aspetos do ser mulher e bailarina em Portugal.

**6 de Fevereiro | 18.30 - Concerto | Grupo de Música Contemporânea de Lisboa:** interpretação de composições de Clotilde Rosa, Constança Capdeville e Maria de Lourdes Martins (asseguradas pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa), partindo de improvisos gráficos realizados por artistas plásticos e pelo público.

**7 de Fevereiro | 18.30 - Concerto de violoncelo e piano | Teresa Portugal Núncio e Jorge Moyano:** interpretação de peças de Bach, Franchoeur e Schumann.

**8 de Fevereiro | 18.30 - Recital de piano | Maria Teresa Paiva:** interpretações de obras de Carlos Seixas, Mozart, Schubert e Chopin, acompanhadas de notas explicativas sobre os compositores e a sua época, dadas pela solista Maria Teresa Paiva.

**9 de Fevereiro | 18.30 - Recital de poesia e literatura | Eunice Muñoz, Glicínia Quartin e Lurdes Norberto:** apresentação de obras poéticas de autoras portuguesas através dos tempos.

**10 de Fevereiro | 21.00 - Recital de Canto | Dulce Cabrita (voz) e Maestro Filipe de Sousa (piano):** interpretação de obras de Purcell, Pergolesi, Händel, Mozart, Alban Berg e Fernando Lopes Graça, e dos poetas Hebbel e Mombert.

**11 de Fevereiro | 18.30 - Projeção do filme experimental «Revolução» | Ana Hatherly e Alexandre Gonçalves**

**14, 16 e 18 de Fevereiro | 18.00 - Projeção dos filmes «Nascer, viver e morrer», «Uma Alzira como tantas outras», «Uma família alentejana», «As atadeiras de Peniche», «O caso Sogantal» e «Por uma coroa Sueca» da série «Nome de Mulher» | Maria Antónia Palla e Antónia de Sousa**

**17 de Fevereiro | 21.30 - «A mulher e a criatividade» | Maria Antónia Fiadeiro, Maria Antónia Palla, Maria José Paixão, Salette Tavares e Teresa Ambrósio:** o papel da mulher na arte e quais as razões do seu discreto aparecimento no seio do meio artístico.

Devido à programação diversificada organizada em paralelo com as três exposições, o evento realizado na Sociedade Nacional de Belas Artes atingiu um nível de complexidade bastante maior, tornando-se num espaço de discussão e reflexão sobre a condição da mulher na sociedade portuguesa e sobre a sua produção e presença na vida artística em Portugal.

### **O IMPACTO DO EVENTO CULTURAL ORGANIZADO NA S.N.B.A. - Ecos e repercussões de 1977 aos dias de hoje**

Conforme referido pela crítica de arte americana, Beth Coffelt, na conferência *Mulheres Artistas*, realizada a 26 de janeiro na Sociedade Nacional de Belas Artes, a arte no feminino, enquanto movimento político e cultural, nasceu com Gloria Steinem no início da década de 70. No final da década, contudo, ela surge-nos «menos política, menos ruidosa, mas subtil, infinitamente mais fascinante [...] É a própria personalidade da arte das mulheres que começa a surgir: com a sua visão interior e as suas emoções mais tranquilas.»<sup>22</sup>

À semelhança do que acontecia nos Estados Unidos da América, o evento cultural realizado em 1977, na Sociedade Nacional de Belas Artes procurava dar a conhecer ao grande público a arte feita por mulheres e afirmar (ou confirmar) a sua presença, desde sempre, no espaço artístico português; mostrar que o silêncio a que foram votadas se deveu, um pouco no seguimento do referido por Coffelt, ao facto de não terem «acesso a uma educação que as preparasse para isso.»<sup>23</sup>

A exposição de 1977 revelava assim uma «multiplicidade de tendências e técnicas de expressão características da arte contemporânea»<sup>24</sup> fazendo deste evento uma ótima oportunidade de confronto dos contrastes existentes entre as diferentes formas de expressão artística no feminino (contrapondo a produção nacional com a produção proveniente dos Estados Unidos da América) e de debate de diversas questões ligadas ao ser-se mulher e artista, na década de 70, em Portugal. Da mesma forma, e segundo José Luís Porfírio, foi ainda uma das mais interessantes tentativas de contrariar a tendência instalada de realização de «exposições individuais, bem como a organização de salões colectivos que [resultavam] invariavelmente numa confusão de critérios e de propostas estéticas que mutuamente se [anulavam].»<sup>25</sup>

Como já foi referido, apesar de, de acordo com o defendido pela Comissão Organizadora<sup>26</sup>, este evento não ter a intenção de ser uma ação com carácter feminista, dado as artistas participantes não sentirem a sua condição feminina como motivo de discriminação.

minação face aos seus pares masculinos, sentindo-se acarinhadas e recebidas, pelo público e pela crítica, com a mesma abertura que os demais artistas, a verdade é que nos anos 70 (e à semelhança do que ainda hoje se verifica) as mulheres permaneciam uma minoria no seio do grupo dos artistas mais cotados<sup>27</sup>.

Para Maria Antónia Palla esta negação do feminismo por parte das mulheres, justificava-se pelo medo de perder o poder e/ou privilégios que julgavam ter conquistado, adotando um posicionamento qual «escravo que [adota] a ideologia do senhor».<sup>28</sup> Partindo deste pressuposto Palla lança a questão já anteriormente aflorada por Coffelt: «[...] porque razão, na história de arte portuguesa, as pintoras são raras?»<sup>29</sup> Não tendo, por isso, a pretensão de ser uma ação feminista, o evento organizado veio possibilitar o refletir sobre problemas que as artistas portuguesas insistiam em não considerar, quer fosse por hábito ou inércia: o posicionamento da sociedade face a criatividade no feminino.

Seria a posição subalterna da mulher, na sociedade, limitação a uma expressividade criativa plena? Como justificar a proliferação de mulheres no campo da literatura extremamente contrastante com a sua exígua presença em áreas como a pintura ou a música? Maria Antónia Palla responde a estas questões referindo Virgínia Woolf em *Um quarto para si própria*, para quem a subtilidade, descrição e acessibilidade que o uso do papel e do lápis permitiam, era por si só justificativa de uma preferência feminina por este meio de expressão em detrimento de

qualquer outro, em especial a pintura, que requeria uma disponibilidade de espaço e tempo muitas vezes inacessíveis à mulher.<sup>30</sup>

Apesar de não vedada ao sexo feminino, a cultura permaneceu durante muito tempo sob a “jurisdição” masculina. Segundo Filipa Lowndes Vicente «ter nascido mulher foi sempre um entrave ao ser artista: da falta de acesso ao ensino artístico ou às possibilidades de viajar, das condicionantes sociais à profissionalização feminina, sem esquecer o peso das responsabilidades familiares.»<sup>31</sup> Dada a incontestável qualidade da produção artística feminina e na impossibilidade de controlar a presença das mulheres no meio artístico, houve sempre uma tentativa de a minimizar sob o pretexto das obrigações e responsabilidades para com o lar e a família, forçando à mulher apenas à única opção de se dedicar a uma tipologia de produção: a doméstica. Numa época de suposta liberdade (pós-25 de Abril) e de direitos igualitários para todos os cidadãos, o papel da mulher na sociedade continuava confinado às tarefas do lar, sendo-lhe quase sempre vedado o acesso a uma formação especializada e a um emprego condigno e remunerado.

Tendo a mulher como tema central, este foi, certamente, um evento de extrema relevância no abrir de portas e no mudar de mentalidades, que possibilitaram à mulher um papel um pouco mais ativo na sociedade de hoje e onde se falou, acima de tudo, de arte e de intervenção. Foi, assim, possível perceber que a arte produzida por mulheres começava a adquirir, ao contrário do que era defendido pela Comissão Or-



Ana Vieira - Santa Paz Doméstica, Domesticada?, 1977,  
Dimensões variáveis | Coleção da autora.  
Fonte: [www.anavieira.com](http://www.anavieira.com) | Copyright © 2014 Ana Vieira

ganizadora, uma especificidade, uma linguagem própria; que a mulher tinha agora consciência de si própria e das suas capacidades, manifestando-se estas nos mais diversos campos da criatividade, nomeadamente na pintura, literatura, cinema, música, teatro, entre outros.

Apesar de não ter sido a primeira vez que se realizou um evento deste tipo em Portugal<sup>32</sup>, pela sua especificidade, escala, importância e pelo questionamento e reflexão que levantou à sua volta, este assumiu-se, em termos históricos, como documento/testemunho das mudanças que já se vinham a sentir desde a década de 60 e, simultaneamente, como refere Maria Antónia Palla, como um «registo da presença das mulheres portuguesas neste país e neste mundo»<sup>33</sup>.

Sendo assim inegável a importância e relevância do evento, a percepção que fica, no entanto, é que o mesmo ficou aquém das expectativas no que diz respeito ao atingir o grande público. A sociedade da época, sendo uma sociedade que usufruía de uma liberdade recente, era ainda, no entender de Ana Vieira, retraída e impreparada, que se revia numa produção de cariz mais popular, tradicionalista, decorativa, do que numa produção inovadora, intelectualizada, contemporânea e feita exclusivamente por mulheres.<sup>34</sup> Também para Clara Menéres a arte era apenas objeto de apreciação de um grupo extremamente restrito e fechado, sendo que a generalidade das pessoas se identificava com uma tipologia de objetos de gosto mais popular.<sup>35</sup>

Apesar de ser esta a realidade da época, a arte que se pôde ali apreciar era representativa de um afirmar da mulher enquanto ser criador, de convicções fortes, linguagem própria e grande irreverência expressiva e estética, abordando muitas vezes temáticas ligadas ao corpo (em todas as suas vertentes, sem qualquer tipo de constrangimentos ou restrições) e questões relacionadas com a casa e a família, que se tornam muito evidentes nas obras de artistas como Ana Vieira, Rosa Fazenda ou Clara Menéres. Tomemos, por exemplo, o caso da instalação *Santa paz doméstica, domesticada?* de Ana Vieira que se trata de um claro protesto não só às funções habitualmente atribuídas às mulheres, como também à própria passividade das mulheres perante a vida que lhes era destinada.

O caminho iniciado pelas mulheres no decorrer dos anos 60 e 70 e que veio a repercutir-se no decorrer dos anos 80, invadindo toda a cena internacional com o reconhecimento dos críticos e do mercado artístico, com a contaminação das artes pela estética feminina e com igual abertura à arte produzida no feminino, sem diferenciação de género, veio igualmente a ter, no entender de Emília Nadal<sup>36</sup>, repercussões no território nacional apesar de forma extremamente lenta; tão lenta que, ainda hoje, podemos observar a existência de notórias discrepâncias entre o reconhecimento profissional a que são votados os artistas mediante o género, não obstante nos estabelecimentos de ensino superior artístico, o número de mulheres inscritas ser ainda consideravelmente superior<sup>37</sup>.



Ana Vieira - *Santa Paz Doméstica, Domesticada?*, 1977,  
Dimensões variáveis | Coleção da autora.  
Fonte: [www.anavieira.com](http://www.anavieira.com) | Copyright © 2014 Ana Vieira

Assim, podemos concluir que, independentemente da recetividade e entendimento das verdadeiras intenções, da presente exposição, pelo público, este foi um evento integrado num período que marcou o início de um difícil e lento processo de libertação de estereótipos e de reconhecimento da mulher enquanto força motora da sociedade e que antecipou uma temática que só viria ser abordada de forma mais sistemática (apesar de nem sempre de forma constante) décadas depois.<sup>38</sup> Tratou-se de um evento que acabou por se transformar numa oportunidade única de discussão da situação e do papel da mulher na sociedade de então, incentivando o diálogo e a reflexão entre homens e mulheres. Um processo lento que, ainda hoje, se encontra em movimento e evolução e que tem vindo a sofrer, ao longo dos tempos, alguns avanços e recuos.



**- Referências**

**- Fortuna crítica**

PORFÍRIO, José Luís - Carta de Lisboa. *Colóquio Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº 31, fevereiro de 1977, p. 64-65 (Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa/ COTA: PER)  
 "A mulher como artista" na Sociedade de Belas-Artes. *Diário de Notícias*, 25 de janeiro de 1977, p. 4 (Biblioteca Nacional de Portugal/ COTA: F 5701)  
 A mulher como artista. Série de

manifestações culturais promovida pela Sociedade Nacional de Belas-Artes. *Primeiro de Janeiro*, 25 de janeiro de 1977, p. 5 (Biblioteca Nacional de Portugal/ COTA: J 2044 G)  
 AZEVEDO, Manuela de - Mulheres mostram aos homens quanto são "desembaraçadas". *Diário de Notícias*, 27 de janeiro de 1977, p. 4 (Biblioteca Nacional de Portugal/ COTA: F 5701)  
 Duas exposições nas Belas-Artes. *Jornal de Notícias*, 27 de janeiro de 1977, p. 6 (Biblioteca Nacional de Portugal/ COTA: FP 179)  
 14 artistas americanas nas Belas-Artes. *Primeiro de Janeiro*, 27 de janeiro de 1977, p. 3 (Biblioteca Nacional de Portugal/ COTA: J 2044 G)  
 Belas-Artes promove manifestações culturais sobre o papel da mulher. *A Capital*, 28 de janeiro de 1977, p.21 (Biblioteca Nacional de Portugal/ COTA: J 2860 V)  
 Na S.N.B.A. Mulher é tema de exposição e colóquios. *Diário de Lisboa*, 28 de janeiro de 1977, p. 12 (CasaComum.org/HTTP: [http://hdl.handle.net/11002/fms\\_dc\\_22599](http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_22599) (2014-12-30))  
 Música feminina na SNBA. *Diário de Notícias*, 1 de fevereiro de 1977, p. 4 (Biblioteca Nacional de Portugal/ COTA: F 5701)  
 Emília Nadal em diálogo e a Exposição dos Artistas Portugueses. *Diário de Notícias*, 2 de fevereiro de 1977, p. 13 (Biblioteca Nacional de Portugal/ COTA: F 5701)

Actividades culturais na SNBA. *Diário de Notícias*, 3 de fevereiro de 1977, p. 4 (Biblioteca Nacional de Portugal/ COTA: F 5701)  
PALLA, Maria Antónia - Arte no "feminino". As mulheres criam uma arte própria?. *O Século Ilustrado*, 4 de fevereiro de 1977, p. 6-11 (Biblioteca Nacional de Portugal/ COTA: J 4190 M)  
As mulheres e a criatividade. *Diário de Lisboa*, 16 de fevereiro de 1977, p. 5 (CasaComum.org/HTTP: [http://hdl.handle.net/11002/fms\\_dc\\_3783](http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_3783) (2014-12-30))  
Mulher, ser criador. Contra o que dizem. *Diário de Lisboa*, 19 de fevereiro de 1977, p. 4 (CasaComum.org/HTTP: [http://hdl.handle.net/11002/fms\\_dc\\_3788](http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_3788) (2014-12-30))

#### - Bibliografia

**CARLOS, Isabel** [et. al.] - *Ana Vieira: Muros de Abrigo*. Açores: Museu Carlos Machado/Fundação Calouste Gulbenkian, Junho 2010.  
**DIAS, Fernando Rosa** - *A construção da arte moderna portuguesa em voz feminina* [em linha]. Lisboa: Arte e género, 2012, p. 68-90. [consult. 2014-15]. Disponível na Internet: <URL: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/8282>>  
**GONÇALVES, Rui Mário** - *História da Arte em Portugal. De 1945 à actualidade*. Lisboa: Publicações Alfa. Vol. 13, 1986.  
**GONÇALVES, Rui Mário** - *Pintura e Escultura em Portugal - 1940/1980* [em linha]. 3ª edição. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa - Ministério

da Educação, 1991, p. 118-119 [consult. 2014-15]. Disponível na Internet: <URL: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/arte/14-14/file.html>>  
**GONÇALVES, Rui Mário** - *Vontade de Mudança. Cinco décadas de artes plásticas*. Lisboa: Caminho. Coleção Universitária, 2004, p. 126 (Biblioteca Nacional de Portugal/ COTA: B.A. 26085 V.)  
**MACEDO, Ana Gabriela; SOUSA, Carlos Mendes de; MOURA, Vítor** - *Estética, Cultura Material e diálogos Intersemióticos* [em linha]. V. N. De Famalicão: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Edições Húmus, 2012, p. 35 [consult. 2014-15]. Disponível na Internet: <URL: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/23214/1/Estetica-CulturaMaterialDialogosIntersemioticos.pdf>>  
**NADAL, Emília** - *De Paula Rego a Joana Vasconcelos. O Feminino Exasperado*. Colóquio Internacional "Olhares sobre a Mulher e o Feminino no Centenário de Simone de Beauvoir". Lisboa: Faculdade de Ciências Humanas/Universidade Católica Portuguesa, Outubro de 2008.  
**NADAL, Emília** - *De Paula Rego a Joana Vasconcelos. O Feminino Exasperado* (Resumo). Colóquio Internacional "Olhares sobre a Mulher e o Feminino no Centenário de Simone de Beauvoir". Lisboa: Faculdade de Ciências Humanas/Universidade Católica Portuguesa, Outubro de 2008.  
**OBRIST, Hans Ulrich** - *Entrevista a Ana Vieira* [em linha]. Lisboa,

2011 [consult. 2014-15]. Disponível na Internet: <URL: [http://anaveira.com/documents/anaveira\\_entrevista\\_hans-ulrich-obrist\\_PT.pdf](http://anaveira.com/documents/anaveira_entrevista_hans-ulrich-obrist_PT.pdf)>  
**OLIVEIRA, Leonor de** - *Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Os Antecedentes, 1974-1989* [em linha]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013, p. 244 [consult. 2014-15]. Disponível na Internet: <URL: [http://issuu.com/ihafchshunl/docs/leonor\\_de\\_oliveira\\_1\\_](http://issuu.com/ihafchshunl/docs/leonor_de_oliveira_1_)>  
**OLIVEIRA, Márcia Cristina Almeida** - *Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução* [em linha]. Universidade do Minho, 2013 [consult. 2014-15]. Disponível na Internet: <URL: <http://hdl.handle.net/1822/27607>>  
**PEREIRA, Paulo**, dir. [et. al.] - *História da Arte Portuguesa. Do Barroco à Contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, Vol. III, 1995. ISBN 972-42-1225-4.  
PORDATA - *Alunos Matriculados do Ensino Superior - Por área de educação e formação*. [em linha]. PORDATA [consult. 2014-2015]. Disponível na Internet: <URL: <http://www.pordata.pt/Subtema/Portugal/Alunos+Matriculados+do+Ensino+Superior-74>>  
PORTUGAL. Sociedade Nacional de Belas Artes, ed. lit.. - *Artistas Portuguesas. Janeiro/Fevereiro 1977*. Tavares, Salette, introd. Lisboa: SNBA, 1977 (Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa/ COTA: CE 422)  
PORTUGAL. Sociedade Nacional de Belas Artes, ed. lit.. - *Artistas Portuguesas. Janeiro/Fevereiro 1977*. Bártholo, Maria de Lourdes,

introd.. Lisboa: SNBA, 1977  
(Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian/COTA: P 7156)  
PORTUGAL. Sociedade Nacional de Belas Artes, ed. lit.; PORTUGAL. Embaixada dos Estados Unidos, ed. lit.. - *Liberation - 14 artistas americanas*. Livingston, Jane, introd.. Lisboa: SNBA, 1977  
(Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian/COTA: AHP 8669)  
PORTUGAL. Sociedade Nacional de Belas Artes, ed. lit.. - *Artistas Portuguesas. Janeiro/Fevereiro 1977*. Chicó, Sílvia, introd.; Bártholo, Maria de Lourdes, apresent.; Bandeira, Françoise, trad.; Fior, Robim, trad.. Lisboa: SNBA, Julho de 1978  
(Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian/COTA: AHP 6561)  
**RODRIGUES, António** [et. al.] - *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Lisboa 94 - Capital Europeia da Cultura, Livros Horizonte, 1994  
(Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa/COTA: AG 5/128)  
**RODRIGUES, Claudia Simenta** - *Entrevista a Ana Vieira*. Lisboa, 2015  
**RODRIGUES, Claudia Simenta** - *Questionário | Exposição "Artistas Portuguesas" - Teresa Magalhães*. Lisboa, 2015  
**VICENTE, Filipa Lowndes** - *A arte sem história: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Lisboa: Babel, 2012.  
(Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa/COTA: ET 12/925)  
**VICENTE, Filipa Lowndes** - *História da Arte e feminismo: uma reflexão sobre o caso português*

[em linha]. Revista de História da Arte. Práticas da Teoria, n.º 10, p. 210-225 [consult. 2014-15]. Disponível na Internet: <URL: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/9637>>

#### - Vídeo

> HATHERLY, Ana (realiz.); GONÇALVES, Alexandre (sonoriz.) - *Revolução* [em linha]. [registo vídeo]. 1975. 16mm, cor (13 min.) [consult. 2014-15]. Disponível na Internet: <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xnlmaNQfwqI>>

#### - Sítios oficiais

ANA VIEIRA - *Ana Vieira* [em linha]. Lisboa: Bem Bom, 2014. [consult. 2014-15]. Disponível na Internet: <URL: <http://www.anavieira.com/>>  
ANNA MCCOY - *Ann McCoy* [em linha]. Nova Iorque, 2014. [consult. 2014-15]. Disponível na Internet: <URL: <http://annmccoy.com/>>  
CLAUDIA DEMONTE - *Claudia Demonte* [em linha]. EUA, 2014. [consult. 2014-15]. Disponível na Internet: <URL: <http://www.claudiademonte.com/>>  
ELENA BORSTEIN - *Elena Borstein* [em linha]. Nova Iorque: Roni Ben-Nun, 2014. [consult. 2014-15]. Disponível na Internet: <URL: <http://www.elenaborstein.com/>>  
MARIA GABRIEL - *Maria Gabriel* [em linha]. Lisboa: Wordpress.com, 2014. [consult. 2014-15]. Disponível na Internet: <URL: <https://mariagabriel.wordpress.com/>>

NANCY GRAVES - *Nancy Graves* [em linha]. Nova Iorque: Nancy Graves Foundation, 2015. [consult. 2014-15]. Disponível na Internet: <URL: <http://www.nancygravesfoundation.org/>>  
REBECCA DAVENPORT - *Rebecca Davenport* [em linha]. Carolina do Sul: Mimi Davenport, 2003. [consult. 2014-15]. Disponível na Internet: <URL: <http://rebeccadavenport.info/>>  
SUSAN WEIL - *Susan Weil* [em linha]. EUA: Naho Taruishi, 2015. [consult. 2014-15]. Disponível na Internet: <URL: <http://www.susanweil.com/>>

#### - Notas

- <sup>1</sup> AZEVEDO, Manuela de - *Mulheres mostram aos homens quanto são "desembaraçadas"*. *Diário de Notícias*, 27 de janeiro de 1977, p. 4
- <sup>2</sup> PINHARANDA, João - *Anos 70: Um tempo de passagem*. In PEREIRA, Paulo, dir. [et. al.] - *História da Arte Portuguesa. Do Barroco à Contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, Vol. III, 1995, p. 611.
- <sup>3</sup> RODRIGUES, António [et. al.] - *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Lisboa 94 - Capital Europeia da Cultura, Livros Horizonte, 1994
- <sup>4</sup> PENA, Gonçalo - *Instituições, galerias e mercado*. In RODRIGUES, António [et. al.] - *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Lisboa

94 - Capital Europeia da Cultura, Livros Horizonte, 1994

<sup>5</sup> VICENTE, Filipa Lowndes - *A Arte sem história. Mulheres e cultura artística (século XVI-XX)*. Lisboa: Babel, 2012.

<sup>6</sup> VICENTE, Filipa Lowndes - *História da Arte e feminismo: uma reflexão sobre o caso português*. Revista de História da Arte. Práticas da Teoria, nº 10, p. 211.

<sup>7</sup> GONÇALVES, Rui Mário - *Vontade de Mudança. Cinco décadas de artes plásticas*. Lisboa: Caminho - Coleção Universitária, 2004, p. 126

<sup>8</sup> Alternativa Zero, Erotismo na Arte Moderna Portuguesa, Mitologias Locais, Fotografia na Arte Moderna, O Papel como Suporte da Expressão são alguns exemplos dessas exposições.

<sup>9</sup> LIVINGSTON, Jane. In Portugal. Sociedade Nacional de Belas Artes, ed. lit.; PORTUGAL. Embaixada dos Estados Unidos, ed. lit.. - *Liberation - 14 Artistas Americanas*. Livingston, Jane, introd.. Lisboa: S.N.B.A., 1977.

<sup>10</sup> COFFELT, Beth - Mulheres Artistas. In PORTUGAL. Sociedade Nacional de Belas Artes, ed. lit. - *Artistas Portuguesas*. Janeiro/ Fevereiro 1977. Chicó, Sílvia, introd.; Bártholo, Maria de Lourdes, apresent.; Bandeira, Françoise, trad.; Fior, Robim, trad.. Lisboa: S.N.B.A., julho de 1978, p. 28-29.

<sup>11</sup> AZEVEDO, Manuela de - *Op. Cit.*, 27 jan. 1977, p. 4.

<sup>12</sup> NADAL, Emília; CHICÓ, Sílvia; MENERES, Clara - Conferência de imprensa. In PORTUGAL. Sociedade Nacional de Belas Artes, ed. lit.. - *Op. Cit.*, julho de 1978, p.28.

<sup>13</sup> Emília Nadal em diálogo e a Exposição dos Artistas Portugueses. *Diário de Notícias*, 2 de fevereiro de 1977, p. 13.

<sup>14</sup> TAVARES, Salette. In PORTUGAL. Sociedade Nacional de Belas Artes, ed. lit.. - *Artistas Portuguesas*. Janeiro/Fevereiro 1977. Tavares, Salette, introd. Lisboa: SNBA, 1977, p. 5-6.

<sup>15</sup> Teresa Magalhães refere ter sido uma das artistas participantes no inquérito realizado no decorrer da investigação para este ensaio (ver RODRIGUES, Claudia Simenta - *Questionário | Exposição "Artistas Portuguesas" - Teresa Magalhães*. Lisboa, 2015 )

<sup>16</sup> CHICÓ, Sílvia. In PORTUGAL. Sociedade Nacional de Belas Artes, ed. lit.. - *Op. Cit.*, julho de 1978, p. 1.

<sup>17</sup> "A mulher como artista" na Sociedade de Belas-Artes. *Diário de Notícias*, 25 de janeiro de 1977, p. 4.

<sup>18</sup> PORFÍRIO, José Luís - Carta de Lisboa. *Colóquio Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº 31, fevereiro de 1977, p. 64-65.

<sup>19</sup> BÁRTHOLO, Maria de Lourdes. In Portugal. Sociedade Nacional de Belas Artes, ed. lit. - *Artistas Portuguesas*. Janeiro/Fevereiro 1977. Bártholo, Maria de Lourdes, introd.. Lisboa: S.N.B.A., 1977, p. 3.

<sup>20</sup> CHICÓ, Sílvia. In PORTUGAL. Sociedade Nacional de Belas Artes, ed. lit.. - *Op. Cit.*, julho de 1978, p. 1.

<sup>21</sup> CHICÓ, Sílvia. In PORTUGAL. Sociedade Nacional de Belas Artes, ed. lit.. - *Op. Cit.*, julho de 1978, p. 1.

<sup>22</sup> COFFELT, Beth - Mulheres Artistas. In PORTUGAL. Sociedade

Nacional de Belas Artes, ed. lit.. - *Op. Cit.*, julho de 1978, p. 28-29.

<sup>23</sup> COFFELT, Belt - Mulheres Artistas. In PORTUGAL. Sociedade Nacional de Belas Artes, ed. lit.. - *Op. Cit.*, julho de 1978, p. 28-29.

<sup>24</sup> CHICÓ, Sílvia. In PORTUGAL. Sociedade Nacional de Belas Artes, ed. lit.. - *Op. Cit.*, julho de 1978, p. 1.

<sup>25</sup> PORFÍRIO, José Luís - *Op. Cit.*, fevereiro de 1977, p. 64-65.

<sup>26</sup> Refira-se, contudo, que no seio da própria Comissão Organizadora esta questão não era pacífica, havendo entre os seus membros algumas divergências de posicionamento no que concerne aos reais objetivos do evento.

<sup>27</sup> Os anos 70 foram uma época de grandes mudanças a diversos níveis, nomeadamente a nível intelectual e político o que, segundo Teresa Magalhães, veio a permitir alguma autonomia e liberdade de expressão às mulheres e «foi uma época em as mulheres apareceram bastante, estando presentes em inúmeras manifestações, mas a maior parte delas desistiu em prosseguir. Não havia nenhumas condições que facilitassem esse difícil e heroico percurso.» (in RODRIGUES, Claudia Simenta - *Questionário | Exposição "Artistas Portuguesas" - Teresa Magalhães*. Lisboa, 2015, p.2).

<sup>28</sup> PALLA, Maria Antónia - Arte no "feminino". As mulheres criam uma arte própria? *O Século Ilustrado*, 4 de fevereiro de 1977, p. 6-11.

<sup>29</sup> PALLA, Maria Antónia - *Op. Cit.*, 4 de fevereiro de 1977, p. 6-11.

<sup>30</sup> PALLA, Maria Antónia - *Op. Cit.*, 4 de fevereiro de 1977, p. 6-11.

<sup>31</sup> VICENTE, Filipa Lowndes – *A arte sem história: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Lisboa: Babel, 2012.

<sup>32</sup> Em 1947 teve também lugar na S.N.B.A. uma outra exposição, intitulada *Exposição das Mulheres Escritoras de todo o mundo* e organizada pelo Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas que, segundo Manuela de Azevedo (in AZEVEDO, Manuela – *Op. Cit.*, 27 de janeiro de 1977, p. 4), teve à sua frente Maria Lamas, tendo decorrido ainda no tempo em que a liberdade de expressão era uma realidade longínqua. Esta exposição foi parcialmente reposta em Março de 1990, pelo MDM, com o apoio da Sociedade Nacional de Belas-Artes.

Ao longo dos anos têm sido realizadas outras exposições exclusivamente de mulheres e de arte no feminino, mas sem o número de manifestações culturais multidisciplinares que estiveram associadas ao evento e que contribuíram de forma determinante para o seu sucesso.

<sup>33</sup> PALLA, Maria Antónia – *Op. Cit.*, 4 de fevereiro de 1977, p. 6-11.

<sup>34</sup> RODRIGUES, Claudia Simenta – Entrevista a Ana Vieira. Lisboa, 2015, p.1.

<sup>35</sup> Opinião emitida em conversa informal realizada ao telefone a 6 de junho de 2015.

<sup>36</sup> NADAL, Emília – *De Paula Rego a Joana Vasconcelos. O Feminino Exasperado* (resumo). Colóquio Internacional “Olhares sobre a Mulher e o Feminino no Centenário de Simone Beauvoir”. Lisboa: Faculdade de Ciências Humanas/ Universidade Católica Portuguesa,

Outubro de 2008, p. 3.

<sup>37</sup> Em 2014, dos 35.492 alunos matriculados no ensino superior, nas áreas de Artes e Humanidades, 58% eram mulheres. In PORDATA – *Alunos Matriculados do Ensino Superior - Por área de educação e formação*.

<sup>38</sup> Filipa Lowndes Vicente refere no seu artigo *História da arte e feminismo: uma reflexão sobre o caso português* a existência, «nos últimos anos, [de] um claro despertar crítico da história da arte portuguesa em relação a estes temas, mesmo que, por vezes, ainda disperso e fragmentado em conferências e artigos escritos sob diferentes perspetivas, mas centrados sobretudo em estudos de caso». In VICENTE, Filipa Lowndes – *Op. Cit.*, p. 213.

---

**S**egue-se um conjunto de exercícios de crítica de arte, desenvolvidos sobretudo na unidade curricular de *Estudos de Crítica de Arte I e II* do *Mestrado de Crítica, Curadoria e Teorias da Arte*. Considerando que o melhor modo de assimilar a prática da crítica de arte é, como em muitas coisas, exercendo-a, esta parte da *Convocarte* consagra esse sentido da palavra «exercício».

Por outro lado, considerando a rarefação da crítica de arte no seu tradicional espaço dos periódicos (jornais e revistas), com uma deslocação parcial para a internet, em sites raramente especializados, implicando um preocupante défice de crítica no espaço público de recepção das questões artísticas (deixando várias exposições, normalmente as que mais precisavam, sem qualquer reacção crítica), este pretende ser o lançamento de um espaço que procura deixar publicada uma amostra de crítica de exposições recentes. A crítica de arte, nascida e desenvolvida nos periódicos desde o século XVIII, acompanhada dum admissão resiliente por parte da Universidade, parece que se perde na primeira enquanto se começa a admitir (e sobreviver) na segunda.

A escolha das exposições criticadas é da opção de cada autor. Foi da responsabilidade dos professores e da coordenação o acompanhamento através dum interlocução de tutoria, habitual na Universidade, como um pequeno espaço de discussão que implicou, em certos casos, alterações por parte dos autores até às versões aqui publicadas. Se estas práticas críticas nascem de mestrandos e doutorandos da FBAUL, o espaço está aberto a colaborações exteriores que se queiram propor à coordenação da *Convocarte*.

**A Coordenação Geral**

# Fátima Mendonça – Operando (Com) O Medo

## Exposição Retrospectiva

Centro de Arte Manuel de Brito, Algés  
26 Setembro 2014 – 15 Setembro 2015

## Exposição «A Cura - Operação ao cérebro»

Galeria 111, Lisboa  
15 Novembro – 31 Dezembro 2014

por **Claudia Simenta Rodrigues**

---

«[O medo] acompanha-me a vida toda. [...] aos poucos, ele instala-se e não o consigo mandar embora. Tenho medo, tenho medo. [...] Fujo do medo, mas é ele que me faz pintar e ser quem sou da forma que sou.» (Fátima Mendonça em entrevista à 30 Dias|Oeiras).

Há precisamente 50 anos que Fátima Mendonça opera (com) o medo. Desde sempre o sentiu. Sempre esteve presente de uma forma ou de outra. O medo como base da construção humana, na sua mais extensa indefinição, enquanto criação de uma realidade/fantasia infantil. Fátima sempre teve medo. Medo de um todo indefinido, grandioso, castrador, visceral.

Foi nas Belas-Artes de Lisboa, através da pintura, que Fátima Mendonça encontrou forma de lidar com esse medo; um medo que, por todas as razões que lhe são intrínsecas, é criador e criativo e que se permite ser transposto para a tela em emaranhados difusos (e confusos) de linhas, redes, tricotados, contornos, cromatismos vibrantes e palavras. Muitas palavras.

O universo de Fátima Mendonça desenvolve-se na confrontação entre o imaginário da infância e a realidade da idade adulta. A sua obra é por isso invenção, fantasia e ironia, denotando, na sua construção, uma forte ligação à casa e à vida doméstica e o recurso a uma simbologia que lhe é muito própria e à qual recorre com frequência nas suas representações.

No Centro de Arte Manuel de Brito apresenta-se assim uma exposição comemorativa dos 50 anos da artista, composta exclusivamente por obras da coleção da instituição, que sendo uma coletânea extremamente relevante da sua obra, permite-nos ter a percepção do que foi o seu percurso até hoje.

Através de séries como *A casa do desarranjo*, *Eu tenho medo; lá, lá lá, lá, lá...*, *Para te fazer não tem nada que saber*, *Assim... assim... assim... para gostares mais de mim*, *Para Cegar o Medo*, *Casa-Carrossel*, entre outras, é nos apresentada uma evolução iconográfica em crescendo, cada vez mais exacerbada, que é representativa dos estados de alma da artista, mas que nos toma também a nós, espectadores, e nos contrai sobre aquela que é a nossa própria realidade, ao ponto de quase nos sentirmos implodir.

Subitamente, contudo, retornamos ao ponto de partida e apercebemo-nos que estivemos sempre a caminhar em círculos, dando voltas e voltas num emaranhado obsessivo de pensamentos, sentimentos e sensações, que constroem uma narrativa (a narrativa da vida real/ilusória de Fátima Mendonça), de representação simbólica muito própria, construída nos ambientes domésticos já anteriormente referidos. Nestes espaços encontramos meninas de corpos desengonçados e frágeis, bolos e doces, coelhinhos, toureiras em lutas cruéis de arena, jaulas com meninas-mulher de saltos altos e corpos dilacerados e feridos; tudo elementos que habitam o universo construído de Fátima Mendonça.

«[...] o sentimento é sempre o mesmo [...] O que me levou a pintar os primeiros trabalhos a escuro que se vê no CAMB é o mesmo que me levou a pintar os meus últimos trabalhos. É o mesmo núcleo. É como se fosse o mesmo cheiro. É sempre o mesmo sentimento, sempre.» (in 30 Dias|Oeiras).

As obras presentes na exposição do CAMB são quase todas de grande dimensão, podendo ser feito o paralelo ao modo de construção do nosso próprio pensamento: a sua dimensão resulta da justaposição de várias telas de menores dimensões - fragmentos do pensamento - que só depois de unidos compõem o todo que é o modo de pensar e sentir de Fátima Mendonça.

Numa das salas centrais surgem-nos quatro telas gigantescas, que ocupam todo o espaço e o fecham sobre nós. Sentimo-nos invadidos, tomados pelo mesmo medo que ao longo dos anos tem amedrontado a artista. Somos, assim, forçosamente transportados para o seu universo e obrigados a ver o mundo pelos seus olhos (ou forçados a ser alvo da observação dos inúmeros olhos presentes nalguns dos seus trabalhos).

Percorrendo as salas de exposição do CAMB, constatamos que cada obra não se finaliza na sua última pincelada; esta dá o mote para a próxima obra que irá nascer e assim se cria a narrativa que caracteriza o trabalho e o universo da artista. O seu trabalho é homogéneo; aqui tudo se inter-relaciona, tudo está conectado. Apesar da aparente incoerência (para muitos loucura) que possa ressaltar da sua obra, Fátima Mendonça é uma mulher extremamente coerente no discurso que nos apresenta; na sua obra tudo bate certo, tudo encaixa. Não é uma pessoa de ocultações; tudo o que pensa, tudo o que lhe trespassa o íntimo é transposto para a tela.



A Cura - Operação ao cérebro (2014),  
Galeria 111 (Lisboa)

«Defendo-me muito pouco, confesso que não sou uma pessoa de grandes tapumes.» (in 30 Dias|Oeiras).

Nos seus trabalhos a tónica não se coloca tanto ao nível da técnica ou do modo de representação. Muitas vezes o desenho, de carácter recorrentemente infantil, extravasa os limites do suporte, e aquilo que nos é dado é apenas uma pequena parcela do pensamento compulsivo da artista. O que é verdadeiramente relevante é o grafar desse pensamento no suporte e a rapidez com que o mesmo é transposto para a tela; quase como se a artista sentisse uma necessidade premente e constante de purga, de purificação do seu corpo de impurezas ou matérias indesejáveis (o medo). Neste contexto, as palavras que se inscrevem na tela resultam de uma escrita automática; são ladainhas, preces a que a artista recorre para exorcizar esse medo.

A exposição do CAMB encontra-se, no entanto, incompleta. Para assistirmos ao culminar de todo este processo, temos que forçosamente nos deslocar ao número 113 do Campo Grande, à Galeria 111, espaço com a qual a Fátima Mendonça mantém uma relação de grande

proximidade deste que começou a expor os seus trabalhos, no início dos anos 90.

Aqui somos convidados a assistir ao processo de “Operar o medo”. A exposição *A Cura - Operação ao cérebro*, com trabalhos de menor dimensão, apresenta-nos a operação à cabeça de artista com o objetivo de acabar de vez com a presença deste medo irracional e extemporâneo.

Desta feita, o suporte utilizado é maioritariamente o papel, numa aparente sugestão a um conceito de um projeto de intervenção “médica” (se assim lhe podemos chamar) e não tanto a uma representação da operação em si; trata-se da planificação da intervenção a realizar.

Aqui e ali, surge-nos uma ou outra tela, explicando de forma mais concisa a referida operação ao cérebro noticiada como a “Cura” da artista: «Procedimento experimental de recurso! 1 - Couro cabeludo afastado; 2 - Osso craniano cortado; 3 - Cérebro à vista - exposto; 4 - Cérebro intervencionado - operado; 5 - Voltar a colocar a “tampa”; 6 - Coser couro cabeludo; 7 - Observar comportamento; 8 - Tirar da paciente o medo doentio.»

Somos então confrontados com uma série de representações de cabeças abertas, por onde vemos sair os males que afetam a artista, na busca incessante de uma cura para os seus medos. Numa das representações da intervenção é introduzida, no cérebro, uma imagem de Nossa Senhora de Fátima, noutra são mãos postas a rezar; tudo na derradeira tentativa de lidar de vez com este Medo, invasor de mentes e castrador de sentimentos.

Acompanham as obras mensagens como: «*Tentativa 207 - O medo - Possível tratamento da Maria de Fátima*», «*Tirar os males. Tão amados.*», «*Para deitar o medo cá para fora*» e «*obs.: Opi-*

*ção para operação pouco favorável*». Estas funcionam como legendas, como descritores da obra e da intervenção que irá ser realizada.

Nesta série há ainda uma preocupação estética; a de ocultar, após a intervenção, a “bolsa tricotada” que pende do crânio e incomoda a “doente”. Para tal a artista sugere a criação de um “penteado moderno” com bolos a decorar, reportando-nos a outras obras do passado.

No fim de tudo, feito o percurso e operado o mal, cabe-nos perguntar: e agora? Que caminho poderá Fátima Mendonça seguir a partir daqui? Tudo dependerá do sucesso (ou não) da operação realizada. Contudo, deveremos ter em mente que do sucesso desta operação poderá provir o risco de extinção do motor criativo da obra artística de Fátima Mendonça - o próprio Medo.



# José de Guimarães no TMG

## Exposição 'Provas de Contacto' do Stencil ao Digital:

### Processos de Transferência da Imagem

Galeria de Arte do TMG, Teatro Municipal da Guarda  
27 de Setembro - 31 Dezembro 2014

por Joana Correia Saraiva

A exposição 'Provas de Contacto' de José de Guimarães, inaugurada no passado dia 27 de Setembro na Galeria de Arte do TMG, Teatro Municipal da Guarda, reflete uma vida artística repleta de viagens e vivências pelo globo, com um carácter particular na composição de cada imagem, de cada obra. José de Guimarães, pseudónimo eleito por José Maria Fernandes Marques, em homenagem à cidade de onde é natural, Guimarães, possui um abastado percurso artístico, com inúmeros prémios, nacionais e internacionais atribuídos e obra presente nos vários continentes. Alguns dos prémios recebidos e que merecem ser referidos, sem desprimor para os restantes, contudo estes tendo sido os primeiros, marcaram o início de uma carreira atualmente consolidada, são o Prémio de Gravura no Salão de Arte Moderna da Cidade de Luanda em 1968, Medalha de Bronze do Prix Europe de Peinture de la Ville de Ostende em 1980. Com licenciatura em Engenharia, tendo-se também inscrito posteriormente em Arquitetura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, foi nas artes plásticas que sobressaiu, unindo sobretudo a arte aos estudos de etnografia africana. Com cooperação de Gil Teixeira Lopes no desenho e de Teresa de Sousa na pintura, adquiriu o suporte necessário, aliado claramente à sua própria



José de Guimarães, *Gioconda Negra*  
(1975)

aptidão para imaginar e criar, desenvolvendo assim um código imagético único e distintivo de qualquer outra composição realizada pelos artistas seus contemporâneos. Com organização conjunta entre o Teatro Municipal da Guarda e o CIAJG, Centro Internacional de Arte José de Guimarães e com curadoria de Nuno Faria, curador responsável do CIAJG, a exposição apresenta técnicas de produção de imagem por transferências, entre a gravura e o stencil, tão próprias do artista. Todo o conjunto apresentado possui uma linha comum, condutora, a colocação de uma frase, de um número, ou letras soltas, em cada peça, em todas as peças. Nas imagens retratadas predominam as influências africanas com interpretação de mulheres, como é exemplo a série Negreiros, com a técnica monotípica, tinta de impressão aquosa e vidro moído sobre papel. Num total de dezassete peças, esta série representa figuras bidimensionais monocromáticas, despidas e de perfil. A linha condutora referida é bem visível nesta série, onde as imagens de números se sobrepõem às figuras humanas representadas, num negativo cromático. Uma outra série quebra inteiramente o padrão ritmado da série anterior, com composições coloridas e recorrendo a uma aparente colagem de formas articuladas entre si, representante de membros humanos ou

de temas de cariz político, transmitindo um completo domínio do artista na prática da gravura, lembrando algumas obras de Picasso. Algumas das obras a destacar são sem dúvida a Gioconda Negra, Mulher ao Espelho, o Grande Nu e o 1º Maio III, todas criadas entre 1973 e 1979. Todas elas realizadas com a técnica serigrafia. A série seguinte é marcada por obras experimentais e de cronologia anterior, da década de 60, e com a técnica de xilogravura, com é exemplo a peça Número8, de 1968. Sobre cavaletes e protegidos com um painel de vidro, para evitar o toque dos mais curiosos, estão dispostos inúmeros stencil, utilizados da realização de tantas destas obras agora aqui apresentadas, material de trabalho que, ao longo dos anos, ao longo das décadas, acompanharam o artista, fizeram dele e da sua obra o que ela representa hoje para um visitante, para cada visitante, para a história da arte de uma país, este país.

---

## Víktor Ferrando

### Exposição «Planet Ferrovia Sector IX Via Lusitânea»

Centro de Cultura Contemporânea  
de Castelo Branco

15 Novembro 2014 - 5 Abril 2015

por **Mariana Salgueiro**

---

Depois da abertura do Centro de Cultura Contemporânea em Outubro de 2013, com a exposição "Arte Latino Americana", que apresentou obras da Coleção Berardo, a exposição "Planet Ferrovia Sector IX Via Lusitânea" veio dar continuidade ao programa do CCCCB. Esta nova exposição, comissariada por Guida Maria Loureiro, veio apresentar várias instalações de Víktor Ferrando.

O artista valenciano teve um percurso eclético e sobretudo autodidata, porém, nesta exposição, assume o seu interesse pelo futurismo italiano, começando logo pelo texto que abre a exposição, o ponto 11 do Manifesto Técnico do Futurismo (1912), escrito por Filippo Tommaso Marinetti.

Ainda antes de entrar no espaço do Centro de Cultura Contemporânea somos cumprimentados por quatro grandes esculturas de material ferroviário reutilizado, que nos elucidam sobre o tipo de material com que este artista trabalha. Embora num primeiro momento tenha pensado que representavam peixes, as grandes esculturas são a reflexão de um imaginário ligado ao espaço. As esculturas-instalações representam Neptuno, Vénus, Marte e Titã.

No interior, as cinco salas do primeiro piso são espaços amplos que albergam as instalações que nos contam a primeira parte da história.

Na primeira sala, a peça “Marinetti II Desinfetadore”, Ferrando introduz o mote futurista da narrativa e faz uma homenagem ao Futurismo italiano. Com especial destaque para Marinetti, personalizado na figura central, os percursores do futurismo são representados pelas malas de viagem flutuantes. Contudo, esta afirmação de influências é revelada numa imagem depressiva, que recorda o que foi abandonado nos campos de concentração nazis após a chegada dos Aliados. É uma partida para um novo lugar, que não se sabe se é bom ou mau, deixando uma terra abandonada, solitária.

Na segunda sala, Ferrando cria uma instalação que tem como intenção dar dimensão material ao Movimento Fluxus, em que normalmente é o artista o próprio suporte da arte. Esta peça é descrita como um pedido de ajuda para pôr fim à fome especialmente dirigido ao presidente dos EUA, Barack Obama. Contudo, esta intenção nem após a leitura da folha de sala se torna clara, talvez porque a estética do artista é muito pessoal e é especialmente virada para o seu próprio sentimento e não se parece preocupar em comunicar com o público.

“DJ Lambreta” e “Symbiotic Interlock”, que ocupam a terceira e quarta salas, respetivamente, fazem uso de alguns elementos comuns. As lambretas e o carro são símbolos de uma tecnologia decadente que se alimenta do ser humano e que o esvazia de poder sobre si próprio. Em “DJ Lambreta” o manequim decapitado é um ser humano autómato, que não funciona por si, e em “Symbiotic Interlock” vemos como a tecnologia não funcionaria sem humanos, mas que estes se continuam a deixar dominar e destruir dessa forma.

“Desolation” é a última peça do primeiro piso e termina a primeira parte da história. Tendo em conta as peças anteriores, esta é minimalista, com elementos isolados e *desolados*, espalha-

dos pelo chão. Os significados de cada peça são descritos de forma complexa, mas a peça atinge o objetivo de passar uma ideia de abandono e tristeza sem precisar de explicações rebuscadas.

A quinta sala apresenta um vídeo sobre o artista que se resume à passagem de um conjunto de fotografias tiradas noutros espaços onde a exposição “Planet Ferrovia Sector IX Via Lusitânea” foi apresentada. Esteticamente não é muito relevante, nem introduz informação que revele magicamente os significados escondidos das restantes peças da exposição, daí ser perfeitamente dispensável.

Ferrando sugere com as últimas duas peças uma colonização de Marte, após a destruição da Terra - a narrativa das primeiras peças. A estética torna-se mais acessível nos últimos dois momentos, o que nos leva a perguntar se não deveriam ser, por isso, as primeiras peças a apresentar - é uma questão para a curadoria.

A sexta sala mostra, assim, um conjunto de cinco esculturas inspiradas nos satélites de Marte. A estética é semelhante à das peças exteriores, que representam planetas, mas é acompanhada por cabeças humanoides: crânios transparentes, mostrando cérebros, e cara tapada com máscaras de gás: uma Humanidade desumanizada. A peça seguinte, uma estrutura que sustenta formas de sapateiro sobre carris, é uma marcha de um exército ou tao somente de um povo pobre à procura de melhores oportunidades sobre um novo terreno, ainda por conhecer. A ideia de evasão da Terra ganha aqui uma atualidade brutal, especialmente numa altura em que assistimos à destruição do nosso próprio planeta. Fazemos mesmo um paralelo com outras expressões deste sentimento de preocupação com o planeta, com filmes como “Interstellar” (2014) - atualmente nomeado para os Óscares - ou documentários como “Cowspiracy” (2014).

Ao terminar a visita a palavra que fica, acima de tudo, é desolação. É um sentimento de vazio amargo de uma Humanidade expulsa da sua própria casa. A reutilização de materiais úteis, ou seja materiais com um outro fim que não o estético-artístico, é um elemento que aumenta a sensação de abandono e de desumanização presente em toda a exposição. Mesmo nos últimos momentos da exposição - em que, segundo a narrativa, a Humanidade se expande, chega mais longe e *ocupa* outros planetas - o sentimento de desumanização ainda está presente: a humanidade não é mais humana, é metálica, vazia.

No exterior, a mensagem parece, contudo, mais otimista - à noite, brilhante mesmo (as instalações têm leds que acendem à noite). Esta é uma chamada de atenção para um Universo com muito por descobrir, muita luz para procurar. É também interessante perceber que a exposição começa e termina neste mesmo ponto, com as instalações exteriores, que representam planetas: o eterno Universo, que já existia muito antes de existir a Terra e continuará a existir muito depois da Humanidade desaparecer.

## Salette Tavares

### Exposição «Salette Tavares: Poesia Espacial»

FCG-CAM - Galeria, Lisboa

17 Outubro 2014 (inauguração) - 25 janeiro 2015

por Margarida Eloy

---

Encontra-se presente na galeria de exposições temporárias do CAM da Gulbenkian a exposição "Salette Tavares: poesia espacial", com curadoria de Margarida Brito Alves e Patrícia Rosas.

Salette Tavares (1922-1994), foi uma escritora Portuguesa nascida em Moçambique, formada em Filosofia e Estética. Embora tenha produzido diversas obras literárias e artísticas, ficou conhecida sobretudo pelo seu envolvimento na poesia experimental dos anos 60. A sua obra cruzou a produção literária e a prática artística, estendendo-se à poesia visual, à sua exploração tridimensional e à produção de objetos.

Trata-se de uma retrospectiva da carreira de Salette Tavares e de um aspecto muito presente na sua obra, a exploração da "dialética das formas". Para esta mostra foram reunidos trabalhos em múltiplos domínios, alguns deles inéditos e outros reconstruídos para esta mostra.

A abordagem relativa à "Dialética das formas", trata-se de uma exploração do discurso e da linguagem enquanto forma física e espacial. Salette trabalha a poesia, não como linguagem escrita, mas sim como linguagem espacial, tridimensional. Procura *dar forma á poesia*, tirando proveito da tipografia das palavras e da pontuação, criando ritmos esculturais que se espalham pelo espaço expositivo.

A exposição divide-se em três salas, a primeira, com um corredor inicial onde se observam textos de Salette nas paredes e três obras, um quadro com desenho e escrita, uma chapa de metal com letras marcadas que explora a tipografia da palavra Alquerubim, e no fundo do corredor uma peça escultórica, um mobile de aço inox, onde se pode observar a junção de inúmeras letras do alfabeto, esta peça foi inspirada pelo poema “Maquinim”, que deu nome à peça criada em 1963.

Ao entrar na segunda sala observamos uma diversidade de objetos artísticos, desde desenho, escultura, instalação e fotografia.

No centro da sala é possível observar uma mesa com uma peça que pretende ilustrar a frase popular “O rato roeu a rolha do rei da Rússia”, tal como esta, existem outras representações semelhantes, como o cartaz tipográfico com o nome “O menino Ivo” de 1963.

Junto à parede encontra-se uma mesa cheia de objetos escultóricos, de madeira, feitos pela artista. Embora não sejam, uma exploração direta da palavra e do discurso, parecem-me suscitar a ideia que estas obras são a projeção simples do significado do seu título. Isto é, as figuras presentes na mesa, têm o título daquilo que parecem representar, ao observar-mos uma figura de um cavalo, notamos que o título dessa obra é a palavra cavalo. A autora pretende assim, a anulação de uma dimensão simbólica e a presença do significado direto da palavra sob o objeto representado.

Existe uma constante exploração da linguagem, que se bifurca. Salette explora dois tipos de abordagem face à linguagem. A primeira, é a linguagem enquanto forma, pelo uso dos elementos da palavra e da pontuação. Como se observa na maioria das peças da exposição, e sobretudo na peça “Jarra pontos e vírgulas” de 1959/63. O



*Maquinim*, 1963-2010 [Réplica única de mobile em aço inox. 40 x 40 x 200 cm.

Col. Tiago Aranda Vianna da Motta Brandão

segundo tipo de abordagem face à linguagem, é através do uso do suporte da linguagem para realçar a ausência dos seus elementos, palavras e pontuação.

Até aqui, a autora explorou a linguagem enquanto forma, utilizando os elementos da escrita, nesta segunda abordagem foca-se na ausência destes elementos, pelo uso do silêncio. Em “livros efêmeros” de 1979, podemos observar dois livros feitos de seda onde não foi impresso nenhum texto. Os livros, são conhecidos como suportes de linguagem, neste caso da linguagem escrita, algo que foi certamente pensado pela artista. Salette, viu nos livros a potencialidade da linguagem como discurso, e como parte integrante do discurso, o silêncio, elemento que embora seja fulcral, é muitas vezes esquecido na linguagem. Os “Livros efêmeros” são livros cujas páginas se mantiveram em branco, onde nada foi impresso, e apenas se observam folhas vazias de caracteres. A autora, conseguiu com esta peça, dar uma abordagem da linguagem enquanto forma e ao mesmo tempo enquanto ausência. Salette utiliza o silêncio como elemento que simboliza a ausência

cia de forma, mas ao mesmo tempo torna este elemento físico ao colocá-lo sobre o suporte do livro, o branco é aqui a versão física do silêncio, é a sensação do nada e do vazio. Mas não devemos esquecer que o silêncio é um elemento importante do discurso, que não é exato, mas que é extremamente simbólico. Pode simbolizar diversas intenções: desde a falta de conhecimento, à pausa de pensamento, e à abstinência consciente do discurso.

Ainda neste espaço, está presente uma montra, onde se encontram os estudos para as obras desenvolvidas por Salette Tavares ao longo dos anos, e alguns livros que inspiraram estas criações. Existe também uma mesa onde podemos observar fotografias que parecem fazer parte da infância da artista.

Na terceira e última sala existe apenas um objecto, um mobile em cobre cromado. Esta peça tem o nome de Bailia e é uma réplica da peça original de 1979, este mobile foi criado como uma representação tridimensional do poema "Bailia das avelaneiras" do trovador Aitas Nunes de Santiago. Ao ver a peça com pormenor compreendemos que são as frases do poema que observamos, e que através da iluminação de um único foco de luz, e da movimentação própria do mobile, este poema ganha uma nova vida perante o espectador, trata-se de uma forma inovadora de ler e sentir a poesia.

Esta exposição apresenta-se como uma retrospectiva do trabalho de Salette Tavares, embora o que seja aqui trabalhado seja a tridimensionalidade da linguagem escrita que ganha aqui uma nova vida e uma nova compreensão. Enquanto o palavreado das obras literárias apresenta um discurso individual e de certa forma egoísta, visto que que o leitor tem de chegar à história que ali está, no seu meio específico e que nenhuma intersecção física pode ter com quem a lê. O dis-

curso que Salette apresenta nas suas obras de linguagem física e tridimensional permitem um dialogo com o espetador, devido á forma como estas obras reagem com o espaço e o movimento, mas também porque partilham a mesma condição física que o ser humano.

Embora as obras sejam de diferentes tipos, como cartazes, esculturas, instalações, partilham a mesma noção de "Poesia espacial", de linguagem tridimensional através da exploração da palavra como forma, esta partilha de conteúdo concede à exposição alguma coerência.

Entende-se que ao ser uma exposição retrospectiva, possa existir um certo carácter biográfico na forma como as obras são apresentadas, a presença de uma mesa com fotografias da autora acaba por se mostrar bastante acessória, pois não está ligada à noção da poesia espacial, nem se liga organicamente com as obras expostas, não enriquece o espólio da exposição.

A exposição mostra coerência temática que une a diversidade formal. A iluminação é difusa, e não parece ter em atenção a tridimensionalidade dos objetos, tornando-os, à primeira vista, objetos planos e sem grande interesse escultórico. Esta percepção é alterada quando nos aproximamos das obras e entendemos que as suas potencialidades visuais e escultóricas poderiam ser exploradas pelo uso de outra iluminação, mais especializada, que permitisse um maior destaque da obra face ao ambiente que a rodeia.

A ferramenta da luz poderia completar a exploração da linguagem enquanto forma, apoiando a noção presente na obra de Salette Tavares.



# A Galeria Virtual do Post-Screen Festival 2014

FBAUL  
Novembro 2014

por Diogo Freitas da Costa

---

Em lugar algum.

O certame organizado pela secção de Ciberarte do Centro de Investigação e Estudos Belas Artes (CIEBA) - *Post-Screen Festival 2014* - apresenta-se como a 1ª edição de um Festival Internacional de Arte, Novos Media e Ciberulturas. Para o efeito, Ana Vicente e Helena Ferreira (CIEBA-FBAUL) conceberam um programa que se desdobra num conjunto eventos de natureza diversa - *workshops*, conferências e exposições - a decorrer simultaneamente na Faculdade de Belas Artes de Lisboa durante o mês de Novembro. Embora querendo aqui cingir-nos à vertente expositiva deste festival, estaríamos a omitir um dos seus aspetos mais relevantes, e até a desvirtuar a própria experiência dos trabalhos reunidos, se não tomássemos nota da abrangência de um festival que, a par de uma vincada aproximação dos meios académicos e artístico claramente apostada na transdisciplinaridade e transnacionalidade - reunindo investigadores e artistas de várias universidades nacionais e internacionais - deve ser entendido, antes de mais, como um evento integrado e construído numa lógica de *networking*.

Confrontados com o conjunto de obras realizadas no âmbito de um festival como este, explicitamente centrado na "questão da utilização de ecrãs e o seu impacto no pensamento contemporâneo", é importante começar por ancorar os seus desígnios numa tradição mais abrangente,

e assim evitar deixarmo-nos naufragar no jargão tecnologista que inevitavelmente rodeia a chamada "arte digital", e cujo efeito mais perverso pode ser o de camuflar ou confundir o potencial valor artístico da obra em questão. De resto, talvez seja a esse efeito de fetichização que se possam atribuir as conotações negativas com que parte importante da crítica contemporânea tem encarado a arte produzida no terreno dos meios digitais, como lamenta Josephine Bosma (<http://www.josephinebosma.com/web/node/98>), aludindo a autores como Bourriaud; Foster; Jameson; Krauss; Virilio ou Rancière.

A consciência do ecrã enquanto dispositivo que medeia a experiência estética retirada de um objeto artístico pode fazer-se remontar ao lendário episódio, segundo o qual Parrásio de Éfeso, no século 4aC., terá pintado uma cortina que levou o seu rival Zeuxis a querer afastá-la para ver o que escondia, acabando por "descobrir" apenas o seu engano. A noção de que o médium interfere ativamente na própria percepção do fenómeno artístico, e por inerência sobre a realidade que aquele quis representar, não será exatamente um dado novo. Na história das artes visuais encontramos inúmeros momentos em que a introdução de dispositivos técnicos e tecnológicos vieram confirmar e atualizar esse dado. E de facto, especificamente no que se refere à ideia de "ecrã", é impossível não pensar nas sucessivas abordagens ao plano pictórico - desde a "janela" renascentista à grelha modernista, para não falar, evidentemente, de toda essa revolução que a fotografia e o cinema vieram introduzir neste domínio. A esse propósito, lembramos que em 2014 celebrou-se o quinquagésimo aniversário da publicação do livro de Marshall McLuhan, *Understanding Media*, obra que se assumiu como marco inaugural do debate em torno da própria ideia de comunicação numa era de mediatização, na qual o ecrã tem vindo a assumir um papel cada vez mais preponderante. Os ecrãs de hoje



Fotograma de *A Particular Nowhere*, de Sterling Crispin

trazem consigo a promessa de envolvimento, inteligência, interatividade; atributos com os quais se pretende dar ao espetador um simulacro perfeito de realidade. Dito de outro modo, os ecrãs da era digital enaltecem a possibilidade de uma vivência virtual, omnipresente mas ao mesmo tempo ausente, como observa Paul Virilio, informada mas ao mesmo tempo alienada, monitorizada mas ao mesmo tempo cega.

Nesse sentido, a opção dos curadores de “montar” a exposição numa galeria virtual é inquestionavelmente uma forma eficaz de nos situar, enquanto espetadores, frente ao tema do “ecrã”, configurando desde logo uma pista importante para a sua problematização numa época em que, quer se queira quer não, os meios digitais estão irreversivelmente estabelecidos no panorama das artes plásticas. A galeria virtual em que se alojam as obras dos autores incluídos nesta coletiva, estabelece desde logo uma condição prévia, ligada à subversão das coordenadas espaciais e temporais que convencionalmente determinam a montagem e fruição de uma exposição num espaço físico, servindo como dispositivo de ativação de todo o um repertório temático e conceptual

Antes de mais, a galeria virtual deste Post-Screen Festival tem o efeito de tornar o ecrã visível. Não será esta afirmação uma mera banalidade se pensarmos que um dos grandes objetivos da indústria da tecnologia áudio-visual, tem sido justamente o de criar aparelhos que pelo seu desenho e atributos técnicos permitam uma experiência em que o ecrã se torne cada vez mais um elemento invisível, imperceptível ao olho nu. A visibilidade ou invisibilidade do ecrã, torna-se patente em muitas das peças da exposição: Encontramos trabalhos como *Researching the Eichman trial (session nº 01)*, de Kineret Lourie, ou *Resolution Transformation* de Laurus Edelbacher, que evidenciam essa moldura visual mediante o recurso a múltiplas projeções ou a ecrãs divididos; outros que fazem uma utilização de cariz cinematográfico, mais próximas do enquadramento, ou “janela” tradicional como *All that is Solid Melts into Data* (Boaz Levin e Ryan Jeffery); e ainda outras assumindo a eliminação da moldura, como no hipnótico *God, the Devil in the Detail*.

Mas talvez seja preciso voltar a recuar no tempo para encontrar aquela que na minha opinião continua a ser uma chave mestra para compreender a extensão das transformações que os desenvolvimentos tecnológicos introduziram na arte feita no último século, e nas quais uma exposição como a que nos é trazida pelo Post-screen Festival, está evidentemente implicada. Refiro-me ao texto clássico de Walter Benjamin *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, escrito em 1936. Não por acaso o título já foi inclusivamente readaptado ao contexto dos meios digitais, e rebatizado como *A Obra de Arte na Era da Reprodução Digital* (título de um ensaio de Douglas Davis, publicado na revista digital *Leonardo* (Vol. 28, No. 5).

Muito resumidamente, o texto de Benjamin descreve os efeitos que os avanços nos processos de reprodutibilidade tiveram sobre o conjunto

de características até então consideradas inerentes ao objeto artístico - a unicidade, originalidade, proveniência - que garantiam alguns dos valores que lhe eram essenciais - como seja a ideia de "autenticidade" - e que constituíam aquilo a que Benjamin apelidou de "aura" da obra de arte. Benjamin conclui que as novas transformações convergiam precisamente para a degradação dessa aura graças, entre outras coisas, à sua capacidade de depreciar a "presença" do original; pôr em causa a autoridade do objeto físico da obra; substituir características de permanência e unicidade, pela transitoriedade e reproduzibilidade. Benjamin vaticina ainda algumas das consequências - por vezes paradoxais - desta verdadeira revolução para a arte, entre as quais a irreconciliável aproximação do espetador face aos novos modos que a arte tem de se lhe apresentar e a alienação em que paralelamente o induz face a realidade que o rodeia.

Nessa perspetiva, é inquestionável que as obras de arte digital como as que nos traz o post-screen festival, ainda estão a participar nesse movimento de progressiva dessacralização da obra de arte de que os falava Benjamin, agora elevada muito para além da questão da mera reproduzibilidade. Confrontados com obras como *A Particular Nowhere* de Sterling Crispin, que reclamam para si a consumação dessa desintegração do objeto de arte, a pergunta que se nos coloca hoje é a de saber até que ponto isso não implica necessariamente também a anulação do espetador?

---

## Exposição «7 Mil Milhões de Outros»

Parceria Fundação EDP,  
Projeto Memória e Good Planet  
Foundation

Museu da Eletricidade, Lisboa  
8 Novembro 2014 - 8 Fevereiro 2015

por Carina Fonseca

---

"Quem são, como vivem, o que sonham, o que têm a dizer os 7 mil milhões de habitantes do planeta? O que os une e os separa? Uma exposição que é o retrato vivo da humanidade dos nossos dias."

Não é uma exposição de arte, contudo...

Não é propriamente uma exposição de obras de arte, mas artística na forma de comunicar com o visitante. Há uma sensibilização humana através, não de objetos, mas de histórias contadas na primeira pessoa.

Vagueando pelo espaço, como quem salta de sala para sala, de tema para tema, saltamos de espaços como quem salta de realidades, percorrendo um labirinto de memórias.

Não é uma exposição de arte, contudo...

A opção expositiva vai muito de encontro ao conceito da black box (caixa preta, sala negra), uma referência à câmara obscura na fotografia, que transporta quem lá está para uma realidade paralela envolta em mistério. Poderia ter assumido o conceito literal de white cube (cubo

branco, sala branca), uma opção expositiva muito usada por curadores de arte contemporânea nos dias de hoje. Contudo, o negro recria salas de cinema, tornando a imagem mais definida e uma maior noção de proximidade. A atenção do observador vai se focar numa imagem em movimento que sucessivamente vai alterando. Deixa no ar uma sensação de solidão confortável onde não existe tempo nem espaço - apenas o eu e o outro.

É um projeto desafiante, tanto na sua criação como na forma de o expor. Este tipo de trabalho é difícil de recolher, preservar e exhibir, e projetos em "tempo real" tornam-se impraticáveis nos museus. Sou da mesma opinião de vários outros estudiosos no seio da arte multimédia. Tal como Christiane Paul afirma no seu livro: *New media in the white cube and beyond: curatorial models for digital art*, as instituições não estão preparadas para mostrar este tipo de trabalhos. A grande maioria das instituições, nacionais e internacionais, simplesmente não compreende esta forma artística, não incluem nas suas coleções este tipo de arte e não as expõem, criando lacunas acentuadas na história da arte. O Museu da Eletricidade consegue assim trazer para dentro das suas "quatro paredes", algo que para a maioria dos museus seria impraticável.

Não é uma exposição de arte, contudo...

É uma exposição que questiona museus e galerias, na sua noção de história, património e tempo. Estes são cada vez mais espaços de memória. Lidam com coisas, objetos, materialidade e aparentemente permanecem resistentes às alterações de discurso que as novas tecnologias criaram.

A importância desta exposição pode não ser óbvia, contudo apresenta uma profunda reflexão sobre a condição humana e a condição

tecnológica corrente. São estas tecnologias que levam à globalização e um conjunto de fenómenos ligados a isso. É uma exposição que está a ser muito bem recebida e tornou-se popular entre as novas gerações, pois um mundo sem jogos de vídeo, efeitos especiais de computador, internet, telemoveis etc., é inconcebível.

Este tipo de projetos ganha relevância no mundo da arte, contudo, a sua autenticidade e unicidade continua a ser questionada, recusando por vezes a sua essência enquanto obra de arte. Alexandre Melo, em *Sistema da arte contemporânea*, chega a afirmar que o que é ou não considerado arte varia de uma sociedade e de uma época para outra, no tempo e no espaço, havendo mesmo épocas e sociedades em que tal noção não existe. E acrescenta, se um objeto for consensualmente comentado, transacionado e exposto como se fosse uma obra de arte, na sociedade e na situação onde se insere, ele é uma obra de arte.

Põe em causa o conceito, por exemplo de Walter Benjamin, de autenticidade enquanto aqui e agora da obra de arte - a sua existência única no lugar em que se encontra.

Algo curioso neste tipo de trabalhos é a possibilidade de poder ser visto em vários lugares ao mesmo tempo, porém, exibidos de forma diferente, dependendo de uma variedade de fatores como a opção do produtor, o espaço de exibição, ou mesmo as pessoas envolvidas na instalação.

Todo o projeto, com descrição e Imagens, está acessível na internet. Embora haja uma democratização aparente da arte, uma vez que há a tentativa de chegar ao maior número possível de pessoas, esta premissa não é realista. Embora seja uma exposição itinerante e desenvolvida na internet, não chega a todos, embora tente! É no fundo uma produção com grande qualidade

que faz refletir, chorar e rir, que mexe com os sentidos e nos deixa indefesos perante a realidade.

Não é uma exposição de arte, contudo...

Aquilo que escolhemos mostrar hoje e preservar para as futuras gerações, determinará o futuro. Esta exposição torna-se assim, como o próprio texto de apresentação refere, "o retrato vivo da humanidade dos nossos dias".

---

# Shadow of a Doubt

## Exposição «Shadow of a Doubt»

Fotografia no Chiado8, Lisboa

13 Novembro 2014 – 31 de Dezembro 2014

(prolongada até 30 Janeiro 2015)

**por Joana Ottone**

---

A exposição colectiva de fotografia *Shadow of a Doubt* esteve patente no Chiado8 - Arte Contemporânea, inicialmente de 13 de Novembro de 2014 a 31 de Dezembro de 2014, prolongou-se depois até dia 30 de Janeiro de 2015.

Num espaço organizado de forma complexa, a ocupação total das paredes das salas principais e das zonas de passagem entre elas, reforça a multiplicidade dos olhares dos treze artistas presentes.

Destaca-se, com maior número de obras, José M. Rodrigues, com trabalhos, não só fotográficos, mas também de instalação. Os outros artistas estão representados por apenas um trabalho, ou uma série.

Todos estes trabalhos são provenientes de colecções portuguesas, tendo sido retirados do seu contexto conceptual e temporal para integrarem esta exposição. Contemplando obras datadas, desde 1982 a 2014, não se estabelecem, de uma forma imediata, relações formais ou temáticas.

O circuito desta exposição inicia-se com a obra mais antiga, *Elementos 20* de José M. Rodrigues, em destaque, de frente para a entrada. De notar, que não existe um itinerário ou cronologia definidos, podendo-se passar, livremente, de sala para sala. A restante obra de José M. Rodrigues distribui-se por mais três espaços: uma sala com



Catherine Bertola, *Me And Keanu*  
(2001)

as fotografias dispostas em redor de um objecto, um pequeno espaço de passagem com uma instalação e uma fotografia, e outra instalação, sobre a bacia com água, existente na galeria. Na primeira sala, todos os trabalhos fotográficos, a cores, são emoldurados a dourado, tendo todos a mesma dimensão. Estas fotografias relacionam-se com o objecto no centro da sala, um coração no interior de uma redoma. Se algumas das imagens têm ligações cromáticas óbvias entre elas, o conjunto apresenta fortes discrepâncias que dificultam a leitura. Porém, a unidade criada pela montagem cuidada cria um ambiente propício à evocação e à narrativa.

No pequeno espaço, entre a primeira sala e uma das salas que se seguem, encontra-se um instalação e uma única fotografia. A instalação, sem título, realizada em 2014, conjuga a fotografia a preto e branco, de um céu nublado, com um placa de acrílico com algumas aplicações douradas. Do lado oposto da divisão, pode-se observar uma fotografia a preto e branco de um caracol com uma moldura, tal como as da sala anterior, dourada. Esta divisão, possui a sua própria narrativa, e por ser um espaço tão fechado, a imagem

das nuvens no céu estabelece uma abertura ao mundo exterior.

O terceiro, e último, espaço onde é exibida a obra de José M. Rodrigues, *Prumo*, encontra-se no corredor que dá para a saída. Sobre uma bacia com água (e um peixe encarnado) encontra-se um fio de prumo, onde está impressa a imagem de um coração. A cor dourada presente nas molduras das duas salas, nas aplicações da primeira instalação e no *Prumo*, cria conexões (ainda que subtis) entre as obras deste artista.

Os restantes doze artistas têm a sua obra distribuída por duas salas. As suas fotografias apresentam-se com formatos muito variados, dispostas em conjuntos ou isoladas, com molduras de distintas cores e materiais, que exaltam a diferença e a multiplicidade de “olhares”.

Numa das salas coabitam paisagens (interiores e exteriores) e retratos, de sete dos fotógrafos, numa aparente desordem expositiva. As duas fotografias, respectivamente de Anya Gallaccio e Sarah Jones, revelam paisagens naturais verdejantes onde se perdem personagens que se relacionam com o espaço envolvente de forma algo enigmática. Este tipo de relação personagem/espaço é também visível na obra *Looking Out* de Sam Taylor-Wood, embora esta ocorra num interior. As fotografias de Pedro Lobo, Rachel Whiteread e Sarah Dobai retratam espaços interiores desabitados, onde os vestígios da presença humana expressam o abandono e a ausência. Os dois retratos, de Catherine Bertola, pelo uso do enquadramento em grande plano e de uma técnica inusitada (impressos em puzzle, com os olhos deliberadamente trocados) contrasta fortemente com o aspecto mais “clássico” das outras obras.

Na outra sala, domina a obra de Trevor Apple-son, uma série de sete retratos individuais (sobre

fundo negro) que ocupa toda uma parede. As duas fotografias, de Paul Graham, da série *Television Portrait*, com as suas tonalidades escuras e um personagem que se destaca, conjugam-se facilmente com as obras anteriores. A iluminação nestes trabalhos é um factor determinante para a exaltação da personagem. No entanto, as restantes imagens contrastam com esta "estética" pelas suas cores mais claras e vivas. A fotografia de Tracey Emin, *Outside Myself* estabelece, de certa forma, uma ligação entre os retratos e as restantes fotografias. A personagem retratada a ler, tendo como fundo uma zona desértica, cria essa ligação. As duas séries restantes não contêm figura humana, apesar de apresentarem vestígios da sua presença, aproximando-se das obras observadas na outra sala. A série de João Paulo Serafim, *A invenção da memória*, representa imagens de um arquivo onde os documentos se organizam e alinham. Numa outra forma de preservação da memória, Nigel Shafran retrata parte de uma cozinha, fotografada em vários dias, ao longo do ano de 2010.

Toda esta diversidade parece confrontar as teorias e métodos expositivos considerados paradigmáticos: ao invés de paredes quase vazias, de obras organizadas de forma cronológica, por dimensão e/ou formato, por proposta temática – assiste-se a um acumular de visões, que surgem simultaneamente, provocando no observador alguma perplexidade...

Se um dos aspectos mais interessante desta exposição era o facto do seu curador participar também enquanto artista, questionamos qual o peso que os seus trabalhos adquirem: foi a partir das suas obras que foi feita a escolha das outras imagens/artistas, ou a partir destas, nasceu a seleção e montagem da sua obra? Pretende José M. Rodrigues coordenar os seus trabalhos com os dos outros fotógrafos ou exaltar as diferenças entre pontos de vista? A partir da leitura quer do

texto do catálogo, quer do conjunto de obras, conclui-se que a segunda hipótese se põe como a mais provável.

"As distâncias do olhar aproximam-se. Espaços iguais? Simetria? Não há regras. Está tudo ligado para nos mostrar o milagre. Cada momento é outro e mais outro, mas todos ligados entre si são, em conjunto, o espaço da materialização da imagem." (José M. Rodrigues)

---

# André Príncipe – Antena 2

## Exposição «Antena 2»

Galeria Pedro Alfacinha  
21 Novembro 2014 – 7 Fevereiro 2015

por David Gonçalves

---

É na recente inaugurada galeria de fotografia Pedro Alfacinha que ocorre o regresso do fotógrafo, cineasta e editor André Príncipe (Porto, 1976) às exposições de fotografia, desde a última, em 2006. Artista de mil ofícios estreou recentemente, no Cinema Ideal, Campo de Flamingos sem Flamingos e comemora cinco anos desde a criação da sua editora de livros de fotografia na companhia do fotógrafo José Pedro Cortês, a Pierre von Kleist.

Se na obra de André Príncipe o público está habituado a um padrão narrativo e documental da viagem e à imagem em movimento então, esta exposição coloca de lado esse paradigma para ensaiar um conjunto de imagens autobiográficas, registadas de 2012 a 2014, a partir de duas experiências pessoais. A distância que o público tem com as imagens bem como os diferentes níveis de intimidade vão intensificando-se à medida que as observamos numa espécie de atlas, defendido fortemente pelo artista, onde qualquer referência territorial torna-se inexistente mas, é possível verificar diferentes experiências e expressões.

*Antena 2* é um palco de combate indefinido que revela a harmonia desconcertante de imagens, que circulam a um ritmo constante, esboçando se em distintas direcções. É perante este cenário que a estação de rádio pública entra como o complemento musical, ideal para um relato de

duas experiências de quase morte que o fotógrafo sentiu nos últimos três anos. A primeira remonta a 2012, o artista vivia numa caravana e estava a viajar pelo País; a segunda, em 2013, numa cozinha, no centro da cidade de Lisboa. Em ambas as vezes despertou e voltou para a realidade enquanto um rádio imperturbável, a partir da sua trincheira que não fora afectada pelo tempo, o posto de rádio da Antena 2 estava sintonizado e audível. É esta experimentação de susto, de uma quase morte que é revelada, confronta o espectador através de imagens que vêm de todas as direcções, como se testemunhassem a abertura de uma porta do tempo; assim o artista desafia o public para se enquadrar no papel de explorador do ambiente que ele próprio criara, na procura de entender o território, das imagens e, sobretudo, das histórias. Este lado de explorador implicará uma estranheza perante um terreno que é visto como a primeira vez.

Este posto de rádio é considerado pelo artista como o “último reduto cultural” do Serviço Público onde a Cultura predomina em vez do actualizar constante e agressivo de temas como o desemprego, a instabilidade social, a crise, o programa de ajuda financeira, ou seja, longe do país real em que as notícias são dadas num tempo curto e numa forma deturpada. Numa luta contra estes poderes maliciosos e dramáticos nascem as imagens como se fossem gritos de esperança.

Neste universo alternativo surge uma dissidência entre um novo mundo e o mundo conhecido como o real, um esquecimento, propositadamente assumido, de restrições e leis que impedem o progresso para o exterior dos confinamentos e barreiras que nos tentam regular, no dúbio processo de construção de um idealismo visto como um modelo de perfeccionismo.

Assumindo uma posição clara de protesto perante a ideia de independência “distorcida”, da qual somos bombardeados no quotidiano pelas instituições e poder, o fotógrafo orquestra um registo visual numa prática diária que relata as relações que estabelece com as pessoas, os animais e as coisas. O automatismo do gesto de fotografar nasce destas múltiplas ligações que são estabelecidas tendo em conta, também, o modo como os corpos e as figuras se moldam perante um espaço em constante mutação. É nesta mutação que o artista constrói o discurso narrativo de tudo aquilo que se apresenta como livre sem esquecer a mortalidade e o caricato daquilo que observa.

Tudo é apresentado como prova documental. Existe espaço para os amigos, o urbano, os animais e momentos de confraternização, sendo que estes se suspendem e congelam no tempo. Desde a rebentação das ondas assemelhando-se a uma porta entre o mundo do artista e o mundo real sendo que esta estivesse para lá do horizonte, a rapariga totalmente despida que se seca perante uma bacia antiga num canto do quarto numa prática improvável nos dias de hoje, o homem sozinho sentado no banco da paragem do autocarro, até às raparigas no sofá como quem lembra um olhar retrospectivo ou uma revisitação que nunca deve ter fim. Esta última imagem das jovens reunidas tem uma escala que capta de imediato a atenção, bem como todo o momento que ali se passa. Um convívio normal entre um olhar atento, uma expressão de sorriso e a distração de quem perde o olhar no chão, um copo em cima de uma perna, o cigarro e a garrafa que existem nos gestos de uma jovem, não há espaço para a solidão e as três jovens habitam o espaço à sua maneira como se tratasse de qualquer espectador na companhia de amigos mesmo sem que haja o devido conhecimento do motivo que as leva a estar na sala, bem como a história que cada



André Príncipe, [sem título] da série Antena 2, 2014, 140x180cm

uma delas tem. E o que será delas depois de tomarem a bebida e abandonarem aquele espaço? Nada disso importa, o relevante é o que se passa naquele instante, naquela recordação de adolescência, em que todos estiveram juntos no mesmo lugar.

A invocação da figura da mulher é uma constante, com um papel de destaque, revelando a importância que o artista lhes atribui. Outra das suas imagens, com uma jovem num ambiente de festa num bar e que aparenta estar no fim da idade da adolescência; de cigarro e copo na mão sugere que chegou à pouco tempo. De cabelos longos, olhos azuis e um ligeiro afastamento dos lábios, esta observa na direção do espectador com um olhar penetrante, como se dialogasse em silêncio um interesse misterioso perante quem a observa e exigisse um momento de reflexão perante a confusão em seu redor, dela e de quem a observa nos olhos.

Por detrás de cada imagem existirá, sempre, uma diferente melodia da estação de rádio pública: melodias trágicas, cómicas, alegres, saudosas, deprimidas, nostálgicas. Cada música é uma emoção e uma história, cabendo ao espec-

tador construir uma sequência lógica de forma a criar um ritmo próprio, para assim, compreender e rever-se no ambiente originado por estas imagens que nada trazem de novo a não ser um reconhecimento daquilo que se deu e quis eternizar na memória. Deixá-las cair na indiferença ou no silêncio é como se o rádio tivesse, por fim, deixado de tocar e a morte finalmente se desse num último e derradeiro ato de vitória.

---

## Francisco Tropa

### Exposição «Tesouros Submersos do Antigo Egipto»

Museu da Cidade – Pavilhão Branco,  
Campo Grande, 245, Lisboa  
7 Dezembro – 22 Fevereiro 2015

por Cláudio Ramos

---

Notas para um desenho

*“Levado pela minha desejosa vontade, vagueio para ver a grande cópia das várias e estranhas formas feitas pela natureza artificiosa, retorcendo-me ainda mais por entre os sombreados escolhos, cheguei à entrada de uma grande caverna, ante a qual, fiquei assaz estupefacto e ignorante de tal coisa, os meus rins dobrados em arco, e posada a mão cansada sobre o joelho, e com a direita fiz sombra às pestanas baixas e fechadas; e continuamente dobrando-me aqui e ali para ver se dentro se discernisse alguma coisa; e isto vetando-me a grande obscuridade que lá dentro havia. E tendo estado <assim> demoradamente, súbito crescem em mim duas coisas: medo e desejo: medo pelo ameaçante e escuro antro, desejo de ver se lá dentro houvesse alguma coisa milagrosa.” LEONARDO DA VINCI, Código Arundel 155 R. in Desenho / A Transparência dos Signos de Pedro A.H. Paixão*

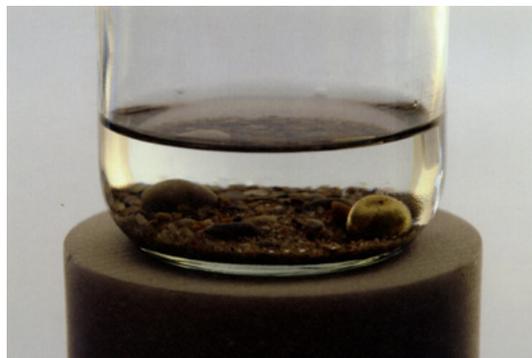
*Tesouros Submersos do Antigo Egipto, TSAE, resulta de um registo alargado que recorre a variadíssimas técnicas e não se prende a uma disciplina em concreto. Encontramos neste lugar o território da escultura, mas também o da pintura ou da fotografia. O que está no esqueleto deste processo, neste ato de constituir, é o desenho. Desenhar é por excelência o campo do pensamento.*

O trabalho de Francisco Tropa tem em si a importância do tempo no fazer, o tempo que permite a construção de um corpo de trabalho complexo e vasto. Em 2008 *TSAE* teve a sua primeira revelação ao público, levantando o véu daquilo que Francisco Tropa denominou de uma arqueologia ficcionada.

Aquilo que agora nos chega de *TSAE* revela-se por entre uma suposta arquitetura. Um mapa assinala um lugar específico, composto por sucessivos níveis aos quais pertencem os objetos ali expostos, como se pertencessem a um espólio que é ali revelado.

O lugar evocado parece situar-se nos nossos antípodas, transporta-nos para aquilo a que podemos chamar de um antigo templo, uma caverna enigmática onde das sombras brota a luz, figurando uma qualquer intenção mágica. O artista explora diferentes núcleos como a *Parte Submersa*, a *Câmara Violada* sugerindo um espaço parcialmente pilhado, a *Terra Platónica* revelando-se como um lugar intocável, suspenso no tempo, e o *Poço* que sugere uma outra passagem para possíveis campos desconhecidos. Deixando em aberto, a possibilidade de um novo momento, que nos revele o que ainda está por descobrir. A obra de Francisco Tropa assemelha-se a um desenho em constante movimento, um desenho que busca por um hipotético final, mas sem que nunca chegue a ele, até porque provavelmente não há onde chegar.

Dentro de cada um dos núcleos, objetos. Muitos destes objetos, organizam-se em dicotomias, como os desenhos de areia. São desenhos que emergem do negativo sob a forma de estruturas geométricas, que surgem por entre o vazio dos corpos de madeira desenhando sobre a mesa a primeira das dicotomias: o positivo e o negativo. Também o rei e a rainha se impõe, mas desta, sob a forma de vidro soprado e nomeados pelo



*Sem título*, 2008. Frasco de Vidro, areia, ouro e mármore - pormenor.

Fotografia Pedro Tropa

próprio artista, já o macho e a fêmea surgem em peças de madeira desenhadas e talhadas para um determinado sistema de encaixe, sublinhando assim, o que tem sido uma constante ao longo do trabalho do artista: o masculino e o feminino. A morte é outra constante no seu discurso, uma das preocupações estruturais que define o Homem e que tem uma relação íntima com a arte. Impõe-se entre os símbolos e a matéria, com referências ao Purgatório ou ao Inferno, presente nos intervalos entre a convivência de épocas e na fragilidade real ou induzida nas suas peças.

Ao longo da exposição, mapas vão pontuando as salas que visitamos, mapas que nomeiam e referenciam esse outro lugar evocado e que inclusive nos interpelam com possíveis pontos de vista, afinal as questões da visualidade nunca são livres do nosso corpo, do espaço que ocupamos, da nossa posição num determinado campo cognitivo, a dada altura na *Câmara Violada* Francisco Tropa aponta ao espetador pontos de contemplação, conduzindo assim o campo visual de quem contempla a sua obra. Ainda na *Câmara Violada* encontramos uma mesa onde se apresentam quatro frágeis caixas de latão. Estas sugerem processos naturais de desgaste, colocando em confronto a questão da permanência em

contraponto à sua aparência que induz a uma inexorável degradação. Estaremos aqui perante a questão do tempo e inevitavelmente da morte. A mesa é uma figura recorrente no trabalho do artista, é um território de ação, que assegura a elevação de matérias aparentemente periclitantes. De passagem pelo *Poço* visitamos o Inferno e o Purgatório, terra de sombra, onde podemos contemplar duas imagens criadas pelo artista através da luz que incide sobre o vidro soprado, projetando na parede uma micropaisagem.

Chegados à *Terra Platónica*, o nosso olhar é pleno de espanto, trata-se de um lugar inviolável, como se estivesse mergulhado num soporífero. Onde os objetos apresentam cores vivas, belas arquiteturas de latão e vidro colorido, serigrafias pulsantes, é um campo de transcendência.

Francisco Tropa, tem na natureza do seu ato criativo, uma relação privilegiada com os jogos da imaginação. *Tesouros Submersos do Antigo Egipto* é o fruto dessa imaginação fortemente marcada pelo uso de códigos e processos artísticos, algum deles declaradamente duchampianos. Também Raymond Roussel e Julio Verne emergem do mapa de referências do artista, assim como as relações encriptadas com a matriz judaico-cristã da cultura ocidental, presentes através de conceitos como: céu/terra; alma/corpo; purgatório/inferno.

A cosmologia platónica é outro elemento de constituição da sua linguagem, seja através das palavras, seja através das imagens.

É a criação de um complexo universo, aquilo a que assistimos, um universo onde o léxico que o compõe passa por conceitos como alegoria, tempo, cinética, cenário e encenação, memória e convocação, a luz, o divino, o celestial, o sagrado e o fúnebre, tudo isto emana do seu discurso, encontramos inclusive o gesto originário, no

gesto de polvilhar com areia da praia as formas geométricas de madeira, revelando assim assombrosos desenhos numa frágil beleza.

Na obra de Francisco Tropa não há um dentro e um fora, há uma cosmologia. É um lugar de desenho, de pensamento, onde se transfiguram as coisas em seres e universo. *Tesouros Submersos do Antigo Egipto* é esse estado de transgressão.

---

# Carla Cabanas

## Exposição «A Palavra Arquivada»

Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa  
19 Dezembro 2014 – 14 Março 2015

por Rita Branco

---

*A Palavra Arquivada* é o álbum número seis da série *O Que Ficou Do Que Foi* criada por Carla Cabanas (Lisboa, 1979). Desde o passado recente de 2010, a imprecisão da memória e a inevitabilidade do tempo são aspectos fundamentais no trabalho que a artista tem vindo a desenvolver na forma de colecção de imagens. Em 2013, os conjuntos de fotografias deram lugar a conjunto de postais e é agora, na sua mais recente exposição patente no Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, até 14 de Março de 2015, que a intervenção manual deixa de o ser, aperfeiçoando a sua precisão com a introdução do automatismo do recorte a laser.

Recordações com um século de idade fechadas em pequenas vitrines, proibidas de repente ao total esquecimento, paradas no tempo que as foi consumindo. Os postais provenientes da colecção pessoal da artista e do acervo do Arquivo Municipal de Lisboa, datados do início do século vinte, são testemunhos de um passado quase esquecido de pessoas que não sabemos quem são. Uma e depois outra e depois outra. Com a curadoria de Sofia Castro, este caminho de vitrines iluminadas, montras de histórias das quais já há um muito que não se sabe mais contar, apresenta-nos uma continuação do que tem vindo a orientar o percurso artístico de Carla Cabanas: a perda da memória e a passagem do tempo pelos documentos e imagens. Ao longo desta sua série mais significativa, onde a artista tem vindo a inter-

vir sobre a imagem sobretudo fotográfica, aquilo que o tempo transforma em ausência é tornado visível através dos pedaços que são directamente apagados do suporte, seja ele qual seja. A imagem ganha a vida que só a própria vida tem e torna-se representação do que só a vida é.

Desta vez, é a partir da palavra desaparecida que somos confrontados com a impiedade do tempo que, sem nos dar tréguas, vai distorcendo e destruindo o que da vida foi guardado. Mas o que dantes era riscado é agora cortado, retirado, fazendo com que o vazio atravesse o papel, atribuindo-lhe uma nova tridimensionalidade. A pequena sala do Arquivo Fotográfico está cheia de memórias, mas termina aí a diversidade: as várias peças são todas diferentes, mas sempre a mesma. É à média luz que os mostruários parecem também funcionar como caixas-fortes, protegendo da contínua ruína a beleza das delicadas peças que lembram, sozinhas, algo frágil e susceptível. Mas a susceptibilidade vai para lá da forma destes objectos tornados imaculados. É nos postais escritos, meio de comunicação também ele perdido no passar dos dias, que vamos aqui procurando o que ficou do que foi. Uma cidade de partida, outra de destino. Uma data, talvez. De um lado texto apagado, do outro imagem cravada com a memória do texto apagado e, a seus pés, os vestígios do que dali foi eliminado com um recorte cirúrgico só conseguido à máquina. O que se perdeu de orgânico no trabalho da artista, ganhou-se em pormenor, mas se há coisa que não faz parte do universo da memória é a precisão. O mesmo tempo que nos consome e faz morrer, transforma o que guardamos em recordação, em pequenos pedaços de uma trama que deixamos de saber de cor. Não escolhemos lembrar, não escolhemos esquecer. A definição perde-se, a lembrança torna-se turva, o que era um todo fica a ser em bocados. É a distância temporal que nos afasta daquilo que já não é e tudo possui em si mesmo a fatalidade

de vir a não ser: o que é transformar-se-á sempre no que foi, o que foi passará sempre a não ser mais. Nos álbuns anteriores, a intervenção de Carla Cabanas era manual. Não deixando de ser precisa, não era exacta. O traço cru e destemido, de linhas não direitas, anunciava o que foi esquecido sobre o que ficou, da mesma forma que o tempo apaga sem pedir permissão. Mas nesta sexta vez de *O Que Ficou Do Que Foi*, as palavras que contam as vidas quase esquecidas de quem não conhecemos, vão caindo, uma por uma, desaparecendo da superfície que outrora julgou ser para sempre e que foi assim transformada numa *história sem história*.

Os postais de agora, tal como as fotografias de antes, simbolizam a tentativa de tornar imortal o que sabemos ser efémero: a nossa realidade. A partir deles e ao longo dos últimos anos, a obra em construção de Carla Cabanas tem vindo a explorar a criação de outras dimensões através da destruição da já existente. Em constante desenvolvimento, esta série não falhou nunca na revelação de que a transformação a que o tempo nos condena é inevitável.

## Imagerie – Casa de Imagens

### Exposição «Os Diários da TOSCA»

Bartô do Chapitô

14 Janeiro 2015 – 14 Fevereiro 2015

por Catarina Pinto

---

No passado dia 14 de Janeiro de 2015, no Bartô do Chapitô, pelas 22:00 horas, teve lugar a inauguração da exposição estenoipeica do ateliê *Imagerie - Casa de Imagens*, intitulada *Os Diários da TOSCA*, estará patente de terça-feira a domingo, das 22:00 horas às 2:00 horas, até dia 14 de Fevereiro de 2015.

O Chapitô é uma instituição onde a Formação, a Criação, a Animação e a Intervenção se tornam uma só, sempre numa perspectiva vanguardista do humanismo, há trinta anos.

O ateliê *Imagerie - Casa de Imagens*, fundado em 2008 pela mão de Magda Fernandes e José Domingos, é um espaço de aprendizagem e partilha de conhecimentos acerca da fotografia, onde se realizam exposições com artistas que desejam fugir ao circuito cerimonial das galerias de arte. Os seus fundadores auto-intitulam-se como “nos seus primitivos”, pela fotografia que produzem.

A Tosca “pela máquina em si, que tem uma aparência tosca” é uma câmara artesanal estenoipeica, ou seja, pinhole, e através dela é captada a relação entre Magda Fernandes, fotógrafa de formação, e José Domingos, argumentista de profissão e fotógrafo por paixão, criadores da máquina em questão.

A exposição fotográfica conta com dez imagens narrativas analógicas a preto e branco, feitas especificamente para a sua realização, que curiosamente foram das primeiras imagens produzidas com a câmara estenopeica. Estas imagens produzidas por Magda Fernandes e José Domingos resultam da colagem de três a cinco imagens 12 x 12, ou seja, os autores fotografam inúmeras vezes a mesma coisa embora cada imagem seja distinta, revelando diversos enquadramentos, profundidades de campo e planos fotográficos de quadrado para quadrado; após são revelados os negativos e cada imagem é impressa sendo cortados os elementos necessários de forma a conceber uma única imagem, criando uma espécie de puzzle que dá por um lado uma sensação de quietude e por outro uma sensação de desordem; posteriormente as imagens finalizadas são colocadas em suporte de cartão prensado. Este suporte poderia ser melhorado, talvez em K-Line de três milímetros, o que leva os próprios autores a afirmarem que realmente a montagem da exposição *Os Diários da Tosca* foi feita com alguma rapidez. Estas imagens, relativamente ao seu processo fotográfico, remontam à fotografia produzida pelo fotógrafo e pintor inglês David Hockney e à fotografia criada pelo fotógrafo americano Duane Michaels, não só pelos temas apresentados mas também pelo preto e branco constituído por várias tonalidades. Nas imagens apresentadas, o casal dá a conhecer a sua rotina quotidiana, pormenores do seu lar em Campo de Ourique e até o seu animal de estimação; de certa forma pode até declarar-se que o conjunto de imagens exibidas forma um álbum de família. Denota-se que a apresentação pensada para esta exposição não foi realmente cuidada, embora talvez tenha sido esse o intuito a transmitir ao espectador, de forma a não se tornar num espaço demasiado formal e intimidador, sendo que as imagens são bastante pessoais; o que na

realidade resulta pois o ambiente torna-se intimista, descontraído e acolhedor.

Contudo, alguns aspectos poderiam ser melhorados, como por exemplo a distribuição do Bartô, as mesas e as cadeiras poderiam ser retiradas, dando aos espectadores a liberdade de se aproximarem mais das imagens, havendo também mais espaço para circular, o que facilitaria a observação das fotografias. Em breve irá ser publicado o nº1 da *TOSCAzine*, onde muito provavelmente será possível visualizar as imagens apresentadas nesta exposição *Os Diários da TOSCA*.

A *TOSCAzine* é uma pequena auto-publicação com projectos fotográficos dos autores e de convidados que tenham em sua posse uma máquina estenopeica Tosca e que produzam fotografia pínhole ou que estejam dispostos a produzi-la. Curiosamente a máquina estenopeica Tosca foi criada pelo casal e pode até ser-lhes encomendada por apenas vinte euros com direito a um pequeno livro de instruções também criado pelos autores. Conclusivamente, *Os Diários da TOSCA* é uma exposição agradável onde se denota a paixão pela fotografia, partilhada por Magda Fernandes e José Domingos, recomendada a todos os amantes não só de fotografia mas também de arte.

---

# Finok

## Exposição «Enterro do Galo»

Galeria Underdogs  
30 Janeiro - 28 Fevereiro 2015

por Margarida Barros

---

“Enterro do Galo” é uma exposição individual do artista contemporâneo Finok (Raphael Sogarra), na galeria Underdogs, patente de 30 de Janeiro a 28 de Fevereiro de 2015.

Finok é um artista de arte contemporânea ligado à linguagem da cultura urbana. É um jovem artista de apenas 29 anos que já é dos mais prolíferos na zona do epicentro da América do Sul na cultura do *graffiti*. Vive em São Paulo, cidade que é conhecida pela sua arte urbana, e cresceu num bairro operário, Cambuci, que nos anos 90 foi o epicentro do *graffiti* sul-americano. É das suas origens que parte a sua temática, ligada às tradições populistas e vernaculares, em junção com a realidade, mais contemporânea da cidade urbana.

A exposição é composta por oito peças autênticas, e mesmo sendo numa galeria, o intuito não é a venda, mas a partilha com o público do trabalho deste artista de *street art*. Os trabalhos vão desde escultura, a pintura e instalações, mesmo as pinturas são um misto de escultura em madeira (MDF) trabalhadas em baixo e alto relevo. Para além das peças expostas, também, foi realizada uma obra exterior, na rua de Manica 3, Olivais Sul, Lisboa, peça que integra a exposição, demonstrando o trabalho do artista fora das quatro paredes.

A galeria Underdogs é uma plataforma cultural de arte contemporânea ligada às novas linguagens da cultura urbana. Tem vindo a estabelecer várias

relações entre artistas e agentes culturais, com o objectivo da proliferação da arte urbana, tanto por locais de exposição e pela cidade de Lisboa. A galeria física, porque a galeria estende-se pela cidade com os múltiplos trabalhos realizados por diversos artistas convidados, encontra-se num armazém na zona do Braço de Prata, Lisboa. É galeria informal e, até, alternativa, que alberga exposições individuais e colectivas, sempre dentro da linguagem da *street art*. Consequente, a inauguração da exposição foi de um ambiente informal e alternativo, com várias presenças de indivíduos do mundo da *street art*, entre outros ligados ao mundo da arte contemporânea.

O tema da exposição, como o próprio nome indica, está relacionada com rituais de crença de raiz espiritual, religiosa e popular de grande influência sincrética. Rituais não só de origem brasileira mas também portuguesa. Esta ligação é reflectida pela peça composta por quatro balões de ar quente, obra sem título. Representam os balões lançados nas festividades portuguesas dos Santos Populares, mais precisamente no São João no Porto, prática também realizada no Brasil em várias celebrações. Esta peça dá as boas vindas à exposição, sendo a obra que mais se destaca devido a ser composta por quatro elementos, de grandes dimensões, colocados em quatro pontos da sala, com uma estrutura quadrangular. As suas cores vivas e a iluminação interior criam um grande destaque das outras obras. Contudo, ao fundo da sala e centrada, está outra peça muito chamativa, uma instalação de *pipas*, ou papagaios de papel, que nos transfere para o topo dos prédios de São Paulo, onde é costume serem lançados, principalmente por crianças, como forma de diversão e, até, competição.

Um elemento de grande predominância figurativa, na obra de Finok, são as máscaras e as caras diversas e expressivas. A sua figuração é muito característica de São Paulo. Se observarmos o

trabalho dos artistas Os Gêmeos ou de Crânio, ambos de São Paulo, onde no seu trabalho, também, predomina a figuração num estilo ilustrativo, quase que caricatural. Mas não é só na figuração que existem semelhantes que marcam a imagética da arte urbana paulista, a cor é também uma característica muito vincada nestes três artistas. A cor é para além de uma característica uma tradição dentro da comunidade *writer* paulista, em que cada individuo escolhe uma cor para o seu trabalho de rua. No trabalho de Os Gêmeos a cor predominante é o amarelo, em Crânio é o azul e em Finok é o verde. A cor verde tem acompanhado sempre o trabalho deste artista, tanto na rua como no estúdio, mas é no estúdio que expande sua paleta para as mais variadas cores, mas sempre sem esquecer a influência do verde nas outras cores. Daí a outra cor mais utilizada em quase toda a obra de Finok ser o vermelho, cor complementar do verde. Assim, quase toda a sua obra é composta, predominantemente, por estas duas cores nas suas variadas *nuance*.

A peça "O Egoísta" dá imagem ao panfleto informativo da exposição, panfleto que pode ser quase como um *print* que podemos emoldurar, devido à sua alta qualidade de imagem. A imagem não está reproduzida na sua totalidade sendo um pormenor central da peça. A figura central é um homem a pescar um peixe, mas é um homem híbrido de peixe, sendo a sua parte inferior do corpo uma cauda de peixe, igual à do peixe que pesca. No cimo da peça observamos, como que, uma moldura de madeira com a palavra "contra" gravada. A junção da palavra gravada, da figuração e do nome da obra, cria como que um paradoxo. Isto porque, um homem-peixe que pesca um peixe é como se estivesse a pescar a ele mesmo, concebendo um dilema ético que é reforçado com as duas palavras: "egoísta" e "contra". As relações entre os três elementos podem levar à mais variadas interpretações, fazendo com que a sua própria interpretação seja um paradoxo.

Outra peça de destaque na exposição é uma escultura de madeira pendurada na parede, intitulada "Erro". A obra não se resume apenas à peça física, é acompanhada de velas brancas acesas no chão, que lhe atribuí uma conotação de culto. A peça é um tridente, que nas suas extremidades contem outros elementos, compostos por: três máscaras em forma de gota, outro tridente em posição inversa, uma âncora e um elemento tribal. Esta peça invoca a rituais de culto pagão, característica comum na sua obra, com provável natureza sincrética. O facto de a obra se intitular "Erro" dá origem a uma múltipla interpretação, que nos leva a reflectir sobre o acto de culto/adoração e os "erros" cometidos em nome do mesmo.

Plasticamente é um artista bastante diversificado trabalhando a madeira, têxteis, pintura acrílica e em aerossol. Mesmo se não tivéssemos conhecimento da sua ligação ao *graffiti/street art* esta é bastante notório em, quase, toda a sua obra devido à utilização de aerossol ou spray, comum na prática da arte urbana. Toda a sua técnica de pintura remete para a cultura *graffiti*, com o uso do *stencil*, cores solidas, sombras marcadas e quase que padronizadas, onde é possível ver a sobreposição sólida da tinta como que se de uma peça de arte urbana se trata-se.

A exposição é pequena e simples, contudo demonstra eficazmente a obra deste jovem artista em início de carreira. A plataforma Underdogs consegue, assim, mostrar ao público as potencialidades que estes novos artistas e a cultura urbana podem trazer à arte contemporânea, uma vertente artística inicialmente marginalizada e agora institucionalmente musealizada.

# Modernidades: Fotografia Brasileira (1940 -1964)

Fundação Calouste Gulbenkian  
Galeria de Exposições Temporárias  
Edifício Sede - Piso -1, Lisboa  
21 Fevereiro- 19 Abril 2015

por Lara Neto

---

Modernidades: Fotografia Brasileira (1940-1964), é uma exposição temporária, resultado da parceria entre o Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, o Staatliche Museen zu Berlin, e o Programa Gulbenkian Próximo Futuro, de Arte Contemporânea. José Medeiros, Marcel Gautherot, Thomaz Farkas e Hans Gunter Flieg são os quatro fotógrafos que invadem o espaço com as suas imagens de um claro-escuro intenso e linhas absolutamente definidas e cortantes. Três são estrangeiros, que nascem na Europa e partem rumo ao Brasil com tenra idade. Marcel, o mais longevo dos seus camaradas, nasce em 1910 em Paris e falece em 1996 no Rio de Janeiro. Thomaz, o húngaro de Budapeste, nasce em 1924 e acaba por desaparecer já no século XIX, no ano de 2011, em São Paulo. Hans é o único dos três que ainda se encontra em plena vivência, tendo nascido em 1923, na cidade de Chemnitz, na Alemanha. Por último, o fotógrafo brasileiro e aquele que parte mais cedo, José Medeiros, nasce em 1921 no município de Teresina, e morre em 1990. São artistas cujas imagens apresentam-se puramente ligadas aos genes da fotografia analógica, que se encontram no entanto totalmente desprovidas de grão ou deficiências técnicas. As imagens expostas mostram uma visão crua e ríspida de um Brasil em fase de industrialização e mudança, passando pela Fundação do Estado Novo, seguido pelo

início da Segunda Guerra Mundial, até a uma sucessão de golpes de Estado, acabando no golpe militar de 1964. O espaço envolvente faz lembrar um quase labirinto, que se desfaz após o olhar se direcionar para o tecto baixo, de betão escuro e acinzentado, fazendo maquinalmente com que a área se torne gélida e pesada. Todo o espaço é branco, desde as paredes que rodeiam as obras, às densas divisórias colocadas no meio da sala paralelepipedica. É um espaço inteiramente desguarnecido de cores quentes, exceptuando a cor castanha amena das molduras, todas elas quadradas, tendo como escopo não só indicar a obra, mas direcionando o olhar para a mesma, sem que a moldura distraia uma observação mais aproximada. Este aspecto é reforçado pelos vidros Anti-Reflexo e ainda uma segunda moldura interior de cor branca, cortada de forma precisa, de acordo com o formato das imagens, fazendo com que todas estejam devidamente protegidas. Toda a sala está, portanto, nitidamente preparada para uma leitura mais facilitada das obras. As cores neutras, em conjunto com os pequenos holofotes colocados no tecto - um para cada fotografia - manipulam a visão, obrigando a que o olhar apenas se dirija às imagens impressas em gelatina de prata, graças à representação das sombras e das formas marcadamente negras que se contrastam com o ambiente proporcionado em redor. Para além do propósito da ausência de cor, o texto de apresentação e a ficha técnica que se encontra no início da exposição, são elementos valorosos que praticamente passam despercebidos a quem ali entra, não só por não estar de forma clara ao alcance do olhar, mas igualmente por se encontrar na direção de uma luz mais fraca. O tipo e a robustez da letra escolhida são ainda outros pontos fracos, sendo que os caracteres têm um espaçamento demasiado acentuado, o que dificulta a leitura, tornando-a mais lenta e fazendo com que haja um cansaço visual que se devia evitar, devido às fotografias que se vêm de seguida.

Ao todo são cento e dez imagens, sem contar com os quatro retratos dos autores, cada um colocado de forma cuidada no começo das suas representações naturalistas ou cidadinas. As fotografias estão, portanto, divididas por autor e igualmente separadas por temas. Os autores encontram-se ainda distribuídos ao longo da exposição, estranhamente, pelo seu óbito e não nascimento, juntamente com os diferentes estilos fotográficos: José Medeiros, o fotojornalista da classe superior e da classe operária; Marcel Gautherot, claramente interessado na beleza da floresta amazônica, nos populares e nas suas festas e no quotidiano dos mais desfavorecidos; Thomaz Farkas, um apaixonado pelas formas, não só de prédios, como também de pessoas; e Hans Gunter Flieg, o fotógrafo da precisão técnica, com imagens industriais, teatrais e misteriosas.

O circuito tem então início em José Medeiros, figurado pelo seu retrato, sentado a beber um chá. Estão representadas trinta e duas fotografias deste autor, separadas por quatro paredes, sendo que primeiro são visíveis dez, do outro lado da taipa estão seis, de frente encontram-se mais dez, e na retaguarda apresentam-se ainda seis, criando portanto um segmento duplo de imagens de dez por seis. Thomaz Farkas é o próximo nome da lista, retratado com a sua máquina fotográfica na mão. É visível um desfasamento de imagens comparativamente ao autor anterior, sendo que agora são apenas representadas setenta e duas, mais uma vez fragmentadas em dez por seis, mas com a particularidade de na parede de frente das seis imagens, estarem nove. Não se entende o porquê deste corte face à estrutura inicial, e os mais atentos questionam-se sobre o motivo, sendo que não existe qualquer folha de sala que possa eventualmente ter a resposta que se requer, e o catálogo da exposição não tem qualquer informação relativamente à quantidade desajustada ou ao posicionamento das fotografias expostas. Observa-se a fotografia

de Marcel Gautherot, mais uma vez mira-se um retrato em que o autor está com a sua máquina de ofício, como se estivesse a fotografar o observador do lado de fora, tendo as suas imagens como fundo. Assim como em José Medeiros, as fotografias encontram-se divididas por quatro secções, ocupando duas metades de parede e uma em absoluto. Começam por seis, e de frente residem doze, em seguida observam-se mais seis e na fachada da frente estão oito, fazendo um todo de cinquenta, mais uma vez completamente desfasadas das secções anteriores. Por fim, a obra de Hans Gunter Flieg, é repartida em duas ramificações, sendo que de um lado encontram-se nove fotografias e de frente estão doze que se subdividem em nove e três, fazendo um todo de vinte e uma fotografias. Por conseguinte, entende-se a intenção dos curadores, Samuel Tintan Jr, Ludger Derenthal e António Pinto Ribeiro, de posicionar as fotografias consoante a quantidade relativa a cada autor, mas não se compreende a configuração separada que as imagens mostram, o porquê de ora estarem seis, ora estarem doze, acabando por não haver um fio condutor entre todas, considerando que há que ter em atenção o facto de ser uma exposição colectiva e não individual.

Segundo textos, as fotografias apresentadas na exibição, na sua maioria, são de uma grande variedade estilística e de um registo documental valioso sobre um país vasto e contraditório. Destaca-se a imagem "Gavéa, Rio de Janeiro" de 1952, do autor José Medeiros, uma fotografia que representa um dos bairros nobres da classe alta da capital, que mostra a praia de Copacabana com o morro dos dois irmãos como fundo. Entre eles, estão dois carros, estacionados junto à berma, com um homem que surge proximalmente unido ao parapeito, tornando-a uma imagem desprovida de qualquer elemento mais simples e modesto. Thomaz Farkas por sua vez, apresenta uma imagem em particular que nada

tem a ver com “Gavéa, Rio de Janeiro”, excetuando o registo monocromático. “São Paulo” de 1950-1960 faz parte de um conjunto de imagens de sombras e perspectivas num tom mais artístico, que fazem lembrar as assombrosas fotografias do mestre Henri Cartier-Bresson. Numa vista de cima, um homem paira ao lado da sua bicicleta junto à linha de caminhos-de-ferro, dando a ideia que vai de regresso de casa. Em Marcel Gautherot, destaca-se uma imagem da “Pesca do Xáreu” de 1940, um ritual que se prolonga até aos dias de hoje em Salvador da Bahia. Avistam-se junto à praia vinte e sete jovens no momento em que puxam a corda da rede para fora do mar, uma imagem que mostra nitidamente a vida sôfrega dos mais desvalidos. Hans Gunter Lieg por sua vez é o único que destaca a realidade dentro das fábricas industriais, com a fotografia de um inigualável paralelismo, de uma fábrica em São Paulo com a data de 1960, mostrando um registo visivelmente mais cuidado.

Todas as imagens da exposição são de extremo interesse histórico mas não se encontram diretamente ligadas, quer seja em estilo ou em tema e por vezes algumas até podem ser excluídas que não se nota diferença relativamente a uma leitura visual. No entanto, como um todo, formam o conjunto de fotografias que melhor retratam o Brasil vanguardista dos anos quarenta, cinquenta e sessenta. Destacam-se várias imagens de carácter documental forte, mas outras fracas em termos de fotojornalismo, visto que se a intenção é documentar um país pleno de deficiências, não faz qualquer sentido cortar essa linha de trabalho com imagens de carácter visual imperceptíveis. A falta de um suporte baixo para que o público possa utilizar para apreciar e entender as fotografias de outra perspectiva, é outro elemento imprescindível face ao padrão da exposição, sendo que a forma como a sala está projetada merecia outra atenção. Não interessa só olhar sem perceber, interessa sim intencionar

uma relação mais íntima do público com a imagem. Modernidades: Fotografia Brasileira (1940-1964), pretende assim ser uma exposição preenchida de fotografias que questionam o ciclo da modernização das principais cidades e zonas do país da época de Getúlio Vargas, com finalidade de alcançar um público geral com especial interesse pela vida de um Brasil vibrante, mundano e cosmopolita.

---

# Do Desenho e do Ordenar do Tempo: Catarina Patrício e Emília Nadal na Galeria São Mamede

## Catarina Patrício Exposição «Two days before the day after tomorrow»

SÃO MAMEDE – Galeria de arte  
26 Maio 15 – 23 Junho 15

## Emília Nadal Exposição «O Tempo e a Forma»

SÃO MAMEDE – Galeria de arte  
26 Maio 15 – 23 Junho 15

por **Claudia Simenta Rodrigues**

---

No espaço de traça pombalina da galeria de São Mamede, em Lisboa, dá-se o encontro fortuito do desenhar de duas artistas. Emília Nadal e Catarina Patrício apresentam-nos as suas propostas cujas fundações assentam em diferentes conceitos de tempo e da passagem deste. Falam-nos de um tempo por vezes lento, por vezes acelerado; de um tempo vivido ou simplesmente intuído; de um tempo que se prolonga ou que se perde. Falam-nos do ritmo do tempo, do ritmo do mundo.

Catarina Patrício apresenta-nos desenhos de grande formato de uma figuração por vezes hiper-realista, por vezes apenas esboçada; ora constituída a partir de um registo de grande expressividade gestual, ora a partir de uma extrema contenção e economia de meios. A grafite é o material dominante, sendo o desenho

pontuado, aqui e ali, de aguadas de cinzentos, de subtis pormenores de cor, ou de zonas vincadamente definidas (até violentamente cortadas) por recurso a um exacerbar da técnica do claro-escuro.

«Em cada desenho uma série de linhas se cruzam, criando uma efabulação permanente. O método que preside a estes efeitos é difícil de apreender. O interesse de Catarina Patrício pelo cinema ressalta do cinematismo contido, prestes a explodir em cada uma das imagens, quase todas “desviadas” de filmes cuidadosamente escolhidos, de cineastas como Kubrick, Dreyer, Tarkovsky, Muybridge que surge insistentemente nesta série.» (José Bragança de Miranda, “A Linha da Terra” in *O Resto e o Gesto: Desenhos para o Século XXI*, Fundação C&pa Parque, 2014)

Os desenhos de Catarina Patrício partem quase sempre de uma imagética cinematográfica que nos é reconhecível, que nos é familiar. Contudo, o processo de execução que utiliza remete-nos, segundo José Bragança de Miranda, autor do texto da exposição, para a técnica do *cut-up* de Burroughs e Gysin, através da qual ela cria uma nova narrativa (a sua) a partir dos estilhaços daquela que lhe deu origem. Ela fragmenta, destrói, quebrando as *linhas de associação* que ligam os momentos temporais da narrativa original, para a seguir proceder ao acoplamento de uma nova imagética, de uma nova simbologia, desenhando uma linha (outra) de associação na reconstrução de uma nova narrativa.

«De facto, cortar as linhas de associação que criam as histórias repetitivas e tristes que caracterizam história, implica antes de mais revelar a própria linha, dar conta da sua necessidade. Mais ainda, é evidente que desde que se trace algo, que se junte seja o que for, se recompõe a linha, ou se descobre



Calendário (junho)

Desenho a tinta s/ tela, 23 x 80 cm, 2010

**que a linha está ao trabalho, inexoravelmente. [...]» (José Bragança de Miranda, "A Linha da Terra" in O Resto e o Gesto: Desenhos para o Século XXI, Fundação C&ma Parque, 2014)**

«Tudo se joga no ordenamento do tempo» conforme referiu Paul Virilio em entrevista à revista *Cahiers du Cinéma* e é nesse reordenar do tempo que Catarina Patrício constrói as suas narrativas. Bill Viola fala-nos, a propósito da sua obra, da pouca fiabilidade do vídeo, enquanto instrumento de registo da realidade, precisamente por conferir uma certa maleabilidade ao tempo, por permitir trabalhar o tempo. Da mesma forma, nas obras de Catarina Patrício o tempo é igualmente algo de maleável, moldável, passível de ser distendido ou comprimido; o tempo dobra-se sobre si mesmo, inverte-se, reflete-se, desdobra-se numa simultaneidade de eventos que acontecendo na mesma temporalidade, ocorrem, contudo, em espacialidades diferentes.

Outra das premissas do trabalho de Catarina Patrício encontra-se relacionada com o desenvolvimento tecnológico global e o impacto deste no Homem e na Humanidade. Interessam-lhe as contaminações multidirecionais que envolvem a arte, enquanto forma de expressão, o cinema, enquanto delineador/criador de narrativas, e a tecnologia militar (a guerra), enquanto

potenciadora do desenvolvimento da arte e do cinema.

Uma das suas grandes preocupações é, assim como para Paul Virilio, a utilização da tecnologia enquanto forma de supressão do corpo, de anulação da corporalidade, de alteração do espaço geográfico em todas as suas escalas. Contudo, e de acordo com a visão de Simondon, a libertação do homem poderá, pelo contrário, passar precisamente pela libertação da máquina se pensarmos que o trabalho que hoje consideramos como "libertador do homem" - as denominadas "manualidades" - foi outrora trabalho de escravos.

Numa das obras patentes na exposição somos confrontados, pela artista, com a questão: *Et ta délivrance?* A pergunta leva-nos a refletir sobre se serão as máquinas a razão da nossa moderna escravidão ou se, pelo contrário, serão a razão da nossa tão desejada liberdade? Fica a questão...

Diferentemente do que acontece com Catarina Patrício, o tempo de Emília Nadal é outro. Longe da velocidade tecnológica da máquina, longe da loucura da urbanidade e do tempo acelerado da denominada modernidade, Emília Nadal permite-nos respirar propondo-nos um tempo de reflexão, de contemplação.

Na exposição “O Tempo e a Forma” apresenta-nos *desenhos-calendário*, metamorfoses do natural que decorrem num tempo próprio da Natureza, um tempo do qual nos encontramos privados pela velocidade que nós mesmos imprimimos à nossa vida.

Emília Nadal já não se rege por esse *andar* (ou *correr?*) do tempo. O seu tempo, hoje, é o da contemplação, da observação, do ver. José-Augusto França, no texto que redigiu para a exposição fala-nos, a propósito do desenhar de outro artista, que este **«andava cansado da imaginação e apetecia-lhe uma humildade que não tinha»**. E, de facto, é situação que muito bem se aplica aqui. A ironia social de outros tempos deu lugar à poética da sinceridade e da paz de espírito, do virtuosismo do saber fazer que se verte para representações da Natureza e de «raminhos floridos», para uma organicidade contemplativa, que resulta em reinterpretações de calendários, estações, metamorfoses, da passagem do tempo.

As razões desta mudança de paradigma residem unicamente no pensar da própria Emília Nadal, permanecendo para nós desconhecidas, mas poderemos sempre especular e referir, como Helena Osório no seu artigo sobre a exposição, que tudo isto acontece porque **«banhados pelo panorama selvático de um mundo pleno de violência e de injustiças, os artistas repensam o passado, o presente e o que se avizinha, mercê das conclusões que destes se retiram»**.

Assim, podemos concluir, que caberá agora a outras gerações (como a da Catarina, porventura?) a incumbência de reordenar o nosso tempo, de encontrar novas formas de nos reestruturar enquanto indivíduos, novas formas de “arrumar” a casa. Porque, com diz José-Augusto França, **«assim também vai a poesia, vivida**



Como deixei de me apoquentar e adorei a bomba #2  
Grafite e tinta s/ papel, 92 x 150 cm, 2012

**e entendida, que ao artista humildemente apetece, sem dar satisfações a quem de coisas mais vistosas, de brochas largas ou formas encarrapitadas»** e, tratando-se Emília Nadal de um muito estimado pilar da nossa Arte Portuguesa, com contas saldadas, provas dadas e objetivos cumpridos, apetece-lhe agora apenas e **só** contemplar a Natureza; e eu atrevo-me a acrescentar: **só, porque sim.**

---

# Guilherme Parente – Águas de Transcendência

## Exposição «Águas Régias»

Azeitão: Galeria Via Idea  
20 Junho – 15 Julho 2015

por Raquel Farelo

---

A exposição “Águas Régias” realizou-se no dia 20 de Junho às 18h na Galeria de Arte Contemporânea, VIA IDEA, que apresentou uma exposição individual do artista Guilherme Parente (Lisboa, 1940).

O Artista Guilherme Parente estudou pintura com o Mestre Roberto de Araújo, na Sociedade Nacional de Belas Artes, pessoa que muito influenciou o seu trabalho. Frequentou curso de gravura na Cooperativa Gravura e fez parte de uma geração de artistas que desde a década de 50, procuraram formação no estrangeiro.

Em 1968 Guilherme Parente rumou para Londres, onde permanece até 1970. Admitido pela Slade School of Fine Art como bolseiro da Gulbenkian. Cinco anos após o regresso é galardoado com o prémio Malhoa e mais tarde em 1989 com o prémio de pintura da Sociedade Nacional de Belas Artes, sendo desde então um artista com mérito reconhecido. Hoje é considerado um dos artistas Portugueses mais consagrados internacionalmente, expondo individualmente, em Portugal, na Bélgica, Alemanha, França, Inglaterra, Japão e nos Estados Unidos. Está representado no Ministério da Cultura, na Fundação Nacional Soares dos Reis, no Museu Nacional de Arte Contemporânea, na Fundação Calouste Gulbenkian e no Museu Machado de Castro.

Embora seja de certo modo uma “estrela”, da Arte Contemporânea Portuguesa, Guilherme é uma pessoa muito afável e doce, como as suas pinturas e sem qualquer vaidade narcisista.

Guilherme Parente conheceu a Galeria VIA IDEA através do seu velho amigo e colega da Sociedade de Belas Artes, António Osório de Castro que fez a ponte entre o artista e a Galeria.

Após o convite da Galeria VIA IDEA, Guilherme Parente propôs uma exposição mista, com pinturas e aquarelas, mostrando assim duas técnicas e materiais. E subseqüentemente a variação preços, permitindo uma maior amplitude de público na aquisição das obras.

A exposição inaugurou na véspera do solstício de Verão às 18h, um Sábado quente com temperaturas de 34º, onde a praia foi o local eleito dos Portugueses nesse dia, influenciando a chegada atempada de muitos ao evento, os convidados só começaram a chegar por volta das 19h, mas rapidamente o espaço se compôs com artistas, amigos, curiosos e críticos.

Guilherme Parente foi descrito por Augusto França como um “pintor lírico e fora do tempo”.

Lírico com certeza, pelo universo poético da sua pintura e fora do tempo, não porque tenha nascido aquém do tempo, ou para além deste mas porque, o tempo é um conceito desconhecido e inexistente neste mundo das ideias imaginadas.

Expôs, na VIA IDEA, uma tela enorme de 2.10 X140 sem engradamento com o título: “Por mares nunca antes navegados” e uma outra “a travessia”, sobre madeira de pau-santo com a figura de um barco, com um elemento tridimensional colado: “escantilhão” incorporando na pintura incorporando a ondulação da bandeira presa na vela, esta temática não é mágoa das atlântidas

perdidas, ou do saudosismo dos Descobrimen-  
tos que anima, mas a esperança, ou desejo de  
uma recriação da sua expressão.

O símbolo é usado como uma linguagem com  
dupla intencionalidade logo necessita de ser in-  
terpretado, como o barco, símbolo da travessia  
da vida e da morte. Representa a viagem cum-  
prida ao longo da vida, ou a travessia que leva  
a alma para um outro lugar ou relacionar-se à  
travessia em direção à vida, ao nascimento.

A sua obra revela um entusiasmo intrínseco e na-  
tural na conceção da viagem da vida, onde atra-  
vés das suas pinturas somos transportados para  
uma outra realidade, doce, terna e suave e por  
vezes melancólica.

Guilherme Parente usa as cores vivas, vibrantes  
e puras, existindo sempre uma luz quente e re-  
confortante nas suas telas. Como já o tinha dito  
José Augusto França, "Na pintura - pintura de  
Guilherme Parente, jamais faz mau tempo, por  
impossibilidade metafísica."

Nas aguarelas apresentadas notamos uma leve-  
za do gesto que se construiu desde a sua infân-  
cia, quando habitualmente desenhava figuras de  
chapéu-de-chuva que a sua mãe guardou reli-  
giosamente. Ele é um homem com espírito de  
criança, por isso não admira que seja um apaix-  
onado pela arte das mesmas, capazes de criar  
livre de modelos.

No próprio trabalho ele usa uma simplicidade se-  
melhante à usada por elas, empregando cores in-  
tensas inspiradas por uma viagem ou por um so-  
nho recriando um mundo através da imaginação

A sua sensibilidade, intuição e devaneio voltado  
à infância, convergem num mundo onírico e sim-  
bólico, criando figuras e objetos do fantástico



*"Por onde o tempo não passou."*

que se perpetuam na imaginação do próprio e  
na sua dimensão criativa.

Seu professor e Mestre Cid dos Santos, conjun-  
tamente com Anthony Gross, reconheceram nele  
um "artista sensível, dotado de imaginação".

Estamos perante um artista que viaja do sonho  
para a matéria. Usa o seu lirismo para narrar um  
mundo simbólico, onde os objetos e figuras, são  
muito mais que meras representações gráficas.  
Elas representam signos e mitos que revelam um  
pensamento profundo de Ser.

É uma pintura onde o sonho é tornado visível,  
onde não existe tempo porque as emoções, afetos  
e imaginação não se quantificam, só se sentem.

As suas pinturas comunicam intimamente com  
observador, na medida em cada um constrói a  
sua história, partindo das imagens mais ou menos  
simplificadas que a composição apresenta mas  
quando percecionadas de modo invulgar, po-  
dem ser reveladoras conduzindo a um estado de  
liberdade, como quando sonhamos acordados ...

Inspirado pelo elixir da vida, Guilherme Parente pinta, “cá é lá”, sendo um alquimista no ateliê, transformando a matéria com que pinta numa arte reveladora do fantástico mistério da vida.

O nome que intitula a exposição é ambíguo, se por um lado tem uma referência direta às águas reais, à memória histórica de um Povo de navegadores e descobridores, onde eramos o Povo Rei do Mar, por outro podemos pensar que a utilização da folha de ouro nas suas pinturas confere uma analogia à, “Água-régia”, (líquido capaz de dissolver metais nobres) porque como ela, a sua pintura também dissolve o observador na sua narrativa simbólica e transforma-o, alcançando a verdade e curando-o dos males da vida.

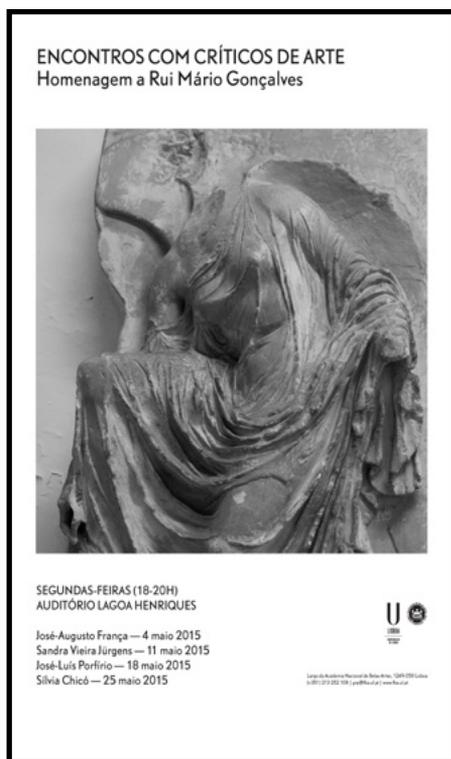
A pintura Guilherme Parente agradece à vida, à obra de Deus e um dia... uma das suas telas se transformará na “ Grande Obra ”, obtendo o elixir da imortalidade a água de transcendência.

---

# Actividades *Convocarte*

---

## Encontros com Críticos de Arte – Homenagem a Rui Mário Gonçalves



Ao longo do mês de Maio de 2015, organizou-se o 1º ciclo de *Encontros com Críticos de Arte*, decorridas às segundas no Auditório Lagoa Henriques da FBAUL. Sucidadas no âmbito do Mestrado de Crítica, Curadoria e Teorias de Arte, e de linhas de trabalho do CIEBA-secção Francisco d’Holanda, o evento teve o envolvimento da revista *Convocarte*, a partir da sua proximidade com linhas de investigação sobre a historiografia, a crítica e a teoria estética em Portugal, cujos contributos são patentes na segunda pasta de ensaios desta edição. O evento pretende deixar alguns contributos que compensem a carência de estudos relativos aos discursos sobre arte em Portugal, sobretudo no caso da crítica de arte. Sendo um trabalho da Área de Ciências da Arte e do Património, teve a organização dos Professores Cristina Tavares e Fernando Rosa Dias.

Este ano, os encontros fizeram uma homenagem a Rui Mário Gonçalves, um dos mais destacados críticos de arte portuguesa da segunda metade do século XX, que nos abandonara cerca de um ano antes, em Maio de 2014. Para os próximos encontros prepara-se uma sessão especial mais alargada sobre Rui Mário Gonçalves, abordando a sua importância em diferentes facetas,



Encontros com Críticos de Arte - sessão com o Professor José-Augusto França, 4 Maio 2015. [Da esquerda para a direita: Cristina Tavares, José Augusto França e Fernando Rosa Dias]

tais como crítico de arte, historiador de arte ou curador.

Os problemas actuais do exercício da crítica de arte, tal como as suas relações com a prática curatorial, ou as suas contribuições para a teoria e história da arte, foram aspectos colocados em debate e reflexão. Com cerca de 2 horas, as sessões decorreram não propriamente como uma conferência nem como um aula, mas como depoimentos pessoais, desenvolvidos em tom de conversa com os moderadores e com os interessados presentes.

Apesar do desenvolvimento livre, as sessões decorreram com a seguinte preocupação estrutural, mais ou menos pela mesma ordem:

- Uma breve apresentação biográfica inicial de cada crítico convidado, por vezes desenvolvida pelo próprio.
- Uma direcção sobre histórias e memórias pessoais da actividade de crítico de arte.
- Tentar definir e problematizar, a partir da experiência pessoal, a actividade de crítico de arte.
- Discutir a situação actual da actividade de crítico de arte.
- Em todos estes parâmetros interessaram possíveis relações com a experiência da curadoria, da história ou das teorias da arte, seja algum contributo pessoal, seja algum posicionamento pessoal.
- No caso deste ano de 2015, houve ainda a preocupação de apresentar testemunhos pessoais relativos a Rui Mário Gonçalves.

As sessões decorreram com os seguintes convidados:

- José-Augusto França - 4 Maio 2015
- Sandra Vieira Jürgens - 11 Maio 2015
- José-Luís Porfírio - 18 Maio 2015
- Sílvia Chicó - 25 Maio 2015

Os convidados abarcavam assim, geracionalmente, um tempo vasto de percurso da crítica de arte em Portugal. José-Augusto França, actuante desde a década de 1940, é uma figura incontornável da crítica e história da arte em Portugal, tendo feito a primeira grande sistematização da histó-

ria de Arte Portuguesa da Era Contemporânea, e tendo também sido parte essencial dela. A cumplicidade com Rui Mário Gonçalves, os esforços de profissionalização da crítica de arte, com a reforma da secção Portuguesa da AICA em finais dos anos 60, tal como reflexões sobre o que é a actividade, foram alguns dos motes da sua intervenção. José Luís Porfírio, com carreira no âmbito museográfico, tendo sido director durante vários anos do Museu de Arte Antiga, apresentou o seu diálogo com a prática crítica, que tem exercido regularmente desde os anos 60, transportando essa experiência de décadas, desde tempos dinâmicos da actividade até à sua derrisão actual. Sandra Vieira Jürgens, representando gerações mais recentes, apresentou envolvimento da crítica com a curadoria e o uso de plataformas digitais para as quais se tem deslocado a crítica de arte, abrindo espaços de discussão sobre a actividade nestes novos suportes de que precursora. Sílvia Chicó iniciou a sua apresentação com reflexões sobre a vasta actividade de Rui Mário Gonçalves, tendo numa segunda parte, apresentado o seu percurso pessoal, enquanto crítica, professora e curadora, com atenção ao lugar do feminino nestas áreas.

As sessões videogravadas podem ser vistas em:

11 de maio - [https://educast.fccn.pt/vod/clips/1680fq51w7/link\\_box](https://educast.fccn.pt/vod/clips/1680fq51w7/link_box)

18 de maio - [https://educast.fccn.pt/vod/clips/1ojgjnz3g/link\\_box](https://educast.fccn.pt/vod/clips/1ojgjnz3g/link_box)

25 de maio - [https://educast.fccn.pt/vod/clips/2khzgjmdri/link\\_box](https://educast.fccn.pt/vod/clips/2khzgjmdri/link_box)

---

# Procedimentos e Orientações de Publicação em *Convocarte*

## Conselho Científico Editorial e Pares Académicos do nº1 de *Convocarte*

---

### Pares Académicos Internos à FBAUL:

- **Fernando Rosa Dias** - Professor Auxiliar de Ciências da Arte, FBAUL, Investigador do CIEBA, secção Francisco d'Holanda - **Coordenação Geral da Revista *Convocarte***
- **Cristina Azevedo Tavares** - Professora Associada de Ciências da Arte e do Património na FBAUL e no PD-FCTAS da FCUL, Investigadora integrada do CFCUL, Head de Arte e Ciência, investigadora colaboradora do CIEBA.
- **Eduardo Duarte** - Prof. Auxiliar de Ciências da Arte e do Património na FBAUL, Investigador do CIEBA, Responsável do 2.º Ciclo das Ciências da Arte e Coordenador do Mestrado em Museologia e Museografia.

### Pares Académicos Exteriores à FBAUL:

- **José Pedro Regatão** - Professor na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa, Doutoramento em Ciências da Arte (Área Específica: Arte Pública), Investigador - **Coordenador do Dossier Temático do nº2 da revista *Convocarte*: «Arte Pública» (convidado):**
- **Angela Ancora da Luz** - Historiadora e Crítica de Arte, vice-Presidente da ABCA, Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- **Isabel Nogueira** - Doutorada em Belas-Artes, em Ciências e Teorias da Arte (FBAUL) e pós-doutorada em História e Teoria da Arte Contemporânea e Teoria da Imagem (Universidade de Coimbra e Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Professora Universitária, Investigadora de Arte Contemporânea e Curadora independente.
- **Javier Maderuelo** - Catedrático de Composición Arquitectónica, Universidad de Alcalá. Encargado de investigación en Archivo Lafuente.
- **Juan Carlos Ramos Guadix** - Artista plástico, Gravador, Profesor Titular, Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada.
- **Raquel Henriques da Silva** - Professora Associada da FCSH-UNL. Directora do Instituto de História da Arte FCSH-UNL.

## O Espírito da Revista *Convocarte*

---

A revista é de suporte digital e pretende convocar para discussão especialistas de temas das artes, a partir de diferentes formações das artes e humanísticas: historiadores de arte, filósofos da estética, críticos e teóricos da arte, curadores, museólogos, de áreas afins interessadas pelas questões da arte, tais como antropologia, sociologia, psicologia e psicanálise, estudos da linguagem e do signo, etc... ou os próprios artistas. O seu princípio é ter um *Tema*, em torno de questões da arte, que domina cada número e que é o centro de uma *Convocação* para a reflexão e discussão.

A *Convocarte* assume o português como língua base, estendendo a recepção de textos a línguas tradicionais no mundo universitário português: espanhol, inglês e francês. O Conselho Científico Editorial trabalhará nessas diferentes línguas sempre que necessário, com envio dos textos de modo ajustado a essas competências. Os textos podem ser enviados escritos em cada uma destas línguas, defendendo-se pluralidade, mas com a preferência de que cada autor escrevesse e pensasse na sua linguagem de formação base. Se a FBAUL é o seu natural centro de edição e *convocação*, o seu alcance é plural e cosmopolita.

É uma revista com Leitura e Revisão de Pares (peer review), sem chamada de textos (call for papers) mas com base na discussão e sugestão. A principal função é criar um espaço de discussão e publicação de questões múltiplas do mundo (plural) das artes.

## Processos Editoriais

---

O controlo científico e editorial do *Dossier Temático*, que especifica cada número da *Convocarte*, com colaborações de fundo mais alargadas, funciona a partir de textos solicitados por convites directos aos autores, a partir de uma Coordenação Geral e em consulta do Conselho Científico Editorial constituída para cada número, que coordena cada dossier temático e que constituirá o painel de Revisão de Pares (*Peer Review*). Neste sentido não será efectuada nenhuma chamada aberta de textos (*Call for Papers*). Contudo, investigadores interessados poderão apresentar textos à revista, com consulta prévia através de curriculum científico e explicitação da questão a abordar, que serão depois apreciados pelo Conselho Científico Científico (cada tema é anunciado no número anterior).

Não há submissão de textos, e é nesse espírito que deve actuar o Conselho Científico Editorial. A relevância deste método de *revisão de pares* (com espírito de *dis-*

*cussão de pares*) é criar um espaço de debate e partilha científicos pré-editorial, que pretende ser uma forma aberta e dialogante entre especialistas das Ciências da Arte em geral. Por isso, a revisão não é duplamente cega, mas apenas para os autores. Qualquer membro do Conselho Científico Editorial que apresente texto para o Dossier Temático, terá que colocar o seu trabalho também em processo de revisão. Nenhum elemento do Conselho Científico Editorial faz revisão do seu texto ou de um autor que tenha proposta. É apenas a Coordenação que tem a função de organizar e distribuir os textos para revisão.

Com rigor e partilhas científicas, pretendemos encontrar uma plataforma de revisão de pares mais ajustada às áreas humanísticas e artísticas relativamente ao modelo dominante, muito anglo-saxónico e mais apropriado às Ciências Exactas e Tecnológicas.

Os trabalhos do Conselho Científico Editorial centram-se apenas no Dossier Temático, mais alargado e central em cada edição. As restantes pastas da revista, resultam de trabalhos no âmbito de ciclos de formação da FBAUL em articulação com linhas de investigação do CIEBA, cabendo a sua revisão a coordenadores de linhas de investigação do CIEBA e à Coordenação Geral. Contudo, em casos específicos, a Coordenação poderá, relativamente a um destes textos, fazer uma consulta a membros do Conselho Científico Editorial.

#### – Funções do Conselho Científico Editorial:

1. Sugestão de investigadores especializados do *Dossier* para colaborarem no número correspondente.
2. Apreciação de textos/ensaios, através de breve texto com os seguintes parâmetros e critérios:
  - a) Ajustamento do texto/ensaio à política editorial da revista, enquanto revista Universitária no âmbito das Artes e Humanidades.
  - b) A adequação do texto/ensaio ao *Tema do Dossier*.
  - c) Originalidade do objecto da investigação ou da reflexão.
  - d) Linguagem especializada, competente e adequada aos problemas em foco.
  - e) Qualidade científica e metodológica na pesquisa e investigação, tal como na escrita e argumentação.
  - f) Competência argumentativa e crítica.
  - g) Domínio de conhecimentos artísticos, históricos, estéticos, e filosóficos.
3. Sugerir melhorias de alterações em forma de breve comentário, se consideradas necessárias, em função dos parâmetros anteriores ou outros afins (máximo de 1000 caracteres).

Cada texto do *Dossier Temático* será apreciado por dois revisores do Conselho Científico Editorial.

As propostas são sempre distribuídas por elementos do Conselho Científico Editorial que não estão na origem da indigitação dos candidatos ou que não correspondam aos próprios.

Sendo um sistema por convite de investigadores especializados, e centrado em sugestões, o processo de revisão de pares não será feito sobre os *abstracts*, mas sobre o texto final.

Reserva-se à Coordenação, com base nas apreciações das considerações do Conselho Científico Editorial, a recusa de edição de algum dos textos, seja por desajustamento ao Tema, ao défice científico ou à recusa em efectuar alterações a partir das sugestões de leitura do Conselho Científico Editorial.

A Coordenação pode consultar o Conselho Científico Editorial, ou alguns dos seus membros, para questões específicas, de dúvida e com carácter de excepção, que surjam ao longo dos trabalhos.

#### – Formato dos textos candidatos ao Dossier Temático:

1. Texto geral de c.30.000 (ou entre 20.000 e 35.000) caracteres sem espaços.
2. Um resumo (*abstract*) em inglês ou francês de c.850 caracteres sem espaços.
3. Utilização coerente de princípios universitários de indicação das fontes documentais e bibliográficas (o sistema e norma adoptados serão da opção de cada autor, mas o Conselho Científico Editorial pode pronunciar-se sobre a sua adequação e rigor).
4. Relativamente à redacção dos textos em português a Coordenação deixa a cada autor a liberdade e responsabilidade de escolha da utilização o último acordo ortográfico ou da anterior ortografia [a actual coordenação geral de *Convocarte* reserva-se, apenas para os seus textos, a não seguir o mais recente acordo].
5. Os textos podem ser apresentados nas seguintes línguas, adequadas à origem e formação dos respectivos autores: português, espanhol, francês ou inglês.
6. Inclusão, até ao máximo de 8 imagens para reprodução ao longo do texto (as imagens poderão ser a cores; os processo de autorização e a responsabilidade dos direitos de reprodução das imagens são da responsabilidade do autor do texto). As imagens que acompanham os textos devem ser enviadas em pasta própria denominada *Imagens-nome autor*. Todas as imagens terão de ser de alta qualidade para impressão com resolução de 300 *dpi* e em formato *tiff* ou *jpg*. Um documento de texto deverá ser enviado com a descrição das legendas. Os nomes atribuídos às imagens devem ser iguais aos nomes usados na referência de localização no texto que acompanham e, caso seja necessário, os respectivos créditos. As imagens devem estar por ordem com o nome da imagem antecedendo a respectiva legenda (ex: *imagem 1 - legenda da imagem 1 + créditos de imagem 1*). À Coordenação Geral reserva-se o direito de excluir as imagens que não cumpram os critérios descritos.

7. Direitos de autor: dentro do abrigo das edições da Universidade de Lisboa. Cada autor será responsável por qualquer acto de plágio ou de indevida autorização de reprodução de imagens ou trechos que escapem à supervisão do Conselho Científico Editorial.

Qualquer outra excepção será apreciada pelo Conselho Científico Editorial e fará parte do seu comentário. A decisão final dessas excepções caberá à Coordenação Geral e ao Coordenador do *Dossier Temático*.

A *Convocarte* é uma revista digital pública da FBAUL. OS autores cedem os direitos a essa publicação através do mundo universitário. Os direitos específicos de publicação e divulgação dos trabalhos da *Convocarte* passam, por inerência, a ser propriedade da Universidade de Lisboa, segundo os seus regulamentos, à qual pertence a FBAUL.

### – Sequência e processos de trabalho:

Determinado o Conselho Científico Editorial para cada número, segue-se a seguinte sequência de trabalhos, cada qual com data limite, segundo calendário a definir em cada proposta de trabalhos na preparação de cada número.

1. Sugestão de autores/ensaístas por parte do Conselho Científico Editorial e recepção de propostas de textos exteriores por parte da Coordenação (a selecção inicial das propostas exteriores são da responsabilidade da Coordenação Geral e do Dossier Temático, com consulta de membros do Conselho Científico Editorial, se considerado necessário).
2. *Convocação* dos textos finais aos autores em data a calendarizar para cada número.
3. Envio dos textos ao Conselho Científico Editorial, com princípios e grelha de apreciação (dois para cada texto).
4. Recepção das apreciações da Coordenação e reenvio para os autores para alterações ou correcções, a partir das sugestões do Conselho Científico Editorial.
5. Envio dos textos alterados e/ou corrigidos para a paginação. A paginação ainda será devolvida aos autores para últimos acertos (já não de alteração do texto).
6. Lançamento

Os comentários do Conselho Científico Editorial são devolvidos aos autores tal como chegam à Coordenação Geral e Temática, mantendo-se todas as opções pessoais da apreciação qualitativa. Embora sejam sugestões, sublinha-se uma sua leitura atenta por parte dos autores. Pretende-se depois que, perante estas análises críticas, estes ponderem necessárias alterações: revendo, corrigindo, justificando, cortando, acrescentando, deslocando, etc. A principal intenção da apreciação qualitativa, destaque-se, é a melhoria qualitativa dos textos através de um plano intersubjectivo de funcionamento.

## – Proposta externa de Texto/ensaio para a revista *Convocarte*

A coordenação pode aceitar, para o Dossier Temático, propostas de trabalhos exteriores ao processo de convites do Conselho Científico Editorial. Para isso, a proposta deve ser enviada para a Coordenação através do *email* da revista *Convocarte* [convocarte@fba.ul.pt], acompanhada dos seguintes elementos:

- a) *Curriculum Vitae* académico e de investigação, sobretudo centrado em trabalhos relativos ao tema do Dossier.
- b) Um resumo até 1000 palavras sem espaços da proposta do seu trabalho.
- c) Carta ou email de motivação.

A proposta deve seguir as orientações de cada tema apresentadas no final de cada número de *Convocarte*.

Sendo aceite pela Coordenação, os trabalhos seguem os processos gerais dos outros textos, para leituras e sugestões do Conselho Científico Editorial.

Também podem ser propostos textos para as restantes pastas da revista *Convocarte*, ficando neste caso à responsabilidade da Coordenação Geral, com possíveis consultas a membros do Conselho Científico Editorial ou a Coordenadores de linhas de investigação do CIEBA.

---

# Apresentação do Dossier Temático do n.º2 de *Convocarte*: «Arte e Geometria»

---

A Geometria é uma das mais importantes matérias de estudo, transversal a todas as grandes civilizações da Antiguidade. A sua utilidade revelava-se nas práticas de construção arquitectónica, bem como no aprofundamento do conhecimento sobre a terra ou no desenvolvimento da astronomia. A importância do teorema de Pitágoras é sobejamente conhecida e a extensa recolha de definições, postulados, proposições e provas matemáticas levada a cabo por Euclides dá nome a um ramo da própria Geometria (Euclidiana), além de enformar o pensamento de múltiplos filósofos, astrónomos e matemáticos durante séculos.

A compreensão do espaço através da Geometria reflecte-se ainda na importância das inúmeras associações simbólicas de que é alvo, sendo por exemplo posta ao serviço de fundamentos religiosos, tanto no Ocidente como no Oriente. Seja pela exploração de padrões, pelo estudo das proporções, pela riqueza conferida à composição visual ou pela determinação e desenvolvimento dos fundamentos da perspectiva linear, a Geometria tem um lugar de importância maior na história da Arte. Em épocas mais recentes a exploração da Geometria continuou a trazer novidade e mudança, particularmente nas artes visuais, senão note-se a importância do cubismo, da abstracção geométrica ou mesmo da *op art*.

Isto faz com que o estudo abrangente das várias formas de aplicação da Geometria na Arte seja essencial. Aceitando que a bibliografia existente no campo da análise geométrica e composicional de pintura, arquitectura ou escultura é considerável, é inevitável notar que a mesma deve mais à iniciativa individual dos seus autores do que a uma linha metodológica estabelecida, como acontece por exemplo na história da arte ou outros campos de análise da imagem (casos de Charles Bouleau, Matila Ghyka, Robert Lawlor ou Martin Kemp).

Reunir estratégias de investigação mais recentes sobre o tema contribuirá para clarificar e enriquecer metodologias no campo da Geometria aplicada à Arte. Estudos de caso podem incluir ainda artistas plásticos contemporâneos que fazem uso de propriedades geométricas na sua obra, aplicações que entrecruzam ciências e percepção visual (como o caso da cartografia) ou mesmo o estudo da relação da Geometria com a simbologia.

Contudo, o tema, com vasta profundidade histórica, artística e cultural, tem estado esquecido nos debates recentes do mundo universitário, como que fora de moda,

pelo que a sua convocação de estudos actuais, se apresente um desafio particular a que a *Convocarte* resolveu avocar. Apresentamos alguns motes, com exemplos genéricos, de desenvolvimentos possíveis de propostas de texto. Longe de ser exclusiva, esta é uma amostra das potencialidades do tema:

- A Geometria na arte, caso da tratadística e a sua preocupação com as medidas, desde a antiguidade até, pelo menos, ao *modulor* de Le Corbusier.
- A Geometria como instrumento de estudo da obra de arte, na história e nas teorias da arte, caso dos famosos estudos de Panofsky sobre as proporções na representação do corpo ou sobre a perspectiva, ou estudos de análise de imagem e de composição e a averiguação de princípios geométricos-matemáticos nas obras, tais como a regra de ouro.
- A utilização de princípios geométricos em movimentos, estilos ou técnicas artísticas, como a abstracção geométrica, a *op art*, os padrões geométricos na tradição do azulejo, em culturas não figurativas, etc.
- A Geometria nas várias artes: a métrica na música e na poesia; a regra de ouro na composição de obras de várias artes visuais, da pintura à tipografia; o *canon* da figura humana, etc.
- A Geometria na relação entre as artes, em modos de analogia ou de interferência; por exemplo a utilização de padrões geométricos na decoração de edifícios arquitectónicos ou de espaços urbanos.
- O confronto de tempos e movimentos culturais mais marcados pela Geometria, com outros menos aderentes.
- A Geometria e a educação artística, como disciplina basilar em diferentes espaços e níveis de ensino artístico.
- O debate da actualidade da Geometria na arte e a sua possível actualidade ou mesmo crise (ver em exemplo o ensaio de Peter Halley: «A Crise da Geometria», in *Arts Magazine*, nº10, 1984).

O especialista convidado para co-coordenar o Dossier Temático, é o investigador do CIEBA Simão Palmeirim. Formado em Pintura pela FBAUL e com o mestrado em *Fine Arts* pela *Central Saint Martins College of Art* com a tese *Sublime after objecthood and awareness of scale*, terminado em 2009, tendo já entregue tese de doutoramento (FBAUL) em Ciências da Arte com o título *A aquisição do espaço plástico renascentista na Pintura Portuguesa de 141 a 1525 - competências geométricas e compositivas do final da Idade Média ao início do Renascimento*. Além de se debruçar sobre a importância da Geometria na Pintura da época que a tese de doutoramento abarca, Simão Palmeirim tem trabalhado em parceria com Pedro J. Freitas (FCUL) e o projecto "Modernismo Online: Arquivo Virtual da Geração de Orpheu", particularmente no que diz respeito à obra plástica de Almada Negreiros. Esta colaboração levou recentemente à edição (em co-autoria com Pedro Freitas) de artigos como "Almada Negreiros and the geometric canon" *Journal of Mathematics and the Arts*, Oxford: Taylor and Francis, 2015; Os Problemas de Matemática

de Almada Negreiros, atas do Encontro Nacional da SPM, 2014; "A linguagem do quadrado" *Cinequanon*, nº 8, FLUL, 2014; "Geometria na obra abstracta de Almada Negreiros. Quatro composições de 1957" *Revista de História da Arte*, série W nº 2, 2014 e do livro (no prelo) *Livro de problemas de Almada Negreiros*, SPM.

Fernando Rosa Dias | Simão Palmeirim

---

## Calendário para o N.º 2

### **Janeiro/Junho de 2016**

Convocação e concepção de textos

### **Junho de 2016**

Entrega de textos pelos autores

### **Julho/Agosto de 2016**

Revisão de Pares

### **Setembro de 2016**

Reajustamento dos autores perante revisão de pares

### **Outubro/Novembro de 2016**

Paginação

### **Dezembro de 2016**

Revisões e acertos finais

### **Janeiro de 2017**

Lançamento/apresentação

**b**  

---

**a**

cieba

**belas-artes**  
**ulisboa**



CON  
VOC  
ARTE

---